

DOI 10.26886/2520-7474.3(73)2026.1

UDC: 722(477)+130:2

ART AS A WORLD-VIEW CHALLENGE

AND PHILOSOPHY OF ART AS AN ATTEMPT TO RESPOND

**Kohut Oksana, Commercial Director, Kyiv National Operetta Theater,
Associate Professor at the Department of Pop Singing**

<https://orcid.org/0000-0002-6664-5288>

e-mail: Okogut@ukr.net

Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts, Kyiv, Ukraine

Art has almost never been literal in the visual and semantic sense. The only exception to this rule is the figurative art on the walls of caves of the Stone Age (although only a small part of the professional community considers these artifacts of human culture to be art). For the most part, the semantic load of art is neither literal nor symbolic (in the sense of a sign as a specific counterpart, a designation of an object, events, or process), but essentially indefinite, secretive due to its not just attributive, but imperative symbolic component.

By means of symbols, the artist encrypts the semantic and motivational orientation of his works. Under the conditions and circumstances of such interpretative uncertainty, works of art require reverse decoding, rethinking and reinterpretation, which involves the use of reflective tools inherent not so much to art history as to the philosophical field of knowledge.

Another significant clarification is related to the false stereotype, according to which the entire spectrum of philosophical understanding and interpretation of art falls to aesthetics: in fact, aesthetics operates only with a narrow spectrum of the phenomenology of art, which concerns primarily the aspects of beauty, harmony and interaction. However, these factors do not exhaust the worldview challenges of art – aesthetics is unable to

convincingly explain even the fundamental interpretive challenge regarding the criteria of art, namely: who, how, and why determines what exactly should be considered art?

Why is aesthetics helpless in this and many similar cases? Because the vastness of the outlined subject field goes far beyond its competences and competence. This state of affairs requires the use of instrumental options for a comprehensive philosophical perception of artistic realities, carried out under the auspices of a field of knowledge that can be correctly described by the term «philosophy of art».

Keywords: *art, worldview challenges, reflection, philosophy of art, symbolic means, meanings and significances, cause-and-effect relationships.*

комерційний директор Київського національного театру оперети, доцент кафедри естрадного співу Оксана Козут, мистецтво як світоглядний виклик і філософія мистецтва як спроба відповіді/ Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва, Київ, Україна.

Мистецтво практично ніколи не було буквальним у візуальному і семантичному розумінні. Виняток із цього правила складає хіба що зображувальне мистецтво на стінах печер епохи кам'яної доби (щоправда, ці артефакти людської культури до категорії мистецтва зараховує лише незначна частина фахового співтовариства). Здебільшого смислове навантаження мистецтва є не буквальним і не знаковим (у сенсі знаку як конкретного відповідника, позначення об'єкта, подій чи процесу), а істотно невизначеним, втаємниченим із огляду на свою не просто атрибутивну, а імперативну символічну складову.

Засобом символів митець зашифрує смислову й спонукальну спрямованість своїх творів. За умов і обставин такої інтерпретативної невизначеності твори мистецтва потребують реверсного розшифрування, переосмислення і реінтерпретації, що передбачає застосування рефлексійного інструментарію, притаманного не стільки мистецтвознавству, скільки філософській сфері знань.

Ще одне істотне уточнення пов'язане з хибним стереотипом, відповідно до якого весь спектр філософського розуміння і тлумачення мистецтва припадає на естетику: насправді естетика оперує лише вузьким спектром феноменології мистецтва, який стосується передовсім аспектів краси, гармонії і взаємодії. Однак цими факторами світоглядні виклики мистецтва не вичерпуються – естетика неспроможна переконливо пояснити навіть фундаментальний інтерпретативний виклик щодо критеріїв мистецтва, а саме: хто, як і чому визначає, що саме слід вважати мистецтвом?

Чому естетика безпорадна в цьому і в багатьох подібних випадках? Тому, що розлогість окресленого предметного поля виходить далеко за межі її як компетенцій, так і компетентності. Такий стан речей потребує застосування інструментальних опцій комплексного філософського сприйняття мистецьких реалій, здійсненого під егідою сфери знань, яку можна коректно окреслити терміном «філософія мистецтва».

