



Когут Оксана Володимирівна

Доцент кафедри естрадного співу

Київського національного театру оперети

Київська муніципальна академія естрадного

та циркового мистецтва (м. Київ, Україна)

<https://orcid.org/0009-0000-8491-0447>

e-mail: Okogut@ukr.net

МИСТЕЦТВО ЯК ГЕНЕРАТОР СВІТОГЛЯДНИХ ВЗІРЦІВ

Резюме

У статті здійснено комплексний філософський аналіз мистецтва як генератора світоглядних взірців та одного з ключових механізмів формування смислових, аксіологічних і поведінкових орієнтирів суспільства. Обґрунтовано, що мистецтво виконує не лише естетичну чи комунікативну функцію, а й постає потужним інструментом ідейного впливу, символічної демаркації та світоглядного конструювання соціальної реальності. Доведено, що навіть за відсутності прямого авторського наміру мистецький твір апіорі формує систему ціннісних координат, провокує переосмислення усталених смислів і стимулює світоглядну самоідентифікацію людини.

Особливу увагу приділено символічній природі мистецтва та механізмам функціонування художнього образу як засобу трансляції культурних кодів, ментальних установок і соціокультурних міфологем. Проаналізовано взаємозв'язок мистецтва, символу, ментальності та міфу, а також виявлено специфіку їхнього впливу на формування колективного світосприйняття. На основі аналізу творчості Рафаеля, Леонардо да Вінчі, Пабло Пікассо, Вінсента ван Гога та інших митців показано, що інтерпретація мистецьких творів значною мірою залежить від конкретно-історичного, культурного й аксіологічного контексту.

Окремо обґрунтовано, що мистецтво і мораль утворюють два автономних, але взаємопов'язаних духовних світи, взаємодія яких визначає межі творчої свободи, суспільної відповідальності та ціннісної орієнтації художньої діяльності. Зроблено висновок, що мистецтво є не лише відображенням суспільних процесів, а й активним чинником духовного, культурного та світоглядного переформатування людини і соціуму.

Ключові слова: мистецтво; світоглядні взірці; символ; художній образ; ментальність; міф; естетика; аксіологія; мораль; соціокультурний простір.

Вступ

Ідейно-світоглядний вплив мистецтва на суспільну свідомість містить щонайменше потенційну небезпеку (загрозу) негативних наслідків. Цей проблемний аспект додатково посилюється ще одним теоретико-практично-логічним викликом, який потребує переконливого концептуального реагування: мистецтво як класичний об'єкт апіорі не може бути позитивним чи негативним, конструктивним чи деструктивним — тим чи іншим його робить суб'єкт, автор мистецького твору, явища і тенденції. Це означає, що популярна ідея «боротьби за правильне мистецтво» на практиці перетворюється на ілюзійну і контрпродуктивну за своїми наслідками донкіхотська війна з вітряками.

На предметне поле даного дослідження повною мірою поширюється теза, яка у філософії науки асоціюється з епістемологічною інфляцією, а саме: «Збільшення кількості інформаційних згадок про певне явище (в даному разі — про мистецтво) призводить не до його смислового поглиблення, увиразнення й удосконалення, а навпаки — до того смислового й значеннєвого розпорошення, у випадку якого коректно вести мову про феномен під назвою «за деревами не видно лісу»» [1, с. 208].

Тим не менше, за потреби і бажання ліс смислів і значень за деревами поліаспектної інформації все-таки простежується. Зокрема, хрестоматійна праця Іпполита Тена «Філософія мистецтва» обґрунтовує феномен мистецтва та специфіку його еволюціонування взаємозумовленим впливом соціальних детермінант та інших причинно-наслідкових зв'язків, серед яких ключового значення набувають конкретно-історичні й навіть кліматичні особливості [2]. На думку автора, художній розвиток кожної епохи чи народу підлягає коректному розумінню лише крізь призму його сприйняття в контексті значущих історичних індукцій.

У книзі «Філософія мистецтв: *вступ* до естетики» професор моральної філософії Університету Абердіна Гордон Грем узагальнив низку філософських теорій краси і творчості таких мислителів, як Гегель, Гердер, Дерріда, Кант, Коллінгвуд, Кроче і Юм [3]. Автором розглянуто широкий спектр феноменології мистецтва — від кіно, живопису та архітектури до художньої літератури, музики та поезії.

