УДК 722(477)+130:2
DOI https://doi.org/10.31392/cult.alm.2025.1.23

Когут Оксана Володимирівна,
комерційний директор
Київського національного театру оперети,
доцент кафедри естрадного співу
Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва
orcid.org/0000-0002-6664-5288
Okogut@ukr.net

МИСТЕЦТВО ЯК СОЦІОКУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН: ЗМІСТОВНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ВИКЛИКИ СЬОГОДЕННЯ

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.

Однак окреслена очевидність виявиться неповною, якщо залишити поза межами предметного розгляду два аспекти. По-перше, потребує увиразнення змістовний інваріант мистецтва, який надасть змогу здійснити переконливу аргументаційну демаркацію явищ і процесів, які коректно маркувати номінацією «мистецтво», та явищ і процесів, які до категорії мистецтва не належать.

По-друге, необхідно систематизувати та ієрархізувати змістовно-функціональну специфіку мистецтва, притаманну нашому сьогоденню. Йдеться про подвійну проблему: з одного боку, інформаційне суспільство істотно урізноманітнює і диверсифікую смислову й значеннєву палітру мистецтва; з іншого боку, атрибутивною особливістю епохи постмодерну є посилення релятивізації у формі розпорошення смислових демаркацій і розмивання значеннєвих ієрархій, внаслідок чого на статус мистецтва починають претендувати смислові антиподи й антагоністи, що надає цій ситуації не лише іронічного, а й абсурдного підтексту.

Також треба враховувати, що кожне соціокультурне середовище генерує власну систему смислових, значеннєвих і символічних координат, екстраполюючи її на всі сфери буття й на мистецтво зокрема. Проблемний виклик пов'язаний із тим, що ці системи функціонують у режимі парадигм – тобто не лише автономних, а й значною мірою замкнених середовищ, члени яких, скажімо так, спілкуються спільною мовою, але ні вони не розуміють (не визнають смислових ієрархій) інших середовищ, ні їхню мову не розуміють репрезентанти інших середовищ.

Ключові слова: мистецтво, соціокультурна дослідницька призма, система смислових, значеннєвих і символічних координат, змістовний інваріант, критеріальні маркери, причинно-наслідкові зв'язки.

Kohut Oksana,
Commercial Director
Kyiv National Operetta Theater,
Associate Professor at the Department of Pop Singing,
Kyiv Municipal Academy of Pop and Circus Arts
orcid.org/ 0000-0002-6664-5288
Okogut@ukr.net

ART AS A SOCIO-CULTURAL PHENOMENON: CONTENTUAL-FUNCTIONAL CHALLENGES OF TODAY

The consideration of art as a concrete-historical and transhistorical phenomenon through a socio-cultural research prism is obvious, natural and even trivial, since art is practically impossible outside of social and cultural contexts and influences – it always significantly reflects socio-cultural trends, symptoms worldview challenges and meaningful life alternatives.

However, the outlined obviousness will be incomplete if two aspects are left outside the scope of the substantive consideration. First, the substantive invariant of art needs to be expressed, which will allow for a convincing

argumentative demarcation of phenomena and processes that can be correctly labeled with the nomination "art" and phenomena and processes that do not belong to the category of art.

Secondly, it is necessary to systematize and hierarchize the content-functional specificity of art, inherent in our present. This is a double problem: on the one hand, the information society significantly diversifies and diversifys the semantic and semantic palette of art; on the other hand, an attributive feature of the postmodern era is the strengthening of relativization in the form of the dispersion of semantic demarcations and the blurring of semantic hierarchies, as a result of which semantic antipodes and antagonists begin to claim the status of art, which gives this situation not only an ironic, but also an absurd subtext.

It should also be taken into account that each socio-cultural environment generates its own system of semantic, semantic and symbolic coordinates, extrapolating it to all spheres of existence and to art in particular. The problematic challenge is related to the fact that these systems function in the paradigm mode – that is, not only autonomous, but also largely closed environments, whose members, so to speak, communicate in a common language, but neither do they understand (do not recognize the semantic hierarchies) of other environments, nor are their language understood by representatives of other environments.