Ключові слова: мистецтво, світоглядні виклики, рефлексія, філософія мистецтва, символічні засоби, смисли і значення, причинно-наслідкові зв'язки.

Актуальність. Якщо реалізм належить до категорії фігуративного мистецтва, яке, за великим рахунком, не потребує ґрунтовних інтерпретативних зусиль, оскільки воно з більшою чи меншою достовірністю віддзеркалює об'єктивну дійсність, то абстракціонізм завжди залишає значний простір для різноманітних тлумачень смислів та значень. А позаяк еволюційній динаміці мистецтва загалом, а сучасному мистецтву зокрема й насамперед притаманна виразна тенденція до підвищення рівня смислового абстрагування, то це автоматично призводить до посилення світоглядних викликів – як на кількісному рівні, так і в якісному форматі. Ця обставина загострює потребу переконливих відповідей на щоразу складніші світоглядні виклики.

Постановка проблеми. Очевидні для нашої сучасності труднощі з формулюванням переконливих і консенсусних відповідей на світоглядні виклики мистецтва обумовлені насамперед неадекватними інтерпретативними засобами – зокрема, неспроможністю ефективно застосувати інструментарій рефлексії, компаративного аналізу й критичного мислення. Якщо *естетика* як філософська субдисципліна використовує зазначені дослідницькі опції в обмеженому й звуженому форматі, то *мистецтвознавство* взагалі перетинається з окресленою інструменталістикою лише на далекій периферії своєї діяльності. За такого статус-кво основні надії покладаються на *філософію мистецтва* – поки що дисциплінарно некодифіковану сферу філософських знань, спроможну з філософських позицій предметно оперувати всім можливим обсягом мистецької онтології (включно з розлогим діапазоном світоглядних викликів, які мистецтво інколи цілеспрямовано, а здебільшого латентно й спонтанно оприлюднює на рівні своїх знакових праць, явищ і тенденцій).

Аналіз новітніх досліджень і публікацій. На відміну від вітчизняного простору, на Заході структура наукових знань уже тривалий час оперує дисциплінарним відгалуженням філософії під назвою «філософія мистецтва». Зокрема, в резонансній книзі «Філософія мистецтва» завідувач кафедри філософії Університету штату Міннесота Теодор Грацик ґрунтовно осмислив пролегомени ключових проблем і дискусійних вузлів сучасності щодо мистецтва [7]. Тематична збалансованість розділів цієї книги охоплює різні аспекти творчості, автентичності, культурного присвоєння, сутнісних відмінностей між популярним та образотворчим мистецтвом. Виразною евристиком просякнута тематика особистісної репрезентації, емоційного вираження, дослідницької стратегії та художньої цінності. Значним здобутком цієї праці є авторські рефлексії щодо соціокультурної навантаженості творів мистецтва, стереотипів, упереджень і поширених кліше, які заважають адекватному осмисленню явищ мистецтва і його тенденцій.

Читачі книги Дерек Матраверса «Вступ до філософії мистецтва» знайомляться з контрверсами художньої цінності, мистецьких намірів, інтерпретації та вираження на прикладі аналізу знакових творів мистецтва [9]. Автором запропоновано цілком слушні для нашого сьогодення теоретичні дискусії щодо розуміння мистецтва в епоху постмодерну, кореляції художньої цінності творів мистецтва та симпатій публіки, етичної складової мистецтва тощо.

Професор філософії Оклендського університету Стівен Дейвіс ґрунтовно осмислив основні предметні сфери та проблемні вузли сучасної філософії мистецтва [11]. Тематичний спектр, проаналізований автором, включає інтерпретацію мистецтва; зв'язок мистецтва, культури та еволюційної спадщини; збудження та вираження емоцій засобом мистецтва; виклики, пов'язані з різновидами мистецтва в різних

соціокультурних середовищах; концептуальні різнотлумачення аксіологічного значення мистецтва. Авторські рефлексії охоплюють широкий спектр тем – на кшталт амбівалентних інтерпретацій мистецтва, кореляції мистецтва та моральних цінностей тощо.

