

4. *Naslidky nehody v Ukraini: ekoloh zaiavyv, shcho vyрубka lisiv pryзvodyt do ruiniivnykh povenei u Karpatakh* (Consequences of bad weather in Ukraine: an environmentalist said that deforestation leads to devastating floods in the Carpathians) (n.d). Available from: <<https://www.5.ua/ukrayina/ekoloh-rozpoviv-do-choho-mozhe-pryzvesty-masova-vyрубka-lisiv-u-karpatakh-218078.html>>. [24 Lystopad 2025].
5. Thunberg, G, Thunberg, S, Ernman, M & Ernman, B 2022. *Nash dim u vohni* (Our House Is on Fire), per. z anhl. O. Lobastovoi, Kyiv : *Fors Ukraina*, 320 p.
6. Calma, J 2023. *Time is Running Out on the Climate Clock*. Available from: <<https://www.theverge.com/2023/7/22/23803197/climate-change-clock-deadline-new-york>>. [8 November 2025].
7. *Climate Clock* (n.d). Available from: <<https://climateclock.world/>>. [24 November 2025].
8. Crutzen, PJ Stoermer, EF 2000. "The "Anthropocene"", *Global Change Newsletter*, no. 41, p. 17–18.
9. Ingold, T 2000. *The Perception of the Environment: Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London & New York: *Routledge*, 465 p.
10. Global Footprint Network. *Open Data Platform*. Available from: <<https://data.footprintnetwork.org/>>. [24 November 2025].
11. Naess, A 1989. *Ecology, Community and Lifestyle: Outline of an Ecosophy*. Cambridge : *Cambridge University Press*, 223 p.
12. Orr, D 1994. *Earth in Mind: On Education, Environment, and the Human Prospect*, Washington, DC : *Island Press*, 213 p.
13. Pope Francis 2015. *Laudato si': On Care for Our Common Home*, Vatican City : *Libreria Editrice Vaticana*, 184 p. Available from: <https://www.vatican.va/content/francesco/en/encyclicals/documents/papa-francesco_20150524_enciclica-laudato-si.html>. [25 November 2025].
14. Rockström, J et al. 2009. 'A Safe Operating Space for Humanity', *Nature*, vol. 461, p. 472–475.
15. Sterling, S 2011. 'Transformative Learning and Sustainability: Sketching the Conceptual Ground', *Learning and Teaching in Higher Education*, no. 5, p. 17–33.

Надійшло до видання / Received
Прийнято до друку / Accepted

4.12.2025
12.01.2026

DOI 10.33930/ed.2019.5007.57(1-2)-10
УДК 722(477)+130:2

ІСТОРИЧНИЙ ГЕНЕЗИС МИСТЕЦТВА У ДЗЕРКАЛІ СВІТОГЛЯДНО-АРТИКУЛЯТИВНИХ ПРІОРИТЕТІВ

О. В. Когут
Л. Д. Бабушка

Анотація.

Актуальність теми дослідження. Сміслова та інтерпретативна двозначність мистецтва актуалізує потребу виявлення особливостей і закономірностей його історичного генезису крізь призму світоглядних та артикулятивних пріоритетів.

Постановка проблеми. Проблемність різномлущень щодо змістовного трансісторичного інваріанта мистецтва, його місійного покликання і засобів артикуляції такої мети доповнюється конкретно-історичною специфікою світоглядних та артикулятивних пріоритетів мистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж попередніх двох десятиліть аспектному діапазону історичного генезису мистецтва в дзеркалі світоглядних та артикулятивних пріоритетів на Заході було присвячено чимало дослідницьких проєктів – зокрема, Ж. Рансьєра, А. де Боттона та Дж. Армстронга, Дж. Рінальді, Т. Грацика, Р. Елдріджа, К. Дж. Дюкасса, Д. Матраверса.

Постановка завдання. Актуальність і проблемність предметної сфери зумовлює необхідність з'ясування, чим змістовно, світоглядно й артикулятивно мистецтво є в трансчасовому та конкретно-історичному вимірі.

Виклад основного матеріалу. Досконалість як цільовий орієнтир мистецтва змістовно корелює з ідеалом – уявленням про взірєць, духовне вираження потреби людини в упорядкуванні, вдосконаленні, гармонізації відносин людини та природи, людини та людини, людини та суспільства. Ідеал виконує насамперед регулятивну функцію, слугуючи вектором, котрий дозволяє визначити стратегічні цілі, реалізації яких індивід і суспільство готові присвятити своє життя.

Висновки. Адекватне розуміння мистецтва (у форматі творів, явищ, процесів тощо) можливе лише за умов піднесення процедури розуміння до рівня мистецтва, тобто мистецтва розуміння. Необхідно якомога коректніше й повніше розуміти покликання мистецтва як історичного, особистісного й соціального феномену. Потрібно усвідомлювати, що такий змістовний і цілепокладаючий інваріант зазнає істотного конкретно-історичного доповнення й уточнення, обумовленого світоглядно-аксіологічними, стилістичними та смаковими особливостями кожної історичної епохи.