Key words: art, socio-cultural research prism, system of semantic, meaning and symbolic coordinates, content invariant, criterion markers, cause-and-effect relationships.

Актуальність. Очевидна й нагальна теоретико-праксеологічна проблема пов'язана з тим, що в наш час уявлення про мистецтво є жертвою вкрай небезпечної тенденції, яка в теорії епістемології та гносеології має назву *семантичної інфляції*. Змістовна квінтесенція цього явища полягає в тому, що 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».

Звичайно, ключовим фактором у даному разі є фактор якості інформаційного супроводу феноменології мистецтва, а саме: в ситуації, коли інформаційні повідомлення змістовно виразні й верифікаційно переконливі, семантична інфляція неможлива в принципі, оскільки відбувається поступальне, покрокове (step-by-step) накопичення змістовного капіталу щодо мистецтва як предмета дослідження. Однак з різних причин наше сьогодення робить змістовну виразність і верифікаційну переконливість супроводу феноменології мистецтва практично недосяжною: з прикрістю доводиться констатувати, що ця тенденція притаманна не лише сегменту масової інформації, масової культури і масової свідомості, а й усе більше – свідомості спеціалізованої, академічної, яка чим далі, тим більше робить вибір на користь некритичного оприлюднення «модусів віри» і застосування інструментарію евфемізмів, які апріорі неспроможні увиразнити смислову ієрархію мистецтва, позаяк їхнє функціональне покликання полягає в досягненні діаметрально протилежної мети – в приховуванні й розпорошенні смислів і значень.

В такий спосіб досягається інша мета – перебування в зоні комфорту, адже якщо демаркація смислів нечітка, то проблемна складова предметної дійсності також невиразна, а це, в свою чергу, означає, що реагувати на проблеми у спосіб пропозицій щодо їх розв'язання не потрібно.

Виклад основного матеріалу. Сукупний ефект таких і їм подібних причинно-наслідкових зв'язків призводить до того, що одним із найбільш адекватних змістовних ідентитетів нашого сьогодення є дилетантизм, ототожнення дійсності з епохою торжествуючого дилетантизму. На думку професора Венеційського університету IUAV і Міжнародного філософського коледжу в Парижі Джорджіо Аґамбена, такий результат є цілком закономірним і здебільшого навіть безальтернативним на тлі профанаційної активності епохи постмодерну, яка пов'язує вістря своїх цільових орієнтирів із розмиванням смислових і критеріальних меж усього й уся (Agamben, 2005). Навіщо це потрібно? Такий метод впливу на суспільну думку дозволяє нав'язування ефемерні «пріоритети», котрі лише прикриваються інтересами людини і суспільства, а насправді не мають із ними нічого спільного, слугуючи прикриттям для забезпечення егоїстичних потреб тих, хто маніпулює цим театром безпрецедентної містифікації і профанації.

Тут варто взяти до уваги той факт, що «межі культурного сценарію неухильно стандартизують мислення людини, а це латентно сприяє

домінуванню шаблонів і стереотипів, неспроможних забезпечити ефективне, а прецінь – інноваційне становлення людини і суспільства. Не випадково справжні творці й новатори культури часто відхиляються від усталених культурних сценаріїв, започатковують непройдені, оригінальні, раніше невідомі сюжети діяльності, які згодом стають концептуальними орієнтирами для нових культурних сценаріїв» (Рафальський, Самчук, 2018, с. 21). Але якщо межі культурного сценарію мають у своїй основі, як зауважив Джорджіо Аґамбен, профанаційну домінанту, то доводиться мати справу із ситуацією, яку влучно окреслює формула «маємо те, що маємо».

