

## КУЛЬТУРОЛОГІЯ ТА МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО В СТРУКТУРІ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ

*У статті, використовуючи потенціал порівняльного аналізу, культурологія та мистецтвознавство розглянуті як структурні елементи сучасної української гуманістики. Окреслено як досвід їх взаємодії на межі XIX–XX, так і позитивні тенденції «художніх практик» в умовах XXI століття.*

**Ключові слова:** культурологія, мистецтвознавство, структура гуманістики, «мистецтво — художні практики».

*Using the potential of comparative analysis, culturology and study of art, the article considers both structural elements of Ukrainian humanistics and the experience of their interaction on the boundary of XIX—XX century. Positive tendencies of art practices in the term of the XXI century have been outlined.*

**Keywords:** culturology, study of art, the structure of humanistics, «art practice».

*В статье, используя потенциал сравнительного анализа, культурология и искусствоведение рассмотрены как структурные элементы современной украинской гуманитаристики. Очерчен как опыт их взаимодействия на рубеже XIX—XX, так и положительные тенденции «художественных практик» в условиях XXI столетия.*

**Ключевые слова:** культурология, искусствоведение, структура гуманитаристики, «искусство — художественные практики».

Аналізуючи стан сучасної української гуманістики, слід визнати, що науковці, причетні до сфери гуманітарного знання, не уникають складних, суперечливих проблем, наявних у дослідницькому просторі кожної конкретної науки, сукупність яких, власне, і формує поняття «гуманістика». На нашу думку, до проблем, котрі потребують ґрунтовного розгляду, об'єктивної оцінки та вироблення загальноприйнятого ставлення, доцільно віднести проблему структурних елементів гуманістики.

**Метою** статті є відтворення логіки взаємодії культурології та мистецтвознавства як структурних елементів сучасної гуманістики в умовах конкретного історико-культурного періоду, а саме: від межі XIX–XX до «художніх практик» XXI століття. При цьому ми репрезентуємо напрацювання вітчизняних науковців, зокрема культурологів, мистецтвознавців, філософів, естетиків, що дасть змогу об'єктивно оцінити стан сучасних теоретичних пошуків на теренах української моделі «культурологічного знання».

Реалізація мети статті та її наукова новизна — порівняльний аналіз «культурологія — мистецтво-

знавство», завдяки якому аргументовано подвійну функцію «міждисциплінарності» та систематизовано напрацювання українських культурологів щодо чинників культурологічного аналізу — потребують кількох попередніх зауважень, які обумовлені фактом «часового перепаду» між історією цих двох наук.

Мистецтвознавство, як відомо, складається з теорії, історії мистецтва та художньої критики. Оскільки теорія мистецтва почала формуватися за часів Стародавньої Греції, то наприкінці XIX — на початку XX століття мистецтвознавство було цілком розвиненою гуманітарною і наукою, і дисципліною. Натомість культурологія як наука є теоретичним досягненням американської та європейської гуманістики першої половини XX століття. На нашу думку, відштовхуючись від означеного, порівняльний аналіз «культурологія — мистецтвознавство», передусім, вимагає чіткого уявлення змісту того конкретного періоду, від якого йде відлік історії культурології.

У процесі аргументації заявленої нами тези доцільно звернутися до позиції українського культуролога Ю. Джулая, який наголошує на факті

«відчутних концептуальних інтервенцій», що їх здійснили «соціальна та культурна антропологія» у «процес становлення культурології». Ю. Джулай реконструює «засадничу ініціативу» Л.-А. Вайта, щодо «введення поняття культурологія, яким він позначив науку, що мала вивчати культуру суто у поняттях культури [1, 168].

Сьогодні загальновідомо, яку важливу роль відіграв Леслі Алвін Вайт (1900–1975) — американський антрополог, котрий від 20-х років ХХ століття працював над тими культурознавчими проблемами, з'ясування яких дало йому змогу згодом увести в теоретичний ужиток поняття «культурологія». Впродовж наступних десятиліть численні публікації Л.-А. Вайта набули резонансу не лише на його батьківщині, а й далеко за її межами. Від статті «Эволюция культуры и американская школа исторической этнологии» (1932) частина напрацювань ученого увійшла в теоретичний російськомовний простір [2].