Ключові слова: історичний генезис мистецтва, смислові та значеннєві критерії, світоглядні та артикулятивні пріоритети, соціокультурна специфіка, трансчасові інваріанти, конкретно-історичні особливості.

HISTORICAL GENESIS OF ART IN THE MIRROR OF WORLD-VIEW AND ARTICULATIVE PRIORITIES

Oksana Kohut
Larysa Babushka

Abstract.

Relevance of the research. The semantic and interpretative ambiguity of art actualizes the need to identify the features and regularities of its historical genesis through the prism of worldview and articulatory priorities.

Problem statement. The problematic nature of different interpretations regarding the meaningful transhistorical invariant of art, its missionary calling and the means of articulating such a goal is complemented by the specific historical specificity of the worldview and articulatory priorities of art.

Analysis of recent reseafch and publications. Over the past two decades, many research projects have been devoted to the aspectual range of the historical genesis of art in the mirror of worldview and articulatory priorities in the West – in particular, J. Rancière, A. de Botton and J. Armstrong, J. Rinaldi, T. Gratsik, R. Eldridge, C. J. Ducasse, D. Matravers.

Research task. The relevance and problematic nature of the subject area necessitates the clarification of what art is in terms of content, worldview, and articulation in a transtemporal and concrete-historical dimension.

Main material presentation. Perfection as a target reference point of art is meaningfully correlated with the ideal – the idea of a model, a spiritual expression of the human need to organize, improve, and harmonize the relations between man and nature, man and man, man and society. The ideal performs primarily a regulatory function, serving as a vector that allows us to determine strategic goals, the implementation of which the individual and society are ready to devote their lives to.

Conclusions. An adequate understanding of art (in the format of works, phenomena, processes, etc.) is possible only under the conditions of raising the procedure of understanding to the level of art, that is, the art of understanding. It is necessary to understand the calling of art as a historical, personal, and social phenomenon as correctly and fully as possible. It is necessary to realize that such a meaningful and purposeful invariant undergoes significant concrete-historical addition and refinement, due to the worldview-axiological, stylistic and tasteful features of each historical era.

Keywords: historical genesis of art, semantic and semantic criteria, worldview and articulatory priorities, socio-cultural specificity, transtemporal invariants, concrete-historical features.

Актуальність теми дослідження. На рівні не лише масової, а й спеціалізованої, академічної свідомості мистецтво завжди мало дещо двозначну статусну репутацію: з одного боку, воно містило демократичний артикулятивний стрижень, який створював необхідні передумови для його предметного й адекватного сприйняття ледь не кожним індивідом; з іншого боку, мистецтву притаманний деякий епістемологічний герметизм, який об'єктивно стає на заваді адекватному сприйняттю артикульованих мистецтвом ідейних та світоглядних пріоритетів. В епоху постмодерну ця двозначність додатково посилюється й поглиблюється симулятивним та імітаційним трендом, актуалізуючи потребу виявлення особливостей і

закономірностей історичного генезису мистецтва в дзеркалі його світоглядно-артикулятивних пріоритетів.

Постановка проблеми. У даному разі доводиться мати справу з подвійною (чи пак – двоєдиною) проблемою: *по-перше*, зберігаються істотні різнотлумачення щодо змістовного трансісторичного інваріанта мистецтва, його місійного покликання і засобів артикуляції такої мети; *по-друге*, ця проблемна складова доповнюється конкретно-історичною специфікою світоглядно-артикулятивних пріоритетів, адже на мистецтво повною мірою поширюються регламентаційні норми принципу розвитку, тому окрім трансісторичних смислових інваріантів воно також оперує конкретно-історичними трендами, пріоритетами й преференціями.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Упродовж попередніх двох десятиліть аспектному діапазону історичного генезису мистецтва в дзеркалі світоглядно-артикулятивних пріоритетів на Заході було присвячено чимало дослідницьких проєктів – ідеться, зокрема, про резонансну книгу Жака Рансьєра “Емансипований глядач” [12], в якій автор наголошує на спроможності споживачів мистецьких послуг адекватно сприймати рельєф мистецьких смислів і значень.

Книга Алана де Боттона та Джона Армстронга “Мистецтво як терапія” пропонує новий погляд на мистецтво, на практичних прикладах всесвітньо відомих мистецьких творів доводячи його спроможність слугувати підказкою того, як впоратися з напругою та плутаниною особистого життя [6]. Автори переконливо ілюструють, як мистецтво допомагає нівелювати чимало труднощів – у діапазоні від побудови надійних стосунків і до стоїчного усвідомлення смертності.