Професор філософії Оклендського університету Стівен Дейвіс ґрунтовно осмислив основні предметні сфери та проблемні вузли сучасної філософії мистецтва [2]. 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 цінності мистецтва. Авторські рефлексії охоплюють широкий спектр тем — на кшталт амбівалентних інтерпретацій мистецтва, кореляції мистецтва та моральних цінностей тощо.

Резонансна книга «Любов до мистецтва: європейські художні музеї та їхня публіка» П'єра Бурд'є та Алана Дарбеля постає прискіпливим критеріальним демаркатором якості художніх смаків, піддаючи суворій науковій експертизі претензійні художні явища і процеси нашого сьогодення [4]. Подібні цільові орієнтири переслідувало резонансне дослідження професора філософії мистецтва в Університеті Вісконсіна-Медісона Ноеля Керрола за назвою «Філософія мистецтва: сучасний *вступ*» [5], а також уже класична за станом на сьогодні праця «Філософія мистецтва: хрестоматія античності та сучасності» Алекса Нейла та Аарона Рідлі [6].

Книга «Соціальне становлення та символічний ландшафт» професора географії людини Лондонського університету Роял Холлоуей Деніса Косгроува має респектабельний статус у середовищі соціальних теоретиків, мистецтвознавців, ландшафтних архітекторів, істориків, географів і загалом усіх, хто цікавиться соціальною та культурною політикою ландшафту [7]. Автор привернув увагу до специфічних особливостей символічного інструментарію, за посередництва якого мистецтво здійснює свій ідейний, світоглядний і навіювальний і навіть маніпулятивний вплив на індивідуальну і масову свідомість.

Тим не менше, доводиться констатувати практичну відсутність дослідницьких зусиль у напрямі систематизації уявлень про проблемні виклики мистецтва для суспільства, а відтак — і зусиль з побудови виразної філософської стратегії, скажімо так, превентивних заходів із метою мінімізації негативних наслідків. З огляду на функціональну специфіку мистецтва та окреслену вище його проблемну складову пріоритетного значення набуває завдання напрацювання оптимальної філософської стратегії (завдання) позиціонування щодо мистецтва як генератора світоглядних візрів.

Методи дослідження

Методологічну основу дослідження становить комплекс філософських і загальнонаукових підходів, що дозволили розкрити мистецтво як багатовимірний соціокультурний та світоглядний феномен. Насамперед використано філософсько-герменевтичний метод, завдяки якому було здійснено інтерпретацію мистецьких творів, символів і художніх образів у контексті їхнього смислового, аксіологічного та культурно-цивілізаційного навантаження. Це дозволило виявити приховані світоглядні

смисли мистецтва та специфіку їхнього впливу на суспільну свідомість. Аксиологічний підхід дав змогу дослідити мистецтво як систему ціннісних орієнтирів, що формують моральні, духовні та світоглядні пріоритети людини й суспільства. Його використання сприяло обґрунтуванню тези про мистецтво як чинник духовного та ідейного конструювання соціальної реальності. Застосування культурологічного та цивілізаційного підходів дозволило простежити взаємозв'язок мистецтва з ментальністю, міфологічними структурами, історичними традиціями та конкретно-історичними особливостями розвитку суспільства. Завдяки цьому було розкрито залежність інтерпретації мистецьких явищ від соціокультурного контексту та символічних кодів певної епохи. Метод аналізу і синтезу сприяв систематизації філософських концепцій мистецтва, узагальненню наукових підходів до проблеми символізму, художнього образу та моральної відповідальності митця. Це дозволило сформувати цілісне уявлення про мистецтво як генератор світоглядних взірців. Порівняльний метод дав можливість зіставити різні інтерпретаційні моделі мистецтва, а також виявити відмінності між траншчасовими інваріантами мистецтва та їх конкретно-історичними формами. Завдяки цьому було показано динамічний характер художніх смислів і механізмів їхньої соціальної рецепції.

Результати дослідження.

Коректне осмислення предметної сфери передбачає необхідність розуміння того, що «смислову демаркацію феноменології мистецтва можна здійснювати за багатьма критеріями і параметрами, однак найбільш очевидним (а відтак і консенсусним) є розмежування всієї сукупності мистецьких явищ на траншчасові інваріанти та конкретно-історичну специфіку. Кожен із цих аспектів володіє внутрішньою логікою та інструментальною доцільністю: зокрема, якщо траншчасові 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» [1, с. 209].