Як слушно зазначає в своєму дисертаційному дослідження Микола Спірідонов, «соціокультурний фактор функціонує в режимі світоглядно-інтерпретативного шаблона, паттерна. Його істотна специфічна особливість полягає в тому, що незвичні стереотипи одних соціокультурних середовищ можуть бути цілком тривіальними й самоочевидними в межах інших соціокультурних середовищ» (Спірідонов, 2024, с. 48). Це надзвичайно важлива характерна ознака – формувати середовище смислів і значень, яке, подібно до відбитків пальців і сітківки ока, є унікальним, притаманним лише конкретному соціокультурному середовищу. Більше того: йдеться не просто про конкретне, а про конкретно-історичне соціокультурне середовище – тобто навіть одна й та сама соціокультурна ойкумена в різні епохи може оперувати істотно різними світоглядними ієрархіями, смисловими рельєфами та значеннєвою логікою.

Така особливість робить практично неможливими узагальнюючі методики засвоєння соціокультурної «сітки смислів і значень» з огляду на її феноменологічну багатоманітність, неоднорідність і строкатість форм. За таких обставин єдиним ефективним засобом предметного оперування соціокультурною дійсністю є ґрунтовне засвоєння специфіки якомога ширшого діапазону емпіричних утілень соціокультурної динаміки. Приміром, «оскільки в мусульманському мистецтві заборонено зображати живих істот, то це табу гіперкомпенсується неймовірними візерунками-арабесками: попри позірний хаотизм, їх зображення підпадає під чітку регламентацію симетрії і періодичності» (Рафальський, Самчук, 2018, с. 23). Саме з цієї причини архітектурний і оздоблювальний стиль збудованого в часи Арабського Халіфату замку Альґамбра в Ґранаді (Іспанія) є настільки незвичним для мистецького стереотипізму пересічного європейця.

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 ***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. Втім, це не заперечує можливості окремих інтерпретаційних колізій і антагонізмів, що додатково актуалізує значення дослідницьких зусиль у даному напрямі.

Ключем до смислового розчаклування мистецтва є концептуальний засновок, згідно з яким мистецтво – це важливий інваріант людського єства та екзистенціал людського існування. Саме така специфічна ознака пояснює те високе статусне реноме, яке мистецтво зберігає для людства з часів наскальних зображень доісторичних мисливців і до сьогочасних польотів у космос.

Ще однією істотною імперативною (а отже – транс часовою) ознакою мистецтва є його непересічність (точніше, апріорна вимога не пересічності): як слушно зауважував із цього приводу Сальвадор Далі, **створити посередній твір мистецтва – це все одно, що плюнути у вічність**. Між іншим, ця специфічна ознака робить ідею мистецтва заради мистецтва як покликання безнастанного служіння красі не лише зрозумілою і адекватною, а й концептуально безальтернативною, адже якщо ти служиш красі, то решта цільових пріоритетів автоматично набувають другорядного значення.

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. Втім, варто зауважити, 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 етиології.

Принагідно зазначимо, що мистецтво завжди віддзеркалює певний рівень досконалості, кваліфікованості й компетентності – і не лише авторів, а й цільової аудиторії. Саме з цієї причини Сунь Цзи мав рацію, коли назвав свою фундаментальну працю «Мистецтво війни»: виходячи з наведеного концептуального положення, війну також можна піднести на рівень мистецтва. Щоправда, навіть у цьому випадку війна залишатиметься війною – з усіма її недоліками й трагедіями.

Ще одна трансчасова специфічна особливість мистецтва пов'язана з тим, що воно завжди віддзеркалює незвичне, нетипове поєднання, яке призводить до безпрецедентної влучності впливу, який є не стільки *раціоморфним* чи *інтерпретативним*, скільки ***навіювальним***.

Не підлягає сумніву такий трансчасовий інваріант мистецтва, як універсальність його естетичної складової. Ця особливість виразно простежується на фундаментальному рівні, а саме: краса фрактальності лежить в основі стереометрії Всесвіту – від мікрорівня елементарних частинок і до макрорівня взаємодії галактик. Власне, «естетичний інстинкт» у формі правила *золотого перетину* та *числа Фібоначі* лежить в основі іманентно притаманних мистецтву критеріальних взірців і світоглядних орієнтирів.