Нещодавно опублікована книга професора теоретичної та моральної філософії Університету Урбіно (Італія) Джакомо Рінальді висвітлює розлогий спектр проблем, що стосуються сутності змісту мистецтва та його зв'язку з його формою, різниці між Прекрасним та Потворним у творі мистецтва, а також між природною та художньою красою [13]. Автор аналізує мотиваційні прообрази як “апріорно-суб'єктивні форми мистецтва”, співвідношення між метафізичними категоріями Явленості та Прихованості в художньому творі, а також зв'язок між ними.

У резонансній книзі “Філософія мистецтва” завідувач кафедри філософії Університету штату Міннесота Теодор Грацик осмислив пролегомени ключових проблем і дискусій сучасності щодо мистецтва [9]. Автор ґрунтовно осмислює різні аспекти творчості, культурного присвоєння, сутнісних відмінностей між популярним та образотворчим мистецтвом тощо. Особливою евристикою просякнута тематика особистісної репрезентації, емоційного вираження, дослідницької стратегії, мистецького вигорання та художньої цінності. Значним здобутком цієї праці є авторські рефлексії щодо соціокультурної навантаженості творів мистецтва, стереотипів, упереджень і поширених кліше, які заважають адекватному осмисленню мистецтва і його тенденцій.

Професор філософії Коледжу Суортмор Ричард Елдрідж у книзі “Вступ до філософії мистецтва” досліджує репрезентативні та експресивні виміри мистецтва. Він стверджує, що “естетична та семантична щільність творів мистецтва робить їх когнітивно, морально та соціально важливими” [8, с. 115]. Ця істотність і значущість розкривається передовсім у дискусіях про художню красу, оригінальність та спонукальний потенціал.

Книга Курта Джона Дюкасса “Філософія мистецтва” постає втіленням комплексного дослідження природи і значення мистецтва з філософської точки зору. Автор з'ясовує роль мистецтва в суспільстві та його спроможність трансформувати культурні норми й цінності [7]. Книга заглиблюється в різні філософські теорії та концепції, пов'язані з мистецтвом – на кшталт феноменів краси, творчості та способів авторського вираження. Дюкасс також досліджує різні форми мистецтва, зокрема літературу, музику, живопис, скульптуру та архітектуру, аналізуючи способи, за допомогою яких вони передають значення і викликають емоційне відлуння.

Читачі книги Дерека Матраверса “Вступ до філософії мистецтва” знайомляться з контроверзами художньої цінності, мистецьких намірів, інтерпретації та вираження на прикладі аналізу знакових творів мистецтва [10]. 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 і т. п.

У вітчизняному освітньому просторі найбільш знакові праці за окресленою предметною сферою належать О. Матвієнко, В. Левкуличу, Л. Нагорній, З. Самчуку. Значного розголосу набула нещодавно опублікована стаття А. Лактіонової, присвячена семантиці кольорів [2].

Постановка завдання. Актуальність і проблемність предметної сфери зумовлює необхідність з'ясування, чим змістовно, світоглядно й артикулятивно мистецтво є в трансчасовому та конкретно-історичному вимірі.

Виклад основного матеріалу. Ключовий теоретико-концептуальний виклик пов'язаний із проблемою змістовної, смисло-значеннєвої демаркації мистецтва, його сутнісної відмінності від явищ хоч і споріднених із мистецтвом, проте які не є мистецтвом ні за змістовною етиологією, ні за функціональним покликанням (місією). Принагідно зазначимо, що в історії людства не бракувало оригінальних концептуальних підходів до окресленої предметної сфери. Йдеться, зокрема, про:

- заперечення Платоном істинності та необхідності мистецтва;
- теорія трагедії Арістотеля;
- вчення Псевдо-Лонгіна про піднесення;
- концепція прекрасного як *perfectio*, розроблене й популяризоване школою Лейбніца;
- гегелівська концепція мистецтва як безпосередньої, абстрактно-об'єктивної форми Абсолютного Духу;
- трансцендентальний формалізм І. Канта та його теорія істотних ознак естетичного судження;
- морально-педагогічний підхід до мистецтва Ф. Шіллера та І. Г. Фіхте;
- метафізичне пояснення Ф. Шеллінгом сутності мистецтва;
- концептуалістика Д. Юма щодо стандартів смаку в мистецтвознавчій критиці;
- реалістична метафізика Н. Гартмана;
- матеріалістично-соціологічний підхід Т. Адорно до класичного, романтичного та сучасного мистецтва;
- екзистенційна онтологія М. Гайдеггера;
- історичистські погляди італійського ідеалізму в особі Дж. Віко, Б. Кроче та Дж. Джентіле;
- естетика британського ідеалізму Р. Дж. Коллінгвуда;
- теорія контингентності мистецтва.