Праця Курта Джона Дюкасса «Філософія мистецтва» постає втіленням комплексного дослідження природи та значення мистецтва з філософської точки зору [6]. Книга заглиблюється в різні філософські теорії та концепції, пов'язані з мистецтвом – такі, як естетика, краса, творчість і спосіб авторського вираження. Дюкасс також досліджує різні форми мистецтва – зокрема літературу, музику, живопис, скульптуру і архітектуру, аналізуючи способи, за допомогою яких вони передають смислові інтенції та викликають емоційні відгуки. Автором ґрунтовно досліджена роль мистецтва в суспільстві та його спроможність трансформувати культурні норми й цінності.

Нещодавно опублікована книга професора теоретичної та моральної філософії Університету Урбіно (Італія) Джакомо Рінальді висвітлює розлогий спектр проблемних викликів, що стосуються сутності змісту мистецтва та його зв'язку з формою, різниці між Прекрасним та Потворним у творі мистецтва, а також між природною та художньою красою [10]. Автор аналізує мотиваційні прообрази як «апріорно-суб'єктивні форми мистецтва», співвідношення між метафізичними категоріями Явленості та Прихованості в художньому творі, а також причинно-наслідковий зв'язок між ними.

У фундаментальному дослідженні «Про що говорять великі картини. Шедеври в деталях» Райнер Хаґен та Роуз-Мері Хаґен систематизували істотне доповнення до існуючого розуміння шедеврів історії мистецтва [8]. Переосмислюючи найбільш знакові, культурно іконічні картини, автори немов ставлять їх під реінтерпретаційну лупу з метою розкриття маловідомих контекстів, підтекстів, смислів та значень. Спрямування

читацького погляду на дрібниці сюжету й символіки призводить до того, що навіть найбільш відомі картини немов оживають заново завдяки їхнім світоглядним тонкощам та інтригам.

Мета і завдання. З метою виявлення коректних причинно-наслідкових зв'язків, що лежать в основі світоглядних викликів мистецтва, необхідно застосувати до знакових проблемних кейсів історії мистецтва інструментарій рефлексії, критичного мислення і компаративного аналізу.

Виклад основного матеріалу. Концептуальна метафора «вікно» видатного теоретика мистецтва Леона-Баттісти Альберті означає полотно як уявно прозору площину, крізь яку художник сприймає світ. Попри те, що ця світоглядна призма спільна для всіх, результат її використання залежить не від неї, а від світоглядної, стилістичної та іншої специфіки конкретного митця: саме з цієї причини фокусування сприйняття світу відбувається під різними особистісно специфічними кутами зору – і, як наслідок, така специфіка призводить до різної концептуальної, технічної, стилістичної і т. ін. інтерпретації одного й того ж об'єкта, явища та процесу. Як стверджував Сальвадор Далі, єдина відмінність між мною та божевільним полягає в тому, що я не божевільний. Така іронічна сентенція значною мірою пояснює феномен концептуальної несумісності світоглядних ієрархій різних митців.

Перевага й водночас недолік концептуалізованого Альберті «вікна» полягає в тому, що кожен митець, дивлячись у це «вікно», сприймає дійсність по-своєму, а відтак – і відтворює, по-мистецьки інтерпретує її по-своєму. Перевага пов'язана зі строкатою багатоманітністю мистецьких інтерпретацій, з інтерпретативною диверсифікацією, яка створює живильне середовище для світоглядної евристики; натомість недолік зумовлений значною відмінністю відтвореної дійсності, внаслідок чого в різних її мистецьких

інтерпретаціях часто важко знайти бодай щось спільне: мистецтво та зображувана ним реальність перебувають немов у паралельних площинах, які не поспішають перетинатися. Йдеться про один із основних, фундаментальних світоглядних викликів мистецтва – точніше кажучи, про істотні відмінності світоглядного позиціонування митців, унаслідок чого доводиться мати справу з істотними труднощами декодування мистецьких задумів і меседжів.

Треба розуміти, що «сміслову демаркацію феноменології мистецтва можна здійснювати за багатьма критеріями і параметрами, однак найбільш очевидним (а відтак і консенсусним) є розмежування всієї сукупності мистецьких явищ на *трансчасові інваріанти* та *конкретно-історичну специфіку*. Кожен із цих аспектів володіє внутрішньою логікою та інструментальною доцільністю: зокрема, якщо *трансчасові інваріанти* увиразнюють сутність мистецтва в принципі, так би мовити, з позицій вічності, то *конкретно-історичний* підхід окреслює ієрархію смислової значущості в межах конкретної епохи – скажімо так, з позицій тут-і-тепер. Наведені дослідницькі підходи не заперечують один одного, а взаємодіють за принципом симбіотичного взаємодоповнення» [1, с. 209]. Наведений аспект утворює ще один рівень світоглядних викликів мистецтва: *конкретно-історична специфіка* мистецтва може істотно відрізнятись від його *трансчасових інваріантів*.