Відмінність траншчасових інваріантів та конкретно-історичної специфіки мистецького статус-кво загострює потребу з'ясування взаємин між цими типологічними відмінностями, а саме: як слід сприймати мистецькі тренди, котрі набувають антагоністичних і несумісних ознак? І що дає підстави відносити їх до однієї категорії явищ? Одразу зазначимо, що на таке очевидне запитання у фаховому середовищі немає аргументаційно переконливої відповіді.

Смилова демаркація феноменології мистецтва перекидає виразний асоціативний місток насамперед до символічних засобів мистецької (само)репрезентації. Принагідно зазначимо, що до проблематики символічної навантаженості мистецтва зверталися Дж. Агамбен, М. Бахтін,

В. Бенджамен, А. Бергсон, Ж. Бодріяр, Г. Гегель, Р. Генон, М. Еліаде, Е. Кассілер, Л. Леві-Брюль, К. Леві-Стросс, О. Лосєв, В. Тернер, Ц. Тодоров, А. Уайтхед, Е. Уорхол, Д. Фрезер, Е. Фромм, Ф. Шлегель, К. Г. Юнг та інші мислителі.

Між іншим, «запитання «чийми очима ми дивимося на світ?» мало всі ознаки актуальності ще в часи грецької античності, хоча тоді можливість суверенного світогляду й незаангажованого мислення була стократ вищою, ніж нині, коли кожен із нас перебуває практично скрізь і всюди під тотальним інформаційним пресингом і навіювально-маніпулятивним впливом інформаційних ресурсів найрізноманітнішого профілю, об'єднаних єдиною специфічною особливістю — забезпечення інтересів своїх фактичних власників, бенефіціарів» [8, с. 21].

За таких умов і обставин пріоритетного значення набуває аналіз символу як необхідно притаманного кожній культурі медіатора відносин людини та світу, виявлення специфіки символу, на відміну від знака та інших засобів освоєння дійсності у свідомості людини, а також генерування уявлення про природу і функції символічного свідомості. Найбільш показовим, концентрованим утіленням цієї тези слугує живопис, скульптура і архітектура [9].

Символ — це засіб мистецького опосередкування: за посередництва символів митець передає значущу для себе і суспільства систему смислових і значеннєвих координат, вказує на ті небезпечні тенденції, табу і, висловлюючись терміном сучасної психології, «червоні прапори», які випробовують на міцність стосунки, отруюють взаємини чи набувають ознак токсичних факторів. Тут треба розуміти: «Щоб явище, предмет чи подія набули символічного значення (статусу), необхідні певні соціокультурні та психосоматичні передумови (здебільшого їх взаємопотенціююче поєднання)» [10, с. 101].

Фундаментальна передумова коректного сприйняття символізму пов'язана з тим, що він «перебуває в тісному корелятивному взаємозв'язку з інструментарієм (методом) аналогій і екстраполяцій: іронічний факт пов'язаний із тим, що саме смислова неостаточність і дифузність символів, яка вважається істотним семантичним недоліком, на практиці перекидає місток аналогій і екстраполяцій до споріднених тематичних кейсів, спонукаючи виявляти та систематизувати істотні закономірності принципів дії і способів функціонування» [10, с. 102].

Позаяк явище символізму функціонує переважно в режимі вільних асоціацій, то не варто дивуватися, що зображення одного й того ж предмету може містити різне символічне навантаження для різних історичних епох, культур і цивілізацій, релігійних конфесій, гендерів і навіть вікових категорій. Втім, існують і універсальні, трансчасові інваріанти символічних

сміслів і значень — зокрема, яблука та устриці постають символом спокуси, тілесних утіх та хіті; оселедець — традиційний символ християнської віри, м'ясні страви залежно від контексту можуть означати як багатство, так і ненажерливість, апельсин і гранат слугують символічним натяком на достаток та повноту життя, лимон — це нещирість і оманлива привабливість (за принципом: гарний зовні, однак кислий усередині), артишоки символізують надію, а спаржа — розкіш і процвітання. Полуниця перекидає символічний місток до чистоти та невинності, груша — до жіночності та плідності, вишня — до приємності та комфорту, а виноград — до пияцтва та втрати відчуття міри [11; 12].