За свою приблизно 70-річну історію культурологія достатньо чітко визначилася як міждисциплінарна наука, в контексті проблемного поля якої співіснують і творчо взаємодіють такі сфери гуманітарного знання, як філософія, політологія, естетика, етика, психологія, педагогіка. Особливе місце в переліку гуманітарних наук, синтез яких визначає сутність культурології, посідає мистецтвознавство, наріжним об'єктом теоретичного аналізу якого є мистецтво — одна з форм суспільної свідомості, специфіка якої полягає у пізнанні та відображенні дійсності в конкретно-чуттєвих образах. Подальше виявлення сутнісної специфіки як культурології, так і мистецтвознавства, з одного боку, цікаве саме по собі, адже дає можливість передбачити логіку подальшого руху гуманістики, а з іншого — має цілком практичне значення, наприклад, задля успішного функціонування творчих вузів і якісної підготовки майбутніх митців: поряд з їх вузькопрофесійною освітою — режисер, оператор, актор, піаніст, живописець, хореограф та ін., — культурологія та мистецтвознавство належать, як відомо, до обов'язкових навчальних дисциплін.

Слід зазначити, що серед сучасних культурологічних проблем, котрі постійно є в полі зору українських науковців, залишається і проблема визначення культурології як науки, або, як заважає Р. Демчук, «ідентифікаційні поняття культурології» [3, 9]. Тією чи іншою мірою означена проблема наявна в теоретичних напрацюваннях М. Бровка, П. Герчанівської, Р. Демчук, Л. Довгої, К. Кислюка, О. Кирилової, О. Кравченко, М. Кушнар'євої, Б. Парахонського, Ю. Сабадаш, М. Савельєвої, що акцентує її актуальність та стимулює подальші на-

укові пошуки. При цьому слід оцінити коректність переважної більшості українських науковців, котрі, на відміну від своїх російських колег, не дискутують з приводу існування науки культурології як такої, а саме подібна тенденція подекуди простежується в публікаціях росіян [4].

Сприймаючи та приймаючи культурологію як об'єктивно існуючу науку, що, по-перше, є структурним елементом сучасної гуманістики, по-друге, синтезує в своєму змісті низку інших гуманітарних наук, обумовлюючи таким чином її міждисциплінарність, а по-третє, послідовно виявляє наріжні засади культурологічного аналізу, українські культурологи збагачують уявлення про простір, на теренах якого формуються й розвиваються ті зрізи творчої активності людини, що їх сукупність і становить поняття «культура».

На нашу думку, в контексті завдань, котрі постають у цій статті, особливої ваги набуває проблема наріжних засад культурологічного аналізу, що здатна виступити підґрунтям порівняльного дослідження «культурологія — мистецтвознавство». Так, заявлена нами «міждисциплінарність» культурології, виконує, по суті, дві важливі функції, перша з яких полягає в тому, що вона, так би мовити, ілюструє структурну модель культурології — синтетичну єдність гуманітарних наук. Водночас, другою функцією «міждисциплінарності» є її важлива роль як наріжного чинника культурологічного підходу. Врахування подвійної функціональності «міждисциплінарності» значно підсилює позиції культурології в процесі аналізу конкретних проблем, зокрема таких, як природа творчості, культурологічні виміри видової специфіки мистецтва, аргументація методів соціокультурної детермінації та ін.

Стосовно ж інших аспектів культурологічного аналізу, то у процесі розвитку культурології на теренах української гуманістики можна зробити поіменний перелік тих фахівців, у наукових розвідках котрих були як заявлені, так і аргументовані наступні чинники: регіоніка (С. Волков, Л. Левчук, В. Личковах), діалогізм (В. Бучма, В. Даренський, В. Федь), персоналізація (Н. Жукова, О. Оніщенко, С. Холодинська).

У контексті представлених чинників специфічне місце посідають публікації тих науковців, котрі розробляють понятійно-категоріальний апарат культурології. Це принципово важливе завдання, адже на перших етапах свого становлення культурологія користувалася, як правило, понятійно-категоріальним апаратом суміжних наук. Сьогодні введення в ужиток нових понять чи категорій пов'язане з працями О. Жорнової, В. Леонтьєвої, В. Тузова.