Загалом же «вістря концептуальної напруги формує принципівість протистояння, з одного боку, *рефлексійної, філософської, мистецької, символічної левітації*, а з іншого боку, *стереотипної, рутинізованої, узвичаєної, канонізованої і т. ін. гравітації*. Треба визнати, що кожна сфера діяльності, яка позбувається мистецького шарму й сакральності, невдовзі поступається місцем рутинізованій повсякденності й неухильно втрачає прихильність творчих особистостей, перфекціоністів і

пасіонаріїв» [2, с. 104]. Прикро визнавати, однак нема де правди діти: ремісників серед «людей мистецтва» значно більше, ніж митців серед ремісників. Разом із тим варто нагадати, що окрім уже хрестоматійного протистояння Моцарта та Сальєрі, Пікассо та Матіса історії мистецтва відомі чимало художників-суперників, митців-антагоністів і стилістів-антиподів, чиє безкомпромісне протистояння слугувало живильним середовищем для динамічного еволюціонування мистецтва як світоглядного і культурно-цивілізаційного феномену.

Відповідно до стереотипізованого вердикту, «мистецтво – це своєрідна *global lingua franca*, тобто універсальний комунікативний інструмент. Проте, слід враховувати, що інтерпретація і комунікація за посередництва мистецтва є не тривіальною, а доволі складною з огляду символічну навантаженість мистецьких явищ і процесів – іншими словами, предметно й ефективно комунікувати засобом мистецтва спроможний лише той, хто володіє певним рівнем символічної компетентності, хто спроможний «читати між рядків» і коректно розшифровувати символічні шрифти творів, явищ і процесів мистецької етіології» [1, с. 210]. Приміром, цілком очевидно, що їжа виконує функцію алегорії та символу у візуальному мистецтві, проте її смислове навантаження у голландських натюрмортів та банки супу Campbell's у виконанні Енді Ворхола має істотні відмінності й не підлягає стереотипному узагальненню.

Високий рівень конвенційної згоди містить теза, відповідно до якої «щоб явище, предмет чи подія набули символічного значення (статусу), необхідні певні соціокультурні та психосоматичні передумови (здебільшого – їх взаємопотенціуюче поєднання). Post factum це легко проілюструвати на історії людства: не існує прикладних кейсів, які володіли б однаковим рівнем символічного впливу (насичення, навантаження) для всіх часів і народів – на практиці доводиться мати

справу із ситуацією істотних відмінностей символічної артикуляції одних і тих же кейсів або навіть із діаметрально протилежними аксіологічними та етичними вердиктами (це відбувається тоді, коли символічна сфера стосується принципових протистоянь, адже радісні перемоги одних народів автоматично є болісними поразками інших народів» [2, с. 101].

Підводячи результуючу риску під символічною складовою світоглядних викликів мистецтва, слід зазначити, що «тісна взаємодія і взаємопотенціювання символічного інструментарію і мистецтва вже тривалий час не підлягає сумніву. Теоретико-концептуальна інтрига зберігається з приводу особливостей і прикладної (конкретно-історичної) доцільності такої взаємозумовленості, а саме: який її формат є максимально перспективним і продуктивним як для символізації і мистецтва, так і для людини і людства – тих інстанцій, які, з одного боку, виконують функцію авторів й творців символічно-мистецьких реалій, а з іншого боку, є споживачами символічної і мистецької продукції?» [2, с. 101]. Саме завдяки взаємодії і взаємопотенціюванню символічного інструментарію та мистецтва артикулятивні засоби мистецтва набувають виразних ознак класичної *soft power* – впливу на індивідуальну й масову свідомість не засобом тиску й насилля, а за рахунок латентного навіювання світоглядних пріоритетів.