Узвичаєне уявлення про ідейну безкомпромісність мистецтва є більшою мірою тенденційним міфом, аніж реальність з плоті та крові, бо насправді в абсолютній більшості випадків твір мистецтва — це завжди більший чи менший компроміс між ідеєю та можливістю її втілення, між виконавцем та замовником, між прагненням реалізувати себе в усій повноті потенціалу та суспільними табу й канонами цензури.

В цьому контексті важко заперечити тезу, що «міф є значущим елементом світосприйняття людини будь-якої культурно-історичної епохи в силу того, що міфологічні структури лежать в основі картини світу, оформляючи її в цілісне утворення. Він визначає вектор структурування світу і наділення його змістом. Міф реалізує базову потребу культури в підтримці соціального порядку і психологічного комфорту, в освоєнні світу, у формуванні культурних смислів і трансляції соціокультурного досвіду. Міф багато в чому визначає специфіку розвитку культури на кожному історичному етапі» [13, с. 274].

Міф функціонально покликаний заповнювати епістемологічні порожнини в чутливих для масової свідомості місцях і аспектах. Починаючи з Джорджіо Вазарі, масова свідомість опинилася в полоні міфологемних стереотипів про «таємні смисли», «ретельно приховані загадки», «інтригуючі підтексти» й т. п. як окремих творів мистецтва, так і особливостей життєпису їхніх авторів — митців.

Наприклад, полотно Рафаеля «Дама з однорогом» («*Dama col l'osorno*») тривалий час позиціонувалося не інакше, як художній гімн духовної піднесеності та доброчесності. Насправді ж у первісному варіанті картини був лише портрет дівчини, яка мала вийти заміж — і жодного однорога та пов'язаного з ним символізму. Такий художній образ мав реального прототипу і не містив будь-яких алегорій та інтерпретативних містифікацій. Однак згодом замовник наполіг на доповненні сюжетної лінії собачкою, яка консенсусно символізувала вірність (у даному разі — обіцянку подружньої вірності). А ще невдовзі, слідуючи новій тогочасній моді, собачка

трансформувалася в однорога, який ось уже впродовж півтисячоліття символізує цноту, розважливість і гідність.

Повчальною з міркувань розвінчувань міфологічних інтерпретативних конструкцій є також картина «Пані з горностаєм» (*Dama con l'ermellino*) Леонардо да Вінчі: позаяк білий горностай символізує непорочність, то більшість традиційних тлумачень цього полотна пов'язана саме з таким символічним навантаженням. Насправді ж у первісній версії Леонардо малював дівчину без горностає, однак, за наполяганням замовника, на руках у дівчини згодом з'явилася ця емблематична тваринка. Вся річ у тім, що на полотні зображена коханка герцога Міланського Людовіко Сфорци, а горностай у даному разі — не декоративний акцент, а суспільно-політичний маркер: Людовіко мав прізвисько «горностай». Так особисте, хоч і в дещо зашифрованому вигляді, проте набуло публічного розголосу — причому, в тій мірі й у тому діапазоні, в якому визначив не художник, а замовник.

Втім, із творчістю Леонардо да Вінчі пов'язано чимало аспектів, які все ще знаходять пояснення лише за посередництва міфологічної інтерпретації. Для прикладу: якщо товщина найтоншої людської волосини складає 40–60 мікрометрів, то мазки на «Джоконді» Леонардо да Вінчі завбільшки з 25 мікрометрів — це тонше, ніж людська волосина. Виникає щонайменше арифметична проблема: навіть якби Леонардо все життя розтирав свої фарби, йому не вдалося б її довести до подібної товщини гранул, а крім того особливість нанесення шарів фарби свідчить на користь того, що в даному разі застосована навіть не вкрай затратна для часового ресурсу технологія сфумато (до послуг якої інколи вдавався педантичний Альбрехт Дюрер), а технологія кольорового принтингу. От тільки звідки в Леонардо кольоровий принтер?

Істотна соціокультурна зумовленість автоматизмів світосприйняття загалом і символічної сфери зокрема актуалізує значення ментального фактора: «Ментальності об'єднують практично всіх членів суспільства, хоча часто не усвідомлюються самими людьми, а проявляються через особливості бачення світу, уявлення про час і простір, організацію праці, поведінкові та ритуальні особливості. Вони імпліковані в знакових системах, звичаях, традиціях, віруваннях тощо й лежать в основі типології поведінкового кодексу (слов'янського, балканського, кавказького, арабського і т. ін.)» [8, с. 19–20].