Книга Адама Мосса, яка нещодавно вийшла друком, має симптоматичну назву: «Твір мистецтва: як щось виникає з нічого» (Moss, 2024). Іншими словами, автор привертає увагу до того, як, висловлюючись терміном економічної науки, відбувається приріст показників доданої вартості в мистецтві, завдяки чому поява творів мистецтва стає реальністю, як чорнила втілюються в геніальній поезії, а комбінація фарб породжує картину вартістю кілька десятків мільйонів доларів.

Тут закономірно актуалізується аспект творчої складової, креативності як імперативу мистецтва. Як переконливо довів Анрі Берґсон, становлення мистецтва віддзеркалює послідовність (етапність) творчої еволюції людства (Bergson, 2021). У свою чергу, генераторами творчості є, як виразно проілюстрував професор Університету Торонто Ричард Флоріда, не стільки людство в цілому, скільки представники креативного класу: саме вони визначають майбутнє людства в цілому чи, висловлюючись точніше, задають певний напрям еволюційної спрямованості людства в мистецькому сенсі, за критерієм мистецького елеваціонізму (Florida, 2003).

Фахове середовище оперує синонімічним рядом творчості, який складається з-понад десятьох змістовно споріднених термінологічних ідентитетів, а його ієрархію очолюють такі змістовні відповідники, як «творчість», «креативність» та «евристичність». Щоправда, навіть з приводу цієї тріади змістовно найбільш адекватних відповідників існує чимало інтерпретаційних «але» – зокрема, зведення творчості до евристичності викликає чимало аргументованих заперечень, оскільки існує чимало зразків мистецтва, в яких практично не простежується евристичність; і навпаки: абсолютна більшість випадків евристичності є тим точковим феноменом осяяння (англійською *flash*), який на практиці не каналізується у мистецьких формах, а залишається чимось на кшталт непередбачуваної, принципово непрогнозованої і не раціоналізованої інтуїції, чогось на кшталт «підказки Бога», яка веде до мети безвідносно до того, наскільки ця мета усвідомлюється як цільовий орієнтир і наскільки індивід готовий у фаховому та морально-вольовому сенсі до подолання відстані між своїм фактичним статус-кво та метою.

Ще один дражливий теоретико-концептуальний аспект пов'язаний з аспектом *ratio*, а саме: наскільки мистецтво як процес підлягає раціоналізації та її подальшій формалізації у, скажімо так, *логіці понять*. Цей проблемний кейс намагався осмислити Джордж Лоуелл Толлефсон у книзі «Мистецтво мислення»: на його думку, пріоритетного

значення набуває аргументацій на переконливість відповіді на запитання, як наш розум і емоції об'єднують зусилля для створення мистецтва? (Tollefson, 2018).

Безперечно, мистецтво (зрештою, як і будь-яка інша сфера життєдіяльності людини і суспільства) є, точніше, цілком може бути об'єктом раціоналізації, а її процедури, динаміка й специфіка еволюціонування підлягає раціональній систематизації, узагальненню, структуризації тощо. Однак, наскільки інструментарій раціоналізації функціонально досконалий і ефективний для зазначених операційних процедур? А найголовніше: наскільки раціоналізація мистецтва (точніше, наслідки, результати такої раціоналізації) підлягають *верифікації* – тобто що може слугувати необхідним і достатнім аргументом на користь достовірності процедур раціоналізації тих чи інших аспектів, явищ і творів мистецтва? І тут доводиться визнати, що переконливих відповідей на сформульовані запитання не існує – принаймні, не існує за станом на сьогодні.