Істотний світоглядний виклик мистецтва пов'язаний з конкретно-історичною специфікою бачення митцем дійсності. Агентом і водночас критерієм такого бачення є фактор кольору. Приміром, у Гомера небо було не блакитним, а бронзовим. Сотні разів змальовуючи море, Гомер жодного разу не назвав його «синім», а щоразу наділяв різними відтінками вина. Чому так? Тому, що для античних греків основне значення мав не колір, а яскравість і тональність кольору (співвідношення світлого та темного). В такій системі координат мідне

небо – найбільш світле з усіх можливих, а море – максимально темне. Йдеться про те, що в епоху ранньої і високої Античності існувала принципово інша, ніж у наш час, система категоризації кольорів: античний грек намагався відштовхуватися в своєму розумінні й зображенні дійсності не від *кольору* об'єкта, а від його *сутності* у *вигляді відповідної кольорової тональності*.

Значні світоглядні виклики зумовлені використанням кольорової палітри: в одних випадках ідеться про непропорційно гіпертрофоване застосування одних кольорів, а в інших випадках доводиться констатувати відсутність кольорів, які в наш час здаються очевидними й чи не найбільш поширеними – наприклад, практично повна відсутність синього кольору від епохи Античності та включно з епохою Відродження тривалий час наштовхувала на думку про тотальну поширеність дальтонізму ще в недалекому минулому. І лише в ХХ столітті набула адекватного пояснення справжня причина – практична недоступність якісних синіх барвників та високий окислювальний рівень синього забарвлення.

Річ у тім, що синій пігмент у природі є дуже рідкісним: єдиним джерелом синього кольору для фарб донедавна був лазурит – рідкісний мінерал, вартість якого тривалий час перевищувала вартість золота в декілька разів. А що стосується дешевого замітника лазуриту – азуриту, то йому притаманний один фундаментальний недолік: синя фарба, зроблена на його основі, впродовж кількох років окислювалася, перетворюючись на різні відтінки зеленого. Саме з цієї причини на полотнах навіть видатних художників епохи Відродження важко знайти по-справжньому синій колір.

Між іншим, з огляду на ціну лазуриту наприкінці XV століття Ватикан видав спеціальне розпорядження з приводу того, що плащі на зображеннях Діви Марії повинні мати лише синій колір, який не вицвітає

і не трансформується в зелений, аби в такий спосіб позиціонувати статус Діви Марії в ієрархії смислів і значень католицького віровчення [3].

Значний сегмент світоглядних викликів стосується феномену епохи Відродження: відповідно до вкоріненого на рівні масової свідомості стереотипу, Відродження є унікальним явищем в культурно-цивілізаційному розвитку людства, в межах якого були не лише відтворені кращі зразки мистецтва епохи Античності, а й також зроблені безпрецедентні кроки в напрямі надання мистецтву тієї виразності форм і засобів, яка доти була недосяжною.

Однак буттєві реалії не поспішають погоджуватися з такими узвичаєними уявленнями, бо насправді Ренесанс – це не стільки *відродження*, скільки *корпоративне присвоєння* культурно-історичного спадку. Ренесанс не відтворював античну достовірність – він її «редагував» на принципах відбору того, що відповідало світоглядним запитам і канонам цієї епохи: так з'явилися абсолютно білі мармурові скульптури, хоча насправді всі античні скульптури Греції та Риму були розфарбованими широкою палітрою кольорів та відтінків. Як наслідок, створювалася «інша Античність» – холодна, лаконічна, монументальна.

Це класичний зразок реставрації під певну ідею, образ і стиль, а спонука до такого кроку здебільшого зумовлена світоглядними преференціями домінуючих суспільно-політичних запитів. Принагідно зазначимо, що фундаментальна «Історія мистецтва давнини» Іоганна Вінкельмана вважається хрестоматійним теоретичним текстом неокласицизму, а авторські міркування з приводу античних канонів краси вибудовувалося на античних скульптурах із білого мармуру, яких насправді не існувало, які були породженням непорозумінь і цілеспрямованої фальсифікації античного спадку реставраторами і митцями епохи Відродження.