Значущість ментального маркера пов'язана з тим, що він виконує вкрай важливі функції світоглядної навігації представників певного культурного кластера. Ця специфічна особливість «дає змогу інтегрувати хаотичний потік різноманітних вражень у певне світобачення. Категорія менталітету взагалі немислима поза такою імперативною ознакою, як культурна селективність і спадкоємність. Адже сам факт накопичення досвіду

багатьма генераціями якраз складає альфу та омегу ментальних азимутів будь-якого явища. Тому теорія ментальностей намагається досягнути логіку такого селективного відбору, виявити закономірності певних типів світогляду і світоперетворення, аргументовано довести взаємозв'язок і контекстуальність сутнісних компонентів ментальності — вірувань та переконань, фобій та готовності зробити екзистенційний вибір і т. п.» [13, с. 28–29].

П'єр Бурдьє слушно привертав увагу до ролі емоційного переживання у формуванні світосприйняття як цілісної картини світу [14]. Відповідно до його аргументації, емоційне переживання набуває ключового значення під час формування різних стилів світосприйняття, які, в свою чергу, онтологічно тісно корелюють із видами менталітету. Цей аспект також виразно розкрито в книзі Ліонеля де Фонсеки «Про істину декоративного мистецтва. Діалог між людиною Заходу та людиною Сходу» [15].

Принагідно зазначимо, що «етнометодологія якраз і є сферою знань про соціокультурну навантаженість смислів і значень, про внутрішню логіку їх стереотипізації і закономірності канонізації. Саме відгалуженням цієї сфери знань є теорія фонових очікувань, яка окреслює принципи смислової конотації відповідно до специфіки конкретно-історичної соціокультурної навантаженості» [8, с. 18].

Важко аргументовано спростувати тезу, 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].

Зрештою, навіть високий щабель символічної компетентності не гарантує коректної інтерпретації мистецьких явищ і процесів, тому останнім часом все більшої інструментальної популярності набуває верифікація прихованих смислів творів мистецтва (передовсім ідеться про живопис) методом рентгено-флуоресцентного аналізу (рентгенографії). Саме цей метод спонукає до все більш прискіпливої історичної «археології», внаслідок якої, зокрема, з'ясувалося, що коли картину «Анжелюс» видатного французького художника XIX століття Жана-Франсуа Мілле замовник відмовився придбати за погоджену суму на тій підставі, що це творіння «хоч і безперечно геніальне, проте надто сумне», то митець вирішив не обтяжувати себе перемалюванням усієї картини: він просто зафарбував дитячу труну, замінивши її на корзину картоплі. Такий гротескний приклад сприяє більш реалістичному сприйняттю підтекстів, які часто не мають нічого спільного з піднесеністю чи утаємниченістю, а є просто іронічним

чи саркастичним викликом, до якого митець змушений вдаватися з тих чи інших причин.

Історії живопису відомі безліч подібних прикладів — зокрема, легендарна картина Пабло Пікассо «Старий гітарист» насправді намальована поверх іншої картини — жінки з дитиною. Ті, хто хочуть розгледіти в цьому містичні підтексти, будуть розчаровані: художник просто перебував у настільки жакливій фінансовій скруті, що не мав можливості навіть придбати нове полотно, тому був змушений пожертвувати однією з готових робіт, щоб швидше виконати замовлення, за яке гарантовано заплатять хороші гроші.

Вінсенту ван Гогу відчай безгрошів'я був відомий чи не найкраще з-поміж усіх митців попереднього пів тисячоліття, тому для нього малювати одну картину поверх іншої — звична справа. На жаль, така драма інколи перетворювалася на справжню мистецьку трагедію — так сталося, зокрема, з картиною «Пляма трави»: під зображенням тривіального поля однорідної трави автор у буквальному сенсі поховав мистецький шедевр жіночого обличчя. А все тому, що навіть на шедеври покупців може не бути роками, тому коли надходить замовлення на примітивну траву, його доводиться приймати, бо інакше — голодна смерть.