Такий стан речей не є катастрофічним, проте він цілком об'єктивно й закономірно містить низку негативних наслідків – зокрема й насамперед слід виокремити ваду релятивізму, адже критеріальна неостаточність як результуючий ефект верифікаційних труднощів раціоналізації призводить до ефекту, який Фрідріх Ніцше позначив ригористичною формулою «Бог помер – значить можна ВСЕ». За великого бажання в цій ситуації можна розгледіти навіть чимало переваг, проте сукупний ефект недоліків усе-таки переважає, бо якщо «можна ВСЕ», то як ієрархізувати це «ВСЕ» за критерієм геніальності, переконливості, доцільності й т. ін?

Якщо на рівні індивідуальної життєдіяльності це запитання здебільшого є не надто актуальним, то на суспільному рівні воно набуває не лише істотного, а й імперативного значення, бо від відповіді на нього залежить та концептуальна картина світу, яка лежить в основі ідейного, смислового і значеннєвого забезпечення суспільної життєдіяльності, котра, в свою чергу, є необхідною передумовою кожної індивідуальної життєдіяльності (навіть якщо індивід цього й не усвідомлює).

Повертаючись до амбівалентного впливу раціоналізації на мистецьку процесуальність, треба визнати, що деякі аспекти потребують уточнення, а саме: безперечно, треба віддати належне такій функціональній опції *ratio*, як упорядкування, структурування й систематизація мистецької спонтанності. Але чи не занадто великою є ціна такого «впорядкування», враховуючи, що *ratio* знекровлює мистецький пафос і зводить «***поезію мистецтва***» до рівня «*прози ремесла*».

Твердження, відповідно до якого мистецтво є, скажімо так, *штучним товаром* (англійською *limited edition*), в цілому не викликає ні сумнівів, ні заперечень. Інша річ, яким змістовним, критеріальним, інструментальним і функціональним ознакам такий, з дозволу сказати, товар повинен відповідати? В епоху «суспільства споживання» простежується виразна тенденція зменшення смислової виразності окресленого аспекту. Показовими є рефлексії Волтера Бенджаміна, наведені ним у резонансній книзі «Твір мистецтва в епоху його технологічної відтворюваності та інші записи на ЗМІ» (Benjamin, 2008).

Своєрідним гротескним викликом на адресу *limited edition* творів мистецтва є філософія Енді Ворхола, яка втілилася в багатократному відтворенні банки Кока-Коли та постерного зображення Мерилін Монро, а всі зображення мали єдину відмінність – поєднання кольорів, віддавання переваги тому чи іншому кольору (Уорхол, 2016). В такий епатажний спосіб автор немов стверджував: в епоху технологічної відтворюваності потреба в досконалому володінні пензлем чи – не приведи Господи – в практикуванні архіскладної (за висловом Ворхола, «мазохістської») техніки сфумато, до послуг якої вдавався Альбрехт Дюрер, повністю себе вичерпали з позицій здорового глузду; натомість пріоритетного значення набуває гра кольорів, яка за різних обставин консонує чи дисонує з потребами й очікуваннями цільової аудиторії.

Зрештою, ще Георг Гегель у своїй «Філософії мистецтва» стверджував, що людство вже сягнуло верхньої межі розвитку мистецтва. Щоправда, це не заперечує важливості аргументаційного вдосконалення філософії мистецтва, оскільки з допомогою цього світоглядного, інтерпретаційного й аргументаційного інструменту людство отримує безцінну можливість краще розуміти дійсність – явища й процеси на рівні суспільства та культури (Hegel, 2006).

В алармістському дослідженні «Естетика та філософія мистецтва: Артур Данто, Юм, Кант: від традиційної естетики до випадковості мистецтва» Марко Силва намагається відповісти на запитання, що таке мистецтво? (Silva, 2022). Автор слушно зауважує, що сучасна естетика зловживає поняттям випадкового мистецтва. Це закономірно призводить до іронічних і курйозних наслідків: наприклад, цегла на вулиці – це просто цегла, а цегла в музеї – це апріорі мистецтво. Пастка абсурду полягає в тому, що цегла в музеї не зобов'язана доводити свій мистецький рівень, а якщо ви не розгледіли в ній мистецтва, то це – ваші проблеми, бо інсталяцію з цеглою в музеї з вашим розумінням чи без нього так чи інакше продадуть як оригінальний (чи навіть евристичний!) твір мистецтва.