Ф. Енгельс у цілому аргументовано стверджував, що людина може дозволити собі розкіш займатися мистецтвом лише після того, як буде забезпечена прожитковим мінімумом та матиме в своєму розпорядженні певний обсяг вільного часу. На цій підставі робився висновок, що раб не може займатися мистецтвом і загалом людство почало вдаватися до мистецьких практик на відносно пізній стадії свого історичного генезису.

І хоча наведена теза в цілому відповідає критеріям логічних основ онтології людини і людства, вона залишає поза увагою два істотних аспекти.

По-перше, яка причина є достатньою спонукою для виникнення мистецтва, адже існує безліч прикладів, коли люди мали в своєму розпорядженні чимало вільного часу й володіли не лише прожитковим мінімумом, а й максимумом, проте були неспроможними запропонувати бодай щось, що хоча б віддалено нагадувало мистецтво?

По-друге, чим обумовлена еволюційна динаміка місії мистецтва, чому мистецькі мегатренди різних історичних епох і соціокультурних середовищ настільки різночудно відрізняються один від одного, що інколи доводиться робити відверті поступки абсурду, об'єднуючи настільки різні зразки й практики спільним ідентитетом мистецтва?

Принагідно зазначимо, що кроманьйонські фрески тварин, вік яких перевищує 30 тисяч років, не лише безпрецедентно реалістичні – вони засвідчують надзвичайно високий рівень виконавської майстерності. Коли Пабло Пікассо ознайомився з такими фресками в одній із печер на півночі Іспанії, то визнав, що, враховуючи архаїчний рівень тогочасного матеріально-технічного забезпечення, автор цих робіт перебуває на одному щаблі зі знаковими митцями епохи Відродження.

У наш час у фаховому середовищі існує консенсус із приводу того, що перші

реалістичні малюнки з'явилися 33 тисячі років тому. За іронією це трапилося з причин суворих умов льодовикового періоду, які призвели до створення особливої комбінації генів. Саме до такого висновку за результатами спільного дослідження прийшли археолог Пенні Спкінс та експерт з аутизму Баррі Райт з Йоркського університету. Зазначена комбінація генів відповідала за вміння виконувати завдання, що потребують посиленої концентрації уваги, відтворювати видимі об'ємні образи в уяві, запам'ятовувати в найдрібніших деталях ландшафт, а також рух тварин і людей.

Такі здібності притаманні людям з розладами аутичного спектру, однак саме ця вада дала змогу печерним мешканцям льодовикового періоду створити кремнієві наконечники для списів та стріл – йдеться про дуже трудомісткий процес, що вимагає постійної концентрації на дрібних деталях і здатності пам'ятати в найдрібніших подробицях місця полювання. Завдяки таким функціональним опціям печерні люди створили навдивовижу реалістичні, фотографічно виразні малюнки тварин по пам'яті, зображуючи їх серед максимально автентичного ландшафту.

Відтак, доводиться констатувати парадоксальний факт: аутизм, який у наш час стереотипно вважається істотним конкурентним недоліком його носія, виявився ефективною еволюційною відповіддю на суворі кліматичні умови останнього за ліком льодовикового періоду – саме завдяки розвитку пов'язаних з аутизмом здібностей люди спромоглися вижити в світі, в якому пошук харчування вимагав особливих навичок і якими не могли опанувати неаутисти.

За умов і обставин лавиноподібного поширення релятивістського сприйняття мистецьких реалій особливої цінності набувають змістовні інваріанти мистецтва, завдяки яким багатоманітні в своїх виявах зразки мистецтва зберігають концептуальну та критеріальну єдність. “До переліку трансчасових інваріантів мистецтва належить його інтерпретаційна й комунікативна складова: мистецтво – це так чи інакше спосіб інтерпретації з метою здійснення певного впливу – й не стільки на свідомість, скільки на підсвідомість цільової аудиторії. Мистецтво – це своєрідна *global lingua franca*, тобто як універсальний комунікативний інструмент” [1, с. 209-210].

Одним із таких фундаментальних критеріїв-інваріантів мистецтва залишається маркер золотого перетину і спіраль Фібоначчі як оптимальне використання простору. Вергілію належить влучне спостереження: люди подібні до музичних інструментів – уся річ у тім, хто до них доторкається. Тут можна провести коректну аналогію зі спроможністю творів мистецтва здійснювати феноменальний світоглядний, навіювальний, психосоматичний, педагогічний та інший вплив на індивідуальну й масову свідомість. Осмислюючи цей аспект, Сальвадор Далі прийшов до слушного висновку, що справжній художник – *не той, хто натхненний* (хоча це також не позбавлене сенсу й значення), а *той, хто надихає інших*.