Тут не зайве поновити в пам'яті, що таке художній образ. Як зазначає В. Левкулич, «це фіксований у певному зображенні спосіб оцінки зображеного. У цьому сенсі він ідеальний, надчуттєвий. Художній образ є фіксованим у творі мистецтва способом сходження від чуттєвості речі до позачуттєвої людяності суб'єкта естетичної діяльності. Отже, що я бачу, дивлячись на картину? Образ, чуттєво-надчуттєву реальність, чуттєво явлену ідею. Але образ ще не є самою ідеєю; він — «спосіб сходження» до неї. Тому дивитися є «способом сходження» до бачити. Зрештою, можна дивитися, але не бачити» [13, с. 102].

З художнім образом як чуттєво-надчуттєвою реальністю існує чимало іронічних і курйозних випадків, обумовлених його перманентною динамікою розвитку. Чи не найбільш гротескний кейс стосується Іллі Рєпіна (чи пак — Ріпина), якому на певному етапі його творчості заборонили вхід у Третьяковську галерею з мольбертом із тієї причини, що він постійно намагався домальовувати свої картини. Як бачимо, перфекціонізм у тлумаченні того чи іншого художнього образу має не лише трансчасові переваги, а й конкретно-історичні недоліки і проблеми.

Зрештою, найбільш контрверсійними є взаємини мистецтва та моралі. Якщо залишатися на твердому ґрунті об'єктивного сприйняття реалій, то треба визнати, що за своєю природою мистецтво та мораль утворюють два автономних світи: вони не мають один щодо одного безпосередньої і внутрішньої субординації. Можливо, субординація існує, проте

вона зовнішня й опосередкована. Її ігнорують в анархічній вимозі тотальної безвідповідальності художника: те, що пишеш, не має наслідків. А втім, будь-яка субординація мистецтва та моралі (якою б вона не була) піддається запереченню і на протилежному полюсі — в тоталітарній вимозі, котра повністю віддає художника в кабалу служіння зовнішнім пріоритетам: все, що написано, має перебувати під контролем суспільства та держави. В обох випадках ігнорується одна й та ж істина: домен Мистецтва та домен Моралі утворюють два автономних світи в межах єдиного людського субстрату.

Тут треба відверто й недвозначно визнати, що гасло й кредо «Мистецтво для Народу» беззастережно ігнорує природу мистецтва і світ мистецтва як такий, цінності творчого інтелекту, факт, що художник має бути Художником. Митецька совість зобов'язує його не грішити проти свого мистецтва. Запропонуйте Леонардо або Модильяні змінити свій стиль і писати такі полотна, які «подобаються людям» (тобто дилетантський живопис), або запропонуйте їм «присвятити своє життя сімейному добробуту і виконувати свої моральні зобов'язання перед дружиною та дітьми». Навіть якщо сім'я знаходилася б у нужденному стані, Леонардо чи Модильяні з високою вірогідністю відреагували б так: заради Бога замовкніть, бо ви не маєте найменшої уяви про те, про що говорите!.. Наслідувати такі поради для них означало б зрадити свою митецьку гідність. Щоб прогледувати свою сім'ю, справжній художник може погодитися пасти свиней, стати чиновником чи навіть відректися від мистецтва, але він ніколи не стане поганим художником.

Шарль Бодлер писав: мені плювати на рід людський — великий художник може нічим не цікавитися, крім свого твору, як це робив Пруст, і може бути абсолютним егоїстом, як Гете. Оскару Уайльду належить ще одна показова сентенція: той факт, що людина когось отруїла, не може вважатися аргументом проти її прози, а Едґар Деґа зауважив: картина — це річ, яка вимагає не менше підступності, крутійства і порочності, ніж вчинення злочину. Між іншим, в один і той же час Андре Жід з безпрецедентною щирістю писав дві маленькі книжечки: в одній він висловлював відданість і любов до Євангелія, а в іншій — проповідував гомосексуалізм.

Під наведеним аргументаційним попурі можна підвести результуючу ризик словами Роуена Аتكінсона: художник не повинен вибачатися за своє мистецтво, бо мистецтво — це універсальне алібі й індульгенція на всі випадки життя. Вочевидь мистецтво отримує користь з усього, навіть із гріха. Воно фундаментально егоїстичне, бо не дбає ні про що, крім самого себе — приміром, якщо художника засуджують до страти, то картині байдує: вона переймається лише тим, щоб вогонь, на якому митця спалять, забезпечив випалення прекрасного вітража.