Такі тектонічні зрушення в смисловому рельєфі мистецтва призводять до абсолютного розмивання стандартів смаку в мистецтвознавчій критиці, до того, що мистецтво все частіше ототожнюється з явищем, яке в США має назву *tailgate art* – мистецтва пікніків з використанням автомобільних багажників. Цілком вірогідно, що мистецтво сервірування багажників пікапів під потреби пікніка також можна піднести до рівня мистецтва, але пов'язування сутності мистецтва з цією сферою діяльності вочевидь призводить до семантичної і значеннєвої девальвації мистецтва як соціокультурного й цивілізаційного явища.

Зрештою, смислова девальвація мистецтва – це характерний атрибут епохи постмодерну, яку Жан Бодріяр ідентифікував як «епоху симулятивної домінанти й естетики втрачених ілюзій» (Baudrillard, 1994). Подібним чином міркує і Жіль Ліповецкі, який відрекомендовує нашу сучасність змістовним ідентитетом «ера порожнечі». На думку Крістофера Леша, причиною і водночас наслідком такої екзистенційної порожнечі є виразний феномен парадоксального нарцисизму, коли наші сучасники свій комплекс неповноцінності намагаються психіатрично гіперкомпенсувати за рахунок надмірного за формою, проте порожнього за змістом акціонізму у вигляді великої кількості порожніх слів, порожніх форм і так само змістовно порожньої присутності в соціальних мережах (Lasch, 2018). Врешті-решт уся ця змістовна порожнеча утворює детермінативне підґрунтя для відповідного мистецтва, яке вочевидь не може не бути так само змістовно порожнім і симулятивно претензійним.

Як відомо, термін «суспільство споживання» ввів Еріх Фромм з метою позначення мегатрендів копіювання та наслідування. Виразними рисами суспільства такого типу є прагнення конформізму, яке втілюється в різних формах, основними з-поміж яких є консюмеризм і товарний фетишизм, переконливо змальований Мішелем Уельбеком в його резонансній книзі «Світ як супермаркет». Ключова ознака світу у форматі супермаркету пов'язана з тим, що споживач сповнений майже релігійного благоговіння перед товаром. Це зовсім невипадково, адже навіть сучасна економіка функціонує в режимі нейромаркетингу, справляння вражень на клієнтів і навіювального зваблення (*pick-uping*) (Пайн, 2022).

Також варто зазначити, що Зиґмунт Бауман, Нейл Ферґюсон, Хайнер Флешбек, Пол Стейнхардт та їхні однодумці аргументаційно переконливо пов'язують мегатренд примітивізуючої стандартизації та світоглядного дилетантизму з фактором глобалізації (Бауман, 2008; Ферґюсон, 2020; Flassbeck, Steinhardt, 2020). Загалом ризоматизм та номадизм як мегатренди сучасності не можуть не справляти істотного детермінативного впливу на специфіку мистецького позиціонування: в епоху глобалізації ми все частіше маємо справу з ризоматичною культурою інтенсивної гібридизації і симбіотичного поєднання того, що, здавалося б, поєднанню не підлягає (Han, 2022).

Висновки. Потреба змістовного увиразнення мистецтва як соціокультурного й цивілізаційного феномену особливо актуалізується в епоху постмодерну з огляду на все більш посилюваний релятивізм, розпорошення смислових демаркацій практично всіх явищ, процесів і тенденцій, з якими індивіду й суспільству доводиться мати справу на повсякденному рівні. Крім того, що змістовне увиразнення мистецтва має самодостатнє дослідницьке й теоретико-концептуальне значення, воно створює методологічні передумови для екстраполяції його принципів дії і результатів на інші сфери епістемології і гносеології, які в часи постмодерну опинилися в «сірій зоні» смислової невизначеності й різнотлумачень.