Отже, представлене нами характеризує культурологію як динамічну, творчо-пошукову науку, що впродовж незначного періоду власної історії окреслила самодостатню теоретичну специфіку, не розчинилася в інших гуманітарних науках та з кожним новим десятиліттям свого існування, з одного боку, «прирощує» наукове знання, а з другого — виявляє ще не реалізований потенціал.

В означеному контексті певний інтерес викликає позиція українського мистецтвознавця О. Маланчук-Рибак, яка на сторінках статті «Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи» (2016) зробила досить симптоматичне зауваження: «Ситуація на предметному полі мистецтвознавства не така гаряча та конфліктна, як у культурології. Дається взнаки, насамперед, історична традиція, зокрема і українська, у розвитку мистецтвознавства як науки» [5, 59].

Зазначимо, що важко беззастережно прийняти цю тезу, оскільки дискусії, які мають місце в середовищі культурологів, є позитивним привілеєм будь-якої гуманітарної науки, особливо в процесі її становлення. Постійно стежачи за розширенням джерелознавчої бази культурології, котра представлена іменами українських фахівців, нам не вдається виокремити ситуації, які б доцільно було кваліфікувати як «гарячі та конфліктні». Водночас, теза О. Маланчук-Рибак щодо відсутності «боїв» на теренах українського мистецтвознавства через малу кількість представників професії «мистецтвознавець» чи їх корпоративність та відданість вимогам академізму видається дещо штучною, оскільки у «проблемному полі» художньої критики, а це важлива частина мистецтвознавства, за роки незалежності списів зламано чимало. Щодо думки О. Маланчук-Рибак стосовно того, що «проблема визначення та розмежування предметних полів між академічними гуманітарними науками не нова» [5, 60], то вона сприймається нами як цілком слушна.

Оскільки мета даної статті полягає у здійсненні порівняльного аналізу «культурологія — мистецтвознавство» стосовно конкретного історико-культурного періоду визначеного, передусім, межею XIX–XX століття, то, на нашу думку, буде доречним охарактеризувати стан тогочасного мистецтвознавства.

Слід констатувати, що теоретичні шукання, що ними позначена межа XIX–XX століття, переважною більшістю своїх досягнень завдячують першій половині XIX століття, а саме філософським напрацюванням Артура Шопенгауера (1788–1860) та Огюста Конта (1798–1857), які представляли, відповідно, німецьку та французьку гуманістику. Сьогодні навіть важко уявити резонансність ідей цих

філософів серед тогочасних європейських інтелектуалів. Теоретичний трактат А. Шопенгауера «Світ як воля та уявлення» (1818), окремі частини якого «занурювали» читача у світ містицизму, песимізму та відверто іронічного, а подекуди й цинічного ставлення до навколишньої реальності, виявився близьким і Ф. Ніцше, і Р. Вагнеру, котрий саме Шопенгауєрові присвятив оперний цикл «Перстень Нібелунга», і З. Фрейд, і О. Ранку, і К. Г. Юнгу і Л. Толстому.

Культуролог С. Холодинська, використовуючи ідеї А. Шопенгауера в контексті аналізу процесу становлення авангарду загалом і теоретичної позиції М. Семенка — засновника української моделі футуризму, зокрема, звертає особливу увагу на естетичну концепцію філософа і зазначає: «... поступова зміна естетичної проблематики в означений історико-культурний проміжок (від 30-х років XIX століття — М. Т.) починає відбуватися завдяки А. Шопенгауєрові, який, не прийнявши ані філософії, ані естетики Гегеля чи Шеллінга, відстоював ідею незацікавленості естетичного споглядання» [6, 134].

На нашу думку, слід наголосити, що у другій половині XIX століття шопенгауєрівська ідея «незацікавленості естетичного сприймання» стимулювала теоретичні розвідки Теофіля Готье (1811–1872) — видатного французького прозаїка, поета, критика, теоретика мистецтва та журналіста — на теренах вкрай сміливої концепції «чистого мистецтва» або «мистецтва задля мистецтва», основні тези якої дискутуються й до сьогодні.