Андре Жід аргументовано наполягав, що художника викликають на сцену лише після трапези з однієї причини: його функція – не насичувати, а п'янити. Зрештою, існує й інший, не менш аргументований концептуальний підхід: функціональне покликання митців полягає не в тому, щоб підніматися на сцену після трапези й пропонувати тим, хто наситився земними стравами, хміль насолод; їхня роль не зводиться й до того, щоб розносити хліб екзистенційної нудоти, марксистської діалектики, традиційної моралі, торти філантропії та біфштекси політичного реалізму чи ідеалізму – справжні митці мають піклуватися про духовну ситість людства, що складається з інтуїтивного досвіду, одкровення і краси, бо людина – це тварина, яка годується трансцендентним.

У сфері свого мистецтва художник підпорядковує всього себе своєрідній аскезі, яка може вимагати героїчної самопожертви в буквальному сенсі слова. Художник не лише повинен бути постійно на сторожі, оберігаючи себе як від вульгарних спокус спрощенства у своєму мистецтві, так і від підступних принад успіху; він також повинен вистояти проти полчищ більш підступних спокус – пройти крізь духовний морок, безперервно й добровільно покидаючи плодоносні ґрунти заради місць безплідних і небезпечних.

Платон у своїй “Державі” вбачав у поетах “брехливих наслідувачів уявлень, небезпечних для держави, її істин і звичаїв”. У всякому разі, він був настільки чесний перед своїм інтелектуальним сумлінням, що виганяв поетів із ідеальної Держави, бо розумів, що поезія – доки вона залишається поезією – ніколи не перетвориться (не може перетворитися в принципі) на знаряддя Держави.

Основний обов'язок суспільства перед мистецтвом полягає в повазі до мистецтва і його духовної гідності. А загалом судити твір мистецтва – справа не менш важка й відповідальна, ніж судити твір науки чи філософії.

Іполит Тен у “Філософії мистецтва” зауважив, що автопортрети Тіціана та Рембрандта дуже схожі на сповідь. У цьому сенсі варто визнати, що індивідуальне й суспільне життя значно частіше імітує мистецтво, ніж мистецтво імітує життя. А що стосується концептуального мистецтва, то воно завжди постає вираженням певної ідеї. Виразним наочним прикладом цієї тези може слугувати картина Сальвадора Далі “The Persistence of Memory” як символ пластичності, гнучкості часу, історії, минулого – точніше, їх сприйняття індивідуальною та суспільною свідомістю.

Мистецтво прагне того Абсолюту, яким є краса, котра принципово досяжна в конкретному творі, але не є Абсолютом Краси як такої, котра залишається прерогативою і преференцією Господа. Досягнення такої мети рівнозначне солодкому плоду завершеного синтезу. Як влучно зазначав із цього приводу Мікеланджело, увага до дрібниць породжує досконалість, а от досконалість – це вже не дрібниця.

З такою досконалістю був на короткій нозі Піранезі, який нібито використовував камеру-обскуру для досягнення безпрецедентної якості виконання гравюр. Зрештою, перелік складових досконалості гравюр Піранезі цим не вичерпується: покровителем і навіть другом цього митця був Папа Римський Бенедикт XIV, який надавав художнику ексклюзивну (висловлюючись сучасним терміном, інсайдерську) інформацію щодо історії Риму, котрою монополюно володів Ватикан. Третім надійним китом, на якому базувалася творчість Піранезі, був археологічний фах і копітка праця на розкопках, результати яких були відомі вкрай обмеженому колу осіб.

Досконалість змістовно корелює з ідеалом – уявленням про взірець, духовне вираження потреби людини в упорядкуванні, вдосконаленні, гармонізації відносин людини та природи, людини та людини, людини та суспільства. Ідеал виконує насамперед регулятивну функцію, слугуючи вектором, котрий дозволяє визначити стратегічні цілі, реалізації яких індивід і суспільство готові присвятити своє життя.

Чи можна досягти ідеалу на рівні реальної дійсності? Чимало мислителів відповідали на це запитання негативно, зазначаючи, що ідеал як образ досконалості й буттєвої завершеності не має аналогів в емпіричній дійсності: він постає в свідомості символом трансцендентального. Втім, як концентроване вираження духовних цінностей, ідеал цілком спроможний виконувати функцію взірця, цільового орієнтира, який задає життєдіяльнісні азимути та смисло-значеннєві орієнтири й пріоритети.

А що стосується образного мислення, то “субстанційно воно є побудовою образу (моделі) середовища, включенням цієї моделі на більшу, ніж у середовища, швидкість, із метою передбачування такого status quo, у якому середовище матиме аналогічний моделі поведінковий алгоритм (що, власне, й визначає дослідницько-апробаційну цінність, значущість моделі)” [3, с. 111].

Однак, доводиться визнати, що чимало мистецьких творів (особливо постмодерної епохи) не вважають за потрібне проводити корелятивні паралелі зі спіраллю Фібоначчі. Крім того, не варто недооцінювати конкретно-історичні та соціокультурні концептуальні приписи (максими), якими керуються як митці (автори творів мистецтва), так і експертно-аналітичне середовище [4].