Також варто визнати, що Мораль не може нічого повідомити про спонукальну причину твору, — себто про Красу, а Мистецтво нічого не може повідомити про те, що є причиною і благом людського життя. При цьому людське життя не може обійтися без самої Краси і без тієї інтелектуальної творчої першооснови, в межах якої останнє слово належить Мистецтву. Мистецтво ж реалізує себе в самому єстві людського життя, людських потреб і людських цілей, де статусом вагомого аргументу наділена Мораль.

Іншими словами, Мистецтво та Мораль утворюють два автономних світи, кожен з яких суверенний в межах своєї сфери, проте вони не можуть взаємно ігнорувати одне одного, бо людина присутня в обох цих світах одночасно як інтелектуальний творець і як моральний діяч, суб'єкт актів, що визначають траєкторію індивідуальної долі. А оскільки художник є насамперед людиною, а вже потім — художником, то автономний світ Моралі безумовно вищий, ширший і глибший ніж автономний світ Мистецтва. Інакше кажучи, Мистецтво опосередкованим чином усе-таки підпорядковане Моралі.

Висновки

Мистецтво постає не лише сферою естетичного самовираження, а й одним із найпотужніших механізмів формування світоглядних орієнтирів людини та суспільства. Воно здатне впливати на систему цінностей, моделі поведінки, уявлення про морально допустиме й недопустиме, а також формувати духовні та культурні пріоритети епохи.

Світоглядний потенціал мистецтва реалізується насамперед через символічну природу художнього образу. Саме символ, метафора, асоціативність і смислова багатшаровість мистецьких творів забезпечують їхню здатність транслювати культурні коди, ментальні установки та аксіологічні взірці.

Інтерпретація мистецтва істотно залежить від конкретно-історичного, соціокультурного та ментального контексту. Один і той самий художній образ у різні історичні епохи може набувати принципово відмінних смислів, що засвідчує динамічний характер мистецтва та його тісний зв'язок із суспільними трансформаціями.

Мистецтво і мораль утворюють автономні, але взаємопов'язані духовні сфери. Художня творчість не може бути повністю ізольованою від моральних вимірів людського буття, оскільки мистецький твір здатний впливати на суспільну свідомість, формуючи як конструктивні, так і деструктивні моделі світосприйняття.

Водночас спроби повного підпорядкування мистецтва зовнішнім ідеологічним чи моральним імперативам неминуче призводять до втрати його творчої автономії, евристичного потенціалу та духовної самотутності.

Саме тому проблема співвідношення свободи мистецтва та суспільної відповідальності митця залишається однією з ключових у сучасному філософському дискурсі.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом механізмів символічного впливу мистецтва на масову свідомість, а також із вивченням ролі мистецтва у формуванні новітніх соціокультурних ідентичностей в умовах інформаційного суспільства.

Список посилань

1. Когут О. В. Мистецтво як соціокультурний феномен: змістовно-функціональні виклики сьогодення. Культурологічний альманах. 2025. №1. С. 207–214.
2. Taine H. The Philosophy of Art. CreateSpace Independent Publishing Platform, 2017. 76 p.
3. Graham G. Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics. Routledge, 2005. 288 p.
4. Bourdieu P., Darbel A. L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public. Editions de Minuit, 1966. 251 p.
5. Carroll N. Philosophy of Art: A Contemporary Introduction. Routledge, 1999. 288 p.
6. Neill A., Ridley A. The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern. McGraw-Hill Humanities, 1994. 592 p.
7. Cosgrove D. Social Formation and Symbolic Landscape. University of Wisconsin Press, 1998. 293 p.
8. Сливінський А. Соціокультурна взаємодія як фактор еволюціонування людства. Вища освіта України. № 2 (2024). С. 14–27.
9. Hidden Symbols of Still Live Paintings | Vanitas! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xUpwenYB5eE>.
10. Когут О. Символічна сфера як онтологічний ресурс мистецтва. Вища освіта України. 2025. № 1. С. 100–106.
11. Голландські натюрморти: символізм квітів, тварин, фруктів. Натюрморт Ванітас. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YDTxR_H9ebk.
12. Символізм у мистецтві Фріди Кало: Що вона приховувала у своїх картинах? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MSfOs4Keol8>
13. Левкулич В. В. Справедливість як соціокультурний феномен : монографія / В. В. Левкулич. Ужгород: Видавничий дім «Гельветика», 2018. 480 с.