Втім, соціокультурна завантаженість мистецтва містить додаткові ризики й труднощі для змістовного увиразнення мистецтва: річ у тім, що кожне соціокультурне середовище формує власну ієрархію символів, смислів і значень, якими оперує мистецтво і які використовуються як критеріальні орієнтири для висновків щодо різних феноменів, явищ і процесів мистецької етіології. А оскільки в межах гетерогенної соціокультурної дійсності зазначені труднощі не підлягають усуненню, то автоматично актуалізується потреба і функціональна цінність міжкультурної (транскультурної) компетентності.

Продуктивні рефлексії щодо смислової ієрархії мистецтва притаманні різним субдисциплінарним відгалуженням філософії – зокрема, естетична складова мистецтва є дослідницькою й інтерпретативною прерогативою естетики. Втім, найвищим дослідницьким потенціалом володіє соціальна філософія та філософія історії, оскільки саме ця складова філософського знання й пізнання є найбільш когерентною з мистецтвом як соціокультурним феноменом та максимально кореспондується зі змістовно-функціональними викликами на адресу явищ і процесів, які виказують претензії на статус мистецтва.

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. Приміром, чи кожне художнє вираження є мистецтвом, формою і різновидом мистецтва? Чим є асоціація, асоціативне мислення – механізмом і технологією, чи все-таки творчістю й мистецтвом? А, можливо, за одних умов вона є усім водночас, а за інших – чимось одним? Чи, приміром, наскільки коректно відносити до категорії мистецтва те, що англійською має назву *patchwork* – тобто мозаїчна, клаптикова техніка декоративно-прикладного мистецтва. Наведені проблемні кейси утворюють епіцентр польових досліджень філософії мистецтва першої чверті XXI століття.

Список використаних джерел:

Бауман, З. (2008). Глобалізація. Наслідки для людини і суспільства / Пер. з англ. І. Андрущенко, М. Винницький. К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія». 109 с.

Пайн, Дж. В. II. (2022). *Економіка вражень: битва за час, увагу та гроші клієнта* / Б. Джозеф Пайн II, Джеймс Ґ. Гілмор; пер. з англ. А. Цвіри. Х. : Віват. 416 с.

Рафальський, О. О., Самчук, З. Ф. (2018). *Цивілізаційні перехрестя сучасного суспільства*. К. : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. 688 с.

Спірідонов, М. Ю. (2024). Демократія як соціокультурний феномен: загальне та особливе. *Дис. ... доктора філософії за спеціальністю «033 – Філософія»*. Київський національний університет будівництва і архітектури Міністерства освіти і науки України, Київ. 239 с.

Уорхол, Е. (2016). *Філософія Енді Ворхола (від А до Б і навпаки)*. Ad Marginem. 256 с.

Ферґюсон, Н. (2020). Глобальний занепад. Як помирають інститути та економіки. К. : Наш Формат. 144 с.

Agamben, G. (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo. 108 p.

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism)*. University of Michigan Press. 164 p.

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.

Bergson, H. (2021). *L'évolution créatrice: L'Évolution créatrice est un ouvrage philosophique rédigé*. Independently published. 428 p.

Flassbeck, H., Steinhardt, P. (2020). Failed Globalisation: Inequality, Money, And The Renaissance Of The State. Singapore : World Scientific. 319 p.

Florida, R. (2003). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. Basic Books. 434 p.

Han, B.-Ch. (2022). *Hyperculture: Culture and Globalisation*. Polity. 106 p.

Hegel, G. W. F. (2006). *The Philosophy of Art*. Barnes and Noble. 128 p.

Lasch, C. (2018). *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*. W. W. Norton & Company ; Reissue edition. 368 p.

Moss, A. (2024). *The Work of Art: How Something Comes from Nothing*. Penguin Press. 432 p.