У даному разі не зайве нагадати, що “розгляд мистецтва як конкретно-історичного та трансісторичного феномена крізь соціокультурну дослідницьку призму є очевидним, закономірним і навіть тривіальним, оскільки мистецтво практично неможливе поза соціальними й культурними контекстами та впливами – воно завжди істотно віддзеркалює соціокультурні тенденції, симптоматизує про світоглядні виклики і сенсожиттєві альтернативи” [1, с. 207].

З цього приводу слід зазначити, що Джорджіо Агамбен у книзі “Оголеність” привернув увагу до такої особливості: в європейській культурі взаємозв'язок між обличчям та тілом містить відбиток фундаментальної асиметрії, яка передбачає, що **обличчя має бути оголеним**, а **тіло, як правило, – прикритим**. У цій асиметрії голові відводиться провідна роль: як у політиці, так і в релігії, як у мистецтві, так і в повсякденному житті – **обличчя за визначенням є основним засобом виразності**.

З цього приводу напрошується ще одна ремінісценція: чому на старих європейських портретах люди майже завжди зображені в профіль? Витоки цієї традиції сягають римської античності: оскільки імператорів карбували на монетах саме в профіль, то з часом інерція світосприйняття зробила свою справу – саме такий ракурс став символом влади та статусу. В епоху раннього Ренесансу художники взяли за взірць цей стиль, надихаючись давньоримськими медалями й монетами. Однак причина полягала не лише в потребі символічної спадкоємності – малювати обличчя в профіль було значно простіше. І лише згодом, коли рівень майстерності істотно підвищився, портрети почали писати в три чверті чи в анфас. Так відбувалося еволюційне становлення “живого погляду” в живописі.

Поль Валері запевняв, що для нього найбільшим задоволенням було б отримати замовлення на вірш, в якому кількість рядків, слів і навіть літер визначені заздалегідь. За таких обставин ремісницька жилка годинникаря розкрила б усі свої опції, а Валері мріяв бути досконалим годинникарем. Цей приклад з історії мистецтва покликаний вказати на стереотипізовані вади міфологічного уявлення про те, що мистецтво – це суцільна спонтанність, інтуїтивізм і невизначеність буквально до останнього мазка пензля: ні, *попри те, що дихотомія мистецтва та ремесла зберігає свої регламентні повноваження, це зовсім не означає, що ремесло в принципі не може бути атрибутивною складовою, функціональною частиною мистецтва*.

З технологічним підходом пов'язано чимало смислових і значеннєвих колізій: приміром, попри те, що, з одного боку, в перекладі з грецьк. “техне” – це мистецтво, мистецькі дії, з іншого боку, *в епоху постмодерну технологізм набув ознак чи не основного концептуального антагоніста й антипода мистецтва, мистецької природи і автентики*. У цьому контексті не викликає подиву, чому “в епоху постмодерну світоглядним, змістовним і критеріальним основам мистецтва притаманний високий рівень розмитості. Це цілком об'єктивно й закономірно призводить до різнотлумачень і конфліктів інтерпретацій” [1, с. 213].

Різнотлумачення мистецтва епохи постмодерну мають “завдячувати” насамперед і в основному смислово, значеннєвому й критеріальному релятивізму: “Якщо спочатку принцип релятивізму пов'язувався зі світоглядною розкутістю й, відповідно, із додатковими дослідницькими та інтерпретативними опціями, то останнім часом усе виразніших ознак набуває невтішний вердикт: домінування релятивізму призводить до змістовної невиразності, смислової несфокусованості, аксіологічної розмитості й загальною дезорієнтації та дезорганізації науково-освітньої сфери” [5, с. 172].

Здебільшого втіленням і водночас спробою приховування такого релятивізму слугує квазімистецький інструмент *пастишу* як волюнтаристськи довільної, часто пародійної суміші, попури (від італійського *pasticcio* – опера, утворена з уривків інших опер) різних (здебільшого малосумісних) аспектів. Однак пастиш – це лише інструментальний репрезентант деяких ідейно-світоглядних пріоритетів і преференцій, які призвели до феномену “мильної бульбашки” як імперативу сучасності. Такі ідеї слугують світоглядною адвокатурою імітаційно-симулятивного мегатренду, який із кінця 1970-х років у спосіб духовного експансіонізму відвойовував собі преміальні місця у суспільстві спектаклю (вдаючись до послуг термінології Ірвіна Гофмана).

А втім, історичні передумови й ідейні витoki постмодернізму можна доволі виразно простежити ще сотню років тому – у Маніфесті “Новий дух” (1917) Гійома Аполінера, у “Першому Маніфесті сюрреалізму” (1924) Андре Бретона, у “Механічному апельсині” (“A Clockwork Orange”) Ентоні Берджеса та у вірусній популярності в 1920-х роках дадаїзму (не випадково постмодерн часто відрекомендовують вербальним конструктом “друге дихання дадаїзму”).