Безперечним надбанням як теоретичної, так і практичної позиції Т. Готье, було, по-перше, «вибудовування» активного взаємозв'язку між естетикою та мистецтвознавством, що сприяло формуванню естетико-мистецтвознавчого аналізу поточної художньої «продукції», яку впродовж 40-х-70-х років XIX століття «продували» французькі письменники, живописці та діячі сцени. Постійно працюючи як художній критик, Т. Готье міг аналізувати «за» і «проти» тих процесів, що відбувалися в різних видах мистецтва; по-друге, в теоретичних розвідках Т. Готье було поставлене під сумнів значення функцій мистецтва, а саме цією проблемою французька гуманістика найбільше опікувалася від часів видатного просвітника, філософа та драматурга Дені Дідро (1713–1784); по-третє, заперечення функціональної сутності мистецтва підсилювало значення естетичної складової художнього твору та наголошувало його самоцінність.

Паралельно з поширенням ідей А. Шопенгауєра, від 30-х років XIX століття починає набирати як теоретичної ваги, так і практичної значущості

французька модель позитивізму Огюста Конта (1798–1857) і, зокрема, праці з його шеститомника «Курс позитивної філософії» (1830–1842). Низка позитивістських ідей була, як відомо, із зацікавленістю сприйнята Іпполітом Теном (1828–1893) — французьким мистецтвознавцем і естетиком, котрий трансформував їх (позитивістські ідеї — *М. Т.*) у сферу теорії мистецтва. Як і більшість позитивістів, І. Тен був прихильником дарвінізму і зробив спробу «пристосувати» концепцію біологічної еволюції як до аналізу специфіки розвитку суспільства, так і до виявлення засад, спираючись на які «будується» художній твір.

Особливу увагу І. Тен приділив розробці понятійно-категоріального апарату, що ним, на його думку, має користуватися теорія мистецтва задля осмислення й оцінки поточного художнього процесу і вироблення загальної «стратегії» розвитку мистецтва. Завдяки теоретичним роздумам І. Тена в активний науковий вжиток увійшли поняття «досвід», «факт», «естетичний факт», «головний характер», «середовище» тощо. На переконання І. Тена, означені поняття зближували таку суто гуманітарну сферу знання, як мистецтвознавство, з природничими науками, що високо цінувалося позитивістами.

Пізніше, саме на підґрунті такого «зближення» формується «натуралізм» Еміля Золя (1840–1902) — літературний метод, який вимагав від митця «фотографічної точності» у зображенні дійсності. Зауважимо, що від 1839 р. завдяки науково-технічному «прориву» французького інженера Л.-Ж. Дагера (1787–1851) європейці дізналися про існування фотографії, а впродовж 1868–1869 років був відкритий ефект кольорового зображення, що зумовило появу кольорової фотографії. Завершиться ж ця низка науково-технічних надбань, як відомо, створенням кінематографа братами Люм'єр (1895).

Внаслідок процесів, що відбувалися на теренах як науково-технічних досягнень, так і філософсько-естетичних та мистецтвознавчих розвідок, в європейській гуманістиці виникла досить неоднозначна ситуація, а саме: у проблемному полі «зіткнулися» шопенгауерівська та контівська теоретичні орієнтації. Якщо послідовники позитивізму всіляко поглиблювали ідею впливу природничого знання на гуманістичні шукання, насамперед, європейської творчої спільноти, то розмисли А. Шопенгауера доводили доцільність існування у тому просторі, який «схоплювався» поняттями, введеними в вжиток німецьким містиком: «ілюзія», «магія», «завіса омани», «світ нового».

У такій вкрай суперечливій ситуації важливу, хоча і дещо специфічну роль у розвитку європей-

ського мистецтвознавства відіграли англієць Робін Джордж Коллінгвуд (1889–1943) та німець Макс Дессуар (1867–1947).