Істотне доповнення полягає в тому, що ренесансне редагування – це не спроба відтворення оригіналу, а здебільшого дещо діаметрально протилежне оригіналу – протилежне світоглядно, ментально, аксіологічно, ідеологічно, концептуально. Італійці не відкрили психологізм і глибину перспективи в живописі – в епоху Відродження вони його присвоїли без посилань на оригінал. Зрештою, наведена особливість не зводить нанівець здобутки епохи Відродження: геніальність та плагіативне присвоєння цілком сумісні в межах як однієї людини, так і цілої епохи.

Наведені міркування слугують підказкою для коректного розгадування загадки феномена Ренесансу, а саме: як відбувся стрибок із точки «неможливо» в точку «шедевр», чому відсутня фаза під умовною назвою «дитинство», чому нема помилок і тих «проб пера», в яких митці неусувним для таких випадків методом спроб і помилок буквально навпомацки апробують оптимальний для подальшої творчості метод?

На прикладі епохи Відродження маємо справу з нібито безпрецедентним переходом від *площинного* до *об'ємного* зображення об'єктів, із застосуванням екстраполятивного *принципу перспективи* чи пак – з оволодінням вищою якістю зображення у вигляді рельєфу із поліформатною перспективою. Втім, такі докорінні зміни також мають цілком тривіальне пояснення у вигляді масляних фарб, які забезпечили значно вищий рівень глибини зображення. Між іншим, своїм винаходом масляні фарби мають завдячувати не флорентійській школі живопису (про що, зокрема, стверджував Вазарі), а експериментаторам фламандської школи живопису початку XV століття, в яких флорентійці, венеціанці, римляни та генуезці запозичили цей зручний для глибини зображення інструмент наприкінці того ж століття.

Втім, чи не найбільша кількість світоглядних викликів притаманна сучасному мистецтву. Значний внесок в осмислення цього явища зробив Волтер Бенджамен у ґрунтовній праці «Твір мистецтва в епоху його технологічної відтворюваності та інші праці про медіа» [5]. Автор переконливо обґрунтував тезу про те, що «фільм чи поп-пісня застрягають у душі саме так, як куля вражає свою жертву».

Якщо в традиційному живописі смисл апріорі заданий (принаймні, в основному, на рівні фабули і семантичного периметру), то в абстрактному живописі смисл в абсолютній більшості випадків невизначений і дискусійний. Жарт з цього приводу: якщо картину, виконану в стилі абстрактного живопису, перевернути догори ногами, то майже ніхто не помітить такої докорінної трансформації, а ті, хто все-таки помітять, будуть вражені й зроблять припущення, що в такій «реновації» полотно є «більш атрактивним і спонукальним», а атрактивність і спонукальність, як відомо, – це основні чесноти абстрактного мистецтва загалом і абстрактного живопису зокрема.

Наше сьогодні закріпило за абстрактним мистецтвом різні смислові й значеннєві ідентифікатори. Дехто його позиціонує як світоглядну провокацію, хтось – як пропозицію у відповідь на попит мистецтва без фабул і сюжетних ліній. Останнім часом абстрактне мистецтво все більше функціонує в режимі культурного коду: воно підтверджує смак, демонструє освіченість, соціальний і культурний статус і причетність до певного інтелектуального прошарку. Воно набуло ознак візуальної і символічної мови бізнес-еліти кінця ХХ – початку ХХІ століть, тому нині є невід'ємною складовою інвестиційного портфелю багатьох знакових персон у фінансовій та інвестиційних сферах. Для прикладу: написана в 1955 році картина Віллема де Кунінга «Обмін» у 2015 році була продана Кеннету Гріффіну за \$300 млн. Втім, значна частина фахового середовища виходить із тих міркувань, що в

даному разі ми маємо справу з курйозним випадком кітчу за ціною бізнес-джету.

Тим не менше, зводити сутність абстрактного мистецтва до квазімистецьких непорозумінь, ціноутворення яких залежить від непрозорих і шахрайських маніпуляцій, також не варто, бо чимало робіт, виконаних у межах цієї світоглядної парадигми є результатом виразних мистецьких новацій і евристики. Приміром, фронтмен абстрактного експресіонізму Джексон Поллок здійснив виразний перехід до «крапельного мистецтва»: його техніка «all over» постала симбіотичним утіленням натхнення з різних джерел.