Зрештою, принижувати ідейний потенціал та інструментальні опції мистецтва епохи постмодерну також не варто: воно слушно відмовилося від дидактично-профетичних оцінок і здійснило давно очікуваний аксіологічний зсув у бік більшої толерантності, пов'язаний із певним ставленням як до масової культури, так і до тих естетичних феноменів, котрі раніше вважалися периферійними.

Крім того, треба розуміти, що сучасне абстрактне мистецтво – це більше, ніж колір і форма: це емоції, рух і свобода, виражені без надміру формалізованих обмежень. Світ сучасного абстрактного мистецтва не наполягає на жорстких нормативах – він навіть *не просить бути зрозумілим*, а лише *запрошує відчутти його*. Вдаючись до послуг

нетривіальних кольорових поєднань, незвичних ліній, багатошарових текстур і відкритих інтерпретацій, сучасне абстрактне мистецтво цілком коректно відображає складність сучасного життя та глибину людських емоцій [11].

Висновки. На відміну від поширеного на рівні масової свідомості стереотипу, мистецтво – це не лише й не стільки одна зі сфер суспільної діяльності, яка за стилем і способом функціонування критеріально відрізняється від інших сфер суспільної діяльності, що сукупно утворюють механізм (систему, взаємозумовленість) суспільного буття; це не якась окрема *вертикаль* суспільної життєдіяльності, а *горизонталь*, яка віддзеркалює якісний (кваліфікаційний, компетентнісний тощо) рівень кожної сфери суспільного буття й свідомості.

Важливий концептуальний засновок полягає в тому, що адекватне розуміння мистецтва (у форматі творів, явищ, процесів тощо) можливе лише за умов піднесення процедури розуміння до рівня мистецтва, тобто мистецтва розуміння. А оскільки вимагати від усіх і кожного мистецького щабля процедур розуміння не надто реалістично, то адекватне сприйняття мистецьких явищ і процесів для масової свідомості завжди залишатиметься значною мірою епістемологічно втаємниченою та інтерпретативно міфологізованою.

Тим не менше, це не означає, що ми приречені на безпорадність і не більш, ніж дилетантський рівень сприйняття мистецьких реалій – насправді високий рівень адекватного розуміння мистецтва в змозі забезпечити декілька передумов: *по-перше*, необхідно якомога коректніше й повніше розуміти покликання мистецтва як історичного, особистісного й соціального феномену; *по-друге*, потрібно усвідомлювати, що такий змістовний і цілепокладаючий інваріант зазнає істотного конкретно-історичного доповнення й уточнення, зумовленого світоглядно-аксіологічними та стилістично-смаковими особливостями кожної історичної епохи; *по-третє*, істотне значення має фактор соціокультурної навантаженості як процесів творення мистецтва, так і особливостей сприйняття мистецьких зразків.

Список використаних джерел:

1. Когут, ОВ 2025. 'Мистецтво як соціокультурний феномен: змістовно-функціональні виклики сьогодення', *Культурологічний альманах*, (1), с. 207–214.
2. Лактіонова, А 2025. 'Семантика кольорів: онтологічний, епістемологічний виміри. Огляд публікації українського перекладу праці Людвіга Вітгенштайна "Зауваги про кольори"', *Філософія освіти. Philosophy of Education*, 31(1), с. 296–303.
3. Левкулич, ВВ 2018. 'Справедливість як соціокультурний феномен: монографія', Ужгород: Видавничий дім "Гельветика", 480 с.
4. Нагорна, ЛП 2011. 'Соціокультурна ідентичність: пастки ціннісних розмежувань', К., ІПіЕНД ім. І.Ф. Кураса НАН України, 272 с.
5. Самчук, З 2023. 'Перехрестя науково-освітніх альтернатив: монополія на прийняття рішень чи культивування компетентності?', *Філософія освіти. Philosophy of Education*, 28(2), с. 171–196.
6. Botton, A de & Armstrong J, 2016. *Art as Therap*, Phaidon Press, 240 p.
7. Ducasse, CJ 2013. *The Philosophy of Art*, Literary Licensing, 332 p.
8. Eldridge, R 2014. *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, 322 p.
9. Gracyk, T 2011. *The Philosophy of Art: An Introduction*, Polity, 284 p.
10. Matravers, D 2012. *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*, Routledge, 184 p.
11. *Modern Abstract Wall Art That Transforms Spaces (n.d.)*. Available from : <<https://www.youtube.com/watch?v=TlOH8WR93Fo>>. [11 December 2025].
12. Rancière, J 2008. *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 145 p.
13. Rinaldi, G 2021. *The Philosophy of Art*, Pertinent Press, 572 p.