Англійська гуманістика, як відомо, мала сталі традиції вивчення мистецтва, на які, власне, і спирався Р. Дж. Коллінгвуд, пропонуючи залучити психологію задля більш глибокого й, так би мовити, адекватного представлення специфіки художнього відображення дійсності. При цьому Р. Дж. Коллінгвуд, який за власними філософськими уподобаннями був неогегельянцем, не намагався зруйнувати чи модернізувати вже аргументовану Гегелем здатність мистецтва втілювати найбільш піднесені предмети в чуттєві форми. Англійський мистецтвознавець не змінював і естетико-художні «атрибути» мистецького твору, якими користувався Гегель. Це стосується, зокрема, його (мистецького твору — *М. Т.*) структурних елементів, а саме: змісту, форми, образу. Водночас, Р. Дж. Коллінгвуд привніс чимало авторського у з'ясування природи мистецтва. Так, «Принципи мистецтва» (1938) основна його мистецтвознавча праця, складаються з трьох частин: 1. «Теорія естетики»; 2. «Теорія уяви»; 3. «Теорія мистецтва».

Відтак Р. Дж. Коллінгвуд у першій частині свого дослідження, стисло відтворивши історію естетичного знання від часів Стародавньої Греції до літературно-критичних статей Томаса Стернза Еліота (1888–1965) — видатного англо-американського поета, лауреата Нобелівської премії (1948), з одного боку, висуває «естетичне начало» на перші ролі, продовжуючи в такий спосіб гегелівську традицію, а з іншого — надаючи уяві наріжне місце серед психологічних чинників, трансформує її у процес створення художніх образів — символічної серцевини мистецького твору.

Наслідуючи Гегеля, англійський мистецтвознавець вважає поняття «естетичне» значно ширшим, ніж «художнє», а це призводить до того, що, на думку автора «Принципів мистецтва», все, створене мистецтвом, має естетичні засади та, окрім мистецтвознавчої оцінки, може розглядатися в контексті чітких естетичних вимірів, а саме: «краса — прекрасне», «комічне — трагічне», «піднесене — низьке».

Наголошуючи на значенні психологічного чинника, Р. Дж. Коллінгвуд чи не вперше в європейській гуманістиці загострив питання щодо значення певної психологічної проблематики в логіці мистецтвознавчої інтерпретації та оцінки такого складного та неоднозначного феномена як «мистецтво». Вочевидь, оголосивши «теорію уяви» «серцевиною» своєї монографії, англійський мистецтвознавець

концептуалізував власну тезу і щодо певної залежності психології від естетики та теорії мистецтва, і щодо можливого «психологічного забарвлення» естетико-мистецтвознавчих об'єктів теоретичного аналізу. З огляду на теоретичні інтереси самого Р. Дж. Коллінгвуда, логіка його розміркувань цілком виправдана, оскільки теоретика цікавив, насамперед, внутрішній світ людини, адже, вважав він, «всередині нас існують такі емоції, що їх ми ще не усвідомлюємо <...> на рівні психологічного досвіду», а отже, одне із наріжних завдань мистецтва і полягає «в діяльності, завдяки якій ми усвідомлюємо власні емоції» [7, 266].

Наразі мистецтвознавча концепція Р. Дж. Коллінгвуда має як суперечливі, так і недостатньо аргументовані тези, серед яких виокремимо принципове розмежування вченим понять «психологічний досвід» та «психічний досвід». При цьому суть та специфіка цих понять розкриті вкрай ескізно. Водночас, з огляду часу, ми повинні враховувати як факт дружби, так і факт обміну теоретичними ідеями, що відбувалися між Р. Дж. Коллінгвудом та відомим італійським філософом Бенедетто Кроче (1866–1952). На нашу думку, ідея «психічного досвіду» досить близька пошукам Б. Кроче щодо пояснення природи інтуїції. Вона, на його думку, і є мистецтвом, яке своєю чергою має право на існування саме тому і лише тому, що є цінністю. Тож цей своєрідний англо-італійський теоретичний діалог є яскравим прикладом тих творчо-пошукових зв'язків, які формувалися в європейській гуманістиці на початку ХХ століття.

Не менш продуктивними на теренах німецької гуманістики були й наукові пошуки М. Дессуара, який, як і Р. Дж. Коллінгвуд, сприяв подоланню певних суперечностей, котрі виявилися в європейському теоретичному просторі на перехресті шопегауерівської та контівської тенденцій.