А що стосується абстрактного гармонійного настінного мистецтва, то воно надає інтер'єрам давно очікуваного симбіозу світоглядного балансу, емоційної глибини і врівноваженості, а також вишуканої елегантності. Абстрактне настінне мистецтво перетворює порожні стіни на надихаючі візуальні враження. За допомогою текстури, композиції, гри світла та тіні воно створює транквілізуючу атмосферу спокійної піднесеності [4].

Для об'єктивності й предметної зваженості аналізу слід зазначити, що наша сучасність – це не лише умовний «Чорний квадрат», а й успадковані з минулого філігранні й практично ювелірні мистецькі *техніки сфумато* та *п'єтра-дура*. Принагідно зазначимо, що шедеври *п'єтра-дура* вартістю мільйони доларів створюються завдяки використанню флорентійської техніки, започаткованої в епоху Відродження під час правління Фердинанда I Медичі. Йдеться про *commesso fiorentino* – процес виняткової точності, під час якого напівдорогоцінне каміння (лазурит, малахіт, яшма, агат і т.ін.), відбирається, обробляється та ідеально підганяється одне до одного так, що шви повністю зникають. Це не мозаїка – це розпис по каменю: від абразивного різання лучкової пилкою, що займає кілька діб на

обробку ділянки завдовжки сантиметр, до мікроскопічного шліфування кромки, унаслідок чого створюються невидимі сполучення. Цей процес є однією з найбільш трудомістких виробничих технік усіх часів і народів, яка потребує надзвичайного кваліфікаційного рівня.

Також слід зазначити, що помітний сегмент світоглядних викликів сучасного мистецтва припадає на сферу *street-art*, а його чи не найбільш виразним репрезентантом вважається Бенксі – головний фантом арт-ринку та один із найбільш касових художників сучасності. Його «Дівчинка з повітряною кулькою» (у вигляді серця) в 2021 році була продана на аукціоні «Sotheby's» за \$20 млн. Цей візуальний образ разом з іконічною роботою «Метальник квітів» («Flower Thrower», 2003) увійшов до переліку найбільш розтиражованих візуальних образів початку XXI століття.

Бенксі наочно довів: дозволу увійти в історію не потрібно чекати – натомість треба вміти знущатися з системи так, щоб вона у відповідь виписала тобі чек із шістьма нулями. Бенксі створив максимально зрозумілу й функціонально ефективну візуальну мову нашого сьогодення, яка однаково зрозуміла і в міських нетрях, і на аукціоні «Sotheby's», і в бутиках на Нотінг-Хілл.

Світоглядні виклики робіт Бенксі позначені багатьма іронічними наслідками і курйозами: вони, зокрема, засвідчують, що аксіологічний бунт може навіть всупереч бажанню автора трансформуватися в популярний, маркетингово привабливий і комерційно ефективний декор, унаслідок чого протест перетворюється на успішний бізнес-проект, а окремі роботи набувають недвозначного статусу блакитних фішок арт-ринку.

Між іншим, щодо декору та арт-ринку: анонімність Бенксі потягла за собою як апіорну неможливість володіти перевагами авторського права, так і можливість запозичувати в режимі «переосмислень» і

«кавер-версій» іконічні сюжетні лінії інших авторів. У такій системі фактичних координат перспективи подання судових позовів проти анонімного фантому під умовною назвою «Бенксі» з приводу плагіативного запозичення образів і сюжетних ліній є апріорі примарними. Не менш безперспективними є наміри Бенксі відсудити на свою користь хоча б незначну частину з кількох мільярдів доларів, згенерованих арт-ринком та фешн-індустрією внаслідок використання принтів його легко впізнаваних і вже іконічних робіт.

Висновки. Сприйняття мистецтва завжди було й назавжди залишиться світоглядним викликом, оскільки практично кожному більш-менш знаковому мистецькому кейсу притаманний не буквальный (тільки такий, а не інший) смисл, а розлогий діапазон смислів і значень, який не лише гіпотетично передбачає, а й фактично потребує інтерпретації і переосмислення відповідно до соціокультурної та конкретно-історичної специфіки світоглядної картини світу.