Silva, M. (2022). *Aesthetics and the Philosophy of Art: Arthur Danto, Hume, Kant: From Traditional Aesthetics To The Contingency Of Art*. B0B6TX9G17. 25 p.

Tollefson, G. L. (2018). *The Thinking Arts*. Palo Flechado Press. 50 p.

References:

Rafal′s′kyy, O. O., Samchuk, Z. F. (2018). Tsyvilizatsiyni perekhrestya suchasnoho suspil′stva. [Civilizational crossroads of modern society]. K. : IPiEND im. I. F. Kurasa NAN Ukrayiny. 688 s. [in Ukrainian].

Payn, Dzh. V. II. (2022). Ekonomika vrazhen′: bytva za chas, uvahu ta hroshi kliyenta [The Impression Economy: The Battle for Customer Time, Attention, and Money]. B. Dzhozef Payn II, Dzheyms G. Hilmor; per. z anhl. A. Tsviry. KH. : Vivat. 416 s. [in Ukrainian].

Bauman, Z. (2008). Hlobalizatsiya. Naslidky dlya lyudyny i suspil′stva [Globalization. Implications for Man and Society]. Per. z anhl. I. Andrushchenko, M. Vynnyts′kyy. K. : Vydavnychyy dim «Kyyevo-Mohylyans′ka akademiya». 109 s. [in Ukrainian].

Spiridonov, M. YU. (2024). Demokratiya yak sotsiokul′turnyy fenomen: zahal′ne ta osoblyve. [Democracy as a socio-cultural phenomenon: general and specific]. *Dys. ... doktora filosofiyi za spetsial'nistyu «033 – Filosofiya»*. Kyyivs′kyy natsional′nyy universytet budivnytstva i arkhitektury Ministerstva osvity i nauky Ukrayiny, Kyyiv. 239 s. [in Ukrainian].

Uorkhol, E. (2016). Filosofiya Endi Vorkhola (vid A do B i navpaky). [The Philosophy of Andy Warhol (from A to B and back)] Ad Marginem. 256 s. [in Ukrainian].

Fergyuson, N. (2020). Hlobal′nyy zanepad. Yak pomyrayut′ instytuty ta ekonomiky. [Global Decline. How Institutions and Economies Die] K. : Nash Format. 144 s. [in Ukrainian].

Agamben, G. (2005). *Profanazioni*. Roma: Nottetempo. 108 p. [in Italian]

Baudrillard, J. (1994). *Simulacra and Simulation (The Body, In Theory: Histories of Cultural Materialism)*. University of Michigan Press. 164 p. [in French].

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].

Bergson, H. (2021). *L'évolution créatrice: L'Évolution créatrice est un ouvrage philosophique rédigé*. Independently published. 428 p. [in French].

Flassbeck, H., Steinhardt, P. (2020). Failed Globalisation: Inequality, Money, And The Renaissance Of The State. Singapore : World Scientific. 319 p. [in English].

Florida, R. (2003). *The Rise of the Creative Class: And How It's Transforming Work, Leisure, Community, and Everyday Life*. Basic Books. 434 p. [in English].

Han, B.-Ch. (2022). *Hyperculture: Culture and Globalisation*. Polity. 106 p. [in English].

Hegel, G. W. F. (2006). *The Philosophy of Art*. Barnes and Noble. 128 p. [in English].

Lasch, C. (2018). *The Culture of Narcissism: American Life in An Age of Diminishing Expectations*. W. W. Norton & Company ; Reissue edition. 368 p. [in English].

Moss, A. (2024). *The Work of Art: How Something Comes from Nothing*. Penguin Press. 432 p. [in English].

Silva, M. (2022). *Aesthetics and the Philosophy of Art: Arthur Danto, Hume, Kant: From Traditional Aesthetics To The Contingency Of Art*. B0B6TX9G17. 25 p. [in English].

Tollefson, G. L. (2018). *The Thinking Arts*. Palo Flechado Press. 50 p. [in English].