М. Дессуар відомий, насамперед, як філософ і психолог, який підтримав ідею позасвідомого психічного, визнавав його продуктивну роль у художній творчості та експериментував на теренах парапсихології. Окрім того, він розробляв естетичну та мистецтвознавчу проблематику, а його книжка «Естетика і загальна наука про мистецтво» (1906) була позитивно оцінена й підтримана європейськими фахівцями. На початку ХХ століття М. Дессуар виступив одним із засновників школи «Естетика та загальне мистецтвознавство».

Якщо Р. Дж. Коллінгвуд, сучасник М. Дессуара, пропонував «побудувати» мистецтвознавство на підвалинах естетики та психології, то німецький теоретик зіставляв мистецтвознавство лише з естетикою, залишаючи за психологією цілком самостійну сферу

знання. Проте розглядати «зіставлення» естетики та мистецтвознавства в концепції М. Дессуара слід, на нашу думку, досить обережно, оскільки, представляючи ці дві науки у певному зв'язку, він був переконаний, що кожна з них має чіткі самостійні аспекти дослідження. Оперуючи матеріалом таких наук, як естетика і мистецтвознавство, німецький теоретик продемонстрував яскраву самостійність позиції, категорично не прийнявши ані працю Шеллінга «Філософія мистецтва», ані саму ідею «пошуків» філософії у мистецтві, вважаючи, що ці два гуманітарні феномени мають як власні предмети, так і специфічну внутрішню будову.

Задля об'єктивності показу тієї ситуації, що склалася в європейському мистецтвознавстві на межі ХІХ — ХХ століття, потрібно реконструювати і стан тогочасних художніх експериментів, адже саме в цей період спостерігається розбіжність між теорією та практикою мистецтва. Теорія орієнтується на засадничі принципи класичного мистецтва, а його практика спричиняє до сміливих новацій, насамперед, у сфері художньої форми, які на «Осінньому салоні» 1905 р. представив французькому глядачеві Анрі Еміль Бенуа Матісс (1869–1954), започаткувавши не лише рух «фовістів», а й «авангард» як нову мистецьку парадигму. Як відомо, європейський «авангард», — а серед його напрямів, окрім фовізму, у перші десятиліття ХХ століття сформувалися футуризм, кубізм, кубофутуризм, дадаїзм, абстракціонізм, — розвивався досить швидкими темпами, що зумовило у творчому процесі моделювання так званих «практик», основу яких становили твори, що їх підґрунтям виступала «імпровізація».

В естетико-психологічному аспекті «імпровізація», що її широко використовували, наприклад, прихильники «абстрактного» і «сюрреалістичного» театру А. Арто, В. Кандінський, Ж. Супо, є досить складним й продуктивним феноменом, проте у перших «практиках» наголос ставився лише на її випадковості чи непередбаченості, що спрощувало потенціал цього і естетичного, і психологічного творчого прийому.

Цілком об'єктивне уявлення щодо природи «практик» представлено на сторінках ґрунтовного дослідження «Дадаїзм в Цюриху, Берліні, Ганновері і Кельні: тексти, ілюстрації, документи» (2002), редактор якого К. Шуман, реконструюючи становлення німецької моделі дадаїзму, приділяє увагу і тим експериментам, що в сучасній теорії інтерпретуються як «практики».

На нашу думку, до «практик» слід віднести і ті зразки мистецької діяльності, котрі набувають досить активного поширення впродовж 70-х–90-х

років минулого століття, а саме: «неодадаїзм», «хепенінг», «перформанс», «боді-арт», «енвайронмент», «новий реалізм», «арт-хауз» та ін. Слід наголосити, що ці види «практик» формувалися, по-перше, вже у період вжитку поняття «культурологія», а по-друге — не виходили за межі художнього відображення світу, тобто мали вузько мистецький характер.

Наразі в українській гуманістиці на межі ХХ–ХХІ століття науковці, зберігаючи поняття «практика», розширили його зміст, трансформуючи у процес культуротворення, тобто представили вкрай важливе теоретичне обґрунтування «мистецьких», або «художніх», практик. Відтак і до сьогодні можна спостерігати, з одного боку, не уніфікованість термінології, а з іншого — напрацювання теоретико-практичної платформи щодо виявлення потенціалу «практик» як дієвого засобу подальшої розбудови української культури.