-
14. Bourdieu P. The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Polity Press, 1993. 336 p.
 15. Давимука С. Екосистема мистецтва: наукові засади становлення та сучасні практики: монографія / ДУ «Інститут регіональних досліджень імені

References

1. Kohut, O. V. (2025). Art as a socio-cultural phenomenon: content-functional challenges of the present. *Culturological Almanac*. No. 1, 207–214. [in Ukrainian]
2. Taine, H. (2017). The Philosophy of Art. CreateSpace Independent Publishing Platform. 76 p.
3. Graham, G. (2005). *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge. 288 p.
4. Bourdieu, P. & Darbel, A. (1966). *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Editions de Minuit. 251 p.
5. Carroll, N. (1999). *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Routledge. 288 p.
6. Neill, A. & Ridley, A. (1994). *The Philosophy of Art: Readings Ancient and Modern*. McGraw-Hill Humanities. 592 p.
7. Cosgrove, D. (1998). *Social Formation and Symbolic Landscape*. University of Wisconsin Press. 293 p.
8. Slyvinsky, A. (2024). Sociocultural interaction as a factor in the evolution of humanity. *Higher Education of Ukraine*. No. 2, 14–27.
9. Hidden Symbols of Still Live Paintings | Vanitas! URL: <https://www.youtube.com/watch?v=xUpwenYB5eE>.
10. Kohut, O. (2025). The symbolic sphere as an ontological resource of art. *Higher Education of Ukraine*. No. 1, 100–106.
11. Dutch still lifes: symbolism of flowers, animals, fruits. Vanitas still life. URL: https://www.youtube.com/watch?v=YDTxR_H9ebk.
12. Symbolism in Frida Kahlo's art: What did she hide in her paintings? URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MSfOs4Keol8>.
13. Levkulych, V. V. (2018). Justice as a socio-cultural phenomenon: monograph / V. V. Levkulych. Uzhhorod: Helvetica Publishing House, 480 p.
14. Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Polity Press. 336 p.
15. Davymuka, S. (2021). The ecosystem of art: scientific principles of formation and modern practices: monograph / State Institution «Institute of Regional Studies named after M. I. Dolishnyi NAS of Ukraine». Lviv, 581 p.

Oksana Kohut

*Associate Professor of the Department of Pop Singing
at the Kyiv National Academic Operetta Theatre
Kyiv Municipal Academy of Variety and Circus Arts (Kyiv, Ukraine)
<https://orcid.org/0009-0000-8491-0447>
e-mail: Okogut@ukr.net*

ART AS A GENERATOR OF WORLD-VIEWING PATTERNS

Abstract

The article presents a comprehensive philosophical analysis of art as a generator of worldview models and one of the key mechanisms for shaping semantic, axiological, and behavioral orientations of society. It is substantiated that art performs not only aesthetic and communicative functions but also acts as a powerful instrument of ideological influence, symbolic demarcation, and worldview construction of social reality. It is proved that even in the absence of direct authorial intention, a work of art inevitably forms a system of value coordinates, stimulates reconsideration of established meanings, and encourages individual worldview self-identification.

Special attention is paid to the symbolic nature of art and to the mechanisms of functioning of the artistic image as a means of transmitting cultural codes, mental attitudes, and sociocultural mythologies. The interrelation between art, symbol, mentality, and myth is analyzed, and the specificity of their influence on the formation of collective worldview perception is revealed. Based on the analysis of the works of Raphael, Leonardo da Vinci, Pablo Picasso, Vincent van Gogh, and other artists, it is demonstrated that the interpretation of artistic works largely depends on historical, cultural, and axiological contexts.

Particular emphasis is placed on the argument that art and morality constitute two autonomous yet interconnected spiritual domains whose interaction determines the boundaries of creative freedom, social responsibility, and the value orientation of artistic activity. It is concluded that art functions not only as a reflection of social processes but also as an active factor in the spiritual, cultural, and worldview transformation of both the individual and society.

Keywords: art; worldview models; symbol; artistic image; mentality; myth; aesthetics; axiology; morality; sociocultural space.

Надійшла до редакції/ Received: 09.03.2026

Прорецензовано/ Revised: 01.04.2026

Прийнято до друку/ Accepted: 24.04.2026