References:

1. Kohut, OV 2025. 'Mystetstvo yak sotsiokul'turnyy fenomen: zmistovno-funktsional'ni vyklyky s'hodennyya (Art as a sociocultural phenomenon: substantive and functional challenges of agreement)', *Kul'turolohiichnyy al'manakh*, (1), s. 207–214.
2. Laktionova, A 2025. 'Semantyka kol'oriv: ontolohichnyy, epistemolohichnyy vymiry'. Ohlyad publikatsiyi ukrayins'koho perekladu pratsi Lyudviha Vitgenshtayna "Zauvahy pro kol'ory" (Semantics of colors: ontological, epistemological dimensions. Review of the publication of the Ukrainian translation of Ludwig Wittgenstein's work "Notes on Colors")', *Filosofiya osvity. Philosophy of Education*, 31(1), s. 296–303.
3. Levkulych, VV 2018. *Spravedlyvist' yak sotsiokul'turnyy fenomen: monohrafiya (Ustice as a sociocultural phenomenon: monograph)*, Uzhhorod: Vydavnychyy dim "Hel'vetyka", 480 s.

4. Nahorna, LP 2011. *Sotsiokul'turna identychnist': pastky tsinnisnykh rozmezhuvan'* (Sociocultural identity: traps of value distinctions), Kyiv, IPIEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrayiny, 272 s.
5. Samchuk, Z 2023. 'Perekhrestya naukovo-osvitnikh al'ternativ: monopoliya na pryynyattya rishen' chy kul'tyvuvannya kompetentnosti? (The intersection of scientific and educational alternatives: monopoly on decision-making or cultivation of competence?)', *Filosofiya osvity. Philosophy of Education*, 28(2), s. 171–196.
6. Botton, A de & Armstrong J, 2016. *Art as Therap*, Phaidon Press, 240 p.
7. Ducasse, CJ 2013. *The Philosophy of Art*, Literary Licensing, 332 p.
8. Eldridge, R 2014. *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, 322 p.
9. Gracyk, T 2011. *The Philosophy of Art: An Introduction*, Polity, 284 p.
10. Matravers, D 2012. *Introducing Philosophy of Art: In Eight Case Studies*, Routledge, 184 p.
11. Modern Abstract Wall Art That Transforms Spaces (n.d.). Available from : <<https://www.youtube.com/watch?v=TlOH8WR93Fo>>. [11 December 2025].
12. Rancière, J 2008. *Le spectateur émancipé*, La Fabrique éditions, 145 p.
13. Rinaldi, G 2021. *The Philosophy of Art*, Pertinent Press, 572 p.

Надійшло до видання / Received
Прийнято до друку / Accepted

15.12.2025
12.01.2026

DOI 10.33930/ed.2019.5007.57(1-2)-11
УДК 37.015.31

МИСТЕЦЬКЕ ВИХОВАННЯ ПЕДАГОГА В УМОВАХ ГЕНЕРАТИВНОГО ШТУЧНОГО ІНТЕЛЕКТУ

Т. І. Пирогова
Т. О. Кривошея

Анотація.

Актуальність теми дослідження. Стрімка експансія технологій генеративного штучного інтелекту спричиняє концептуальну кризу традиційної парадигми мистецького виховання. Виникає гостра необхідність переосмислення базових категорій естетики та збереження екзистенціального виміру в художньому пізнанні в умовах стрімкого поширення алгоритмічних симулякрів.

Постановка проблеми. Підготовка майбутнього педагога сьогодні виходить далеко за межі звичайної трансляції знань. Учитель стає ключовою фігурою, провідником через лабіринти цифрових імітацій, що вимагає ґрунтовного дослідження глибинних механізмів взаємодії свідомості з мистецтвом у новій технологічній реальності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окреслено теоретико-практичний фундамент мистецької освіти (Л. Масол, Б. Юсов, С. Коновець та ін.) і проаналізовано вплив генеративного ШІ на мистецьку парадигму (С. Ву, О. Бар-Гіл, Д. Салас Еспаса), а також фундаментальні філософські виміри життєвого світу (Е. Гусерль).

Постановка завдання. Філософсько-освітнє переосмислення категорії автентичності естетичного досвіду як міцної концептуальної основи для розбудови нової парадигми мистецького виховання педагога.

Виклад основного матеріалу. Введено та обґрунтовано авторський концепт “герменевтика автентичного естетичного досвіду”, що слугує основою формування специфічної “культури автентичності” вчителя. Виокремлено та детально проаналізовано три ключові модуси художньої автентичності сучасності: справжню (органічну, вкорінену в бутті), імітативну (алгоритмічну, порожню за сутністю) та гібридну (кентавричну співтворчість людини і нейромережі).

Висновки. Експансія ШІ постає не як вирок, а як потужний каталізатор філософського оновлення мистецького виховання. Свідоме опанування культури автентичності дозволяє педагогу етично й критично керувати сучасними модусами творення. Безкомпромісне утвердження примату людського духу над алгоритмічною формою стає стратегічним пріоритетом освіти та запорукою збереження цивілізаційного коду.