Однак такий виклик є світоглядним лише умовно (за назвою ключового фактора) – загалом же він завжди комплексний, системний і симбіотичний, бо так чи інакше окрім світоглядної опції поєднує ще декілька невід'ємних складових: критеріальну, інтерпретативну, аксіологічну, естетичну, деонтологічну тощо. Цілком логічно й закономірно, що формулювання адекватних і переконливих відповідей на такий симбіотичний формат викликів потребує валідних і функціонально симетричних засобів у вигляді глибокої філософської рефлексії, критичного мислення, компаративного аналізу та інших інструментів, спроможних здійснювати предметну і переконливу смислово й значеннєву вівісекцію ключових мистецьких кейсів, явищ і тенденцій.

Література:

1. Когут, О. В. (2025). Мистецтво як соціокультурний феномен: змістовно-функціональні виклики сьогодення. *Культурологічний альманах*. (1). 207–214.
2. Когут, О. (2025). Символічна сфера як онтологічний ресурс мистецтва. *Вища освіта України*. № 1. 100–106.
3. Чому ми тисячі років не бачили синій колір? URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=araFSTngHV4>> (2026, березень, 21).
4. ABSTRACT HARMONY WALL ART. URL : <<https://www.youtube.com/watch?v=MoKKUHQfpv8>> (2026, березень, 21).
5. Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press. 448 p.
6. Ducasse, C. J. (2013). *The Philosophy of Art*. Literary Licensing. 332 p.
7. Gracyk, T. (2011). *The Philosophy of Art: An Introduction*. Polity. 284 p.
8. Hagen, R.-M., Hagen, R. (2016). *What Great Paintings Say. Masterpieces in Detail*. TASCHEN. 785 p.
9. Matravers, D. (2012). *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*. Routledge. 184 p.
10. Rinaldi, G. (2021). *The Philosophy of Art*. Pertinent Press. 572 p.
11. Stephen, D. (2006). *The Philosophy of Art*. Wiley-Blackwell. 252 p.

References:

1. Kohut, O. V. (2025). *Mystetstvo yak sotsiokul'turnyy fenomen: zmistovno-funktsional'ni vyklyky s'ohodennya* [Art as a socio-cultural phenomenon: substantive and functional challenges of the present]. *Kul'turolohichnyy al'manakh*. (1). 207–214. [in Ukrainian].

2. Kohut, O. (2025). Symvolichna sfera yak ontolohichnyy resurs mystetstva [The symbolic sphere as an ontological resource of art]. *Vyshcha osvita Ukrayiny*. № 1. 100–106. [in Ukrainian].

3. Chomu my tysyachi rokiv ne bachyly syniy kolir? [Why haven't we seen the color blue for thousands of years?]. <<https://www.youtube.com/watch?v=MoKKUHQfpv8>> (2026, March, 21) [in Ukrainian].

4. ABSTRACT HARMONY WALL ART. <<https://www.youtube.com/watch?v=MoKKUHQfpv8>> (2026, March, 21) [in English].

5. Benjamin, W. (2008). *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*. Belknap Press: An Imprint of Harvard University Press. 448 p. [in English].

6. Ducasse, C. J. (2013). *The Philosophy of Art*. Literary Licensing. 332 p. [in English].

7. Gracyk, T. (2011). *The Philosophy of Art: An Introduction*. Polity. 284 p. [in English].

8. Hagen, R.-M. & Hagen, R. (2016). *What Great Paintings Say. Masterpieces in Detail*. TASCHEN. 785 p. [in English].

9. Matravers, D. (2012). *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*. Routledge. 184 p. [in English].

10. Rinaldi, G. (2021). *The Philosophy of Art*. Pertinent Press. 572 p. [in English].

11. Stephen, D. (2006). *The Philosophy of Art*. Wiley-Blackwell. 252 p. [in English].

Citation: Kohut Oksana (2026) ART AS A WORLD-VIEW CHALLENGE AND PHILOSOPHY OF ART AS AN ATTEMPT TO RESPOND. Frankfurt. TK Meganom LLC. Paradigm of knowledge. 3(73). doi: 10.26886/2520-7474.3(73)2026.1

Copyright Kohut Oksana ©. 2026. This is an openaccess article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution License (CC BY). The use, distribution or reproduction in other forums is permitted, provided the original author(s) or licensor are credited and that the original publication in this journal is

cited, in accordance with accepted academic practice. No use, distribution or reproduction is permitted which does not comply with these terms.