Підсумовуючи матеріал статті, доцільно зробити кілька висновків:

1. Досвід розвитку мистецтвознавства дав змогу цій гуманітарній науці певним чином вплинути на початковий період становлення культурології, яка значною мірою спиралася саме на історичні надбання мистецтва, дещо повільно опановуючи власні «історико-культурні» засади відтворення цивілізаційних процесів.

2. Слід враховувати факт залежності культурології від понятійно-категоріального апарату мистецтвознавства. І хоча від середини ХХ століття культурологи почали приділяти увагу понятійно-категоріальному «забезпеченню» власних досліджень, проте і у перші два десятиліття ХХІ століття відчувається нестача суто культурологічних понять та категорій.

3. Уже введені в активний теоретичний вжиток як поняття «культурознавство», «культуротворчість», «культуротворець», «діалогізм», «персоналізація», «зображальне», так й «формально-логічні структури» (цією «конструкцією» сьогодні користується низка українських культурологів — *М. Т.*), насамперед, «культурний простір», «людинотворча сутність культури», «культуротворче буття», повністю, однак, не забезпечують дослідницький простір культурологічного знання, потребуючи подальшого опрацювання.

4. Міждисциплінарний характер культурології актуалізує проблему співвідношення цієї науки не лише з мистецтвознавством, а й з іншими структурними елементами сучасної гуманістики, насамперед, з естетикою, психологією, етикою та педагогікою.

5. Потенціал культурологічного аналізу, спираючись на заявлені нами структурні елементи

сучасної гуманістики, найбільш повно й виразно розкривається в процесі дослідження конкретних сфер гуманітарного знання. На нашу думку, це стосується низки проблем, пов'язаних з художньою творчістю, зокрема, подальшого з'ясування суті художнього мислення, динаміки формування видової специфіки мистецтва та ін.

### Джерела та література

1. Джулай Ю. В. Концептуальні та методологічні виміри культурологічних ініціатив Л. А. Вайта. *Культурологія. Могиланська школа: колективна монографія* / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 168–204.
2. Уайт Л. А. Эволюция культуры и американская школа исторической этнологии. *Советская этнография*. 1932. №3. С. 54–86. Його ж: Понятие культуры. *Антология исследований культуры*. Т. 1: Интерпретация культуры. Санкт-Петербург : Университетская книга, 1997. С. 17–48.
3. Демчук Р. В. Идентификаційні поняття культурології. *Культурологія. Могиланська школа: колективна монографія* / під ред. М. А. Собуцького, Д. О. Короля, Ю. В. Джулая. Київ : Видавець Олег Філюк, 2018. С. 9–45.
4. Культурология как наука: за и против. Круглый стол 13.02.2008 / ред. А. А. Гусейнов, А. С. Запесоцкий. Санкт-Петербург : Изд. СПб ГУП, 2009. 108 с. (Дискуссионный клуб).
5. Маланчук-Рибак О. З. Культурологія і мистецтвознавство: наукові статуси та взаємовпливи. *Вісник ЛНАМ. Серія: Культурологія*, 2016. Вип. 29. С. 58–70.
6. Холодинська С. М. Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія. Київ : Вид-во Ліра-К, 2018. 292 с.
7. Коллингвуд Р. Дж. Принципы искусства: монография / ред. Е. И. Стафьева, пер. с англ. А. Г. Ракин. Москва : Языки русской культуры, 1999. 326 с.

### References

1. Djulai, Y. V. (2108). Conceptual and methodological indexes of L. A. White's culturological initiatives. M. Sobytkiy, D. Korol, Y. Djulai (Eds.). *Culturology. Mogilyanska's school: collective monography* (pp. 168-204). Kyiv : Publishing House Oleg Philjuk [in Ukrainian].
2. White, L. A. (1932). Culture's evolution and American school of historical aetiology, 3 (pp.54-86). *Soviet ethnography*. White L. A. (1997). The notion of culture *Anthology of culture's investigations*. Vol. 1. The interpretation of culture (pp.17-48). St. Petersburg: University book [in Russian].
3. Demchuk, R. V. (2018). Identification notions of culturology. M. Sobytkiy, D. Korol, Y. Djulai (Eds.). *Culturology* (pp. 9-45). *Mogilyanska school: collective monography*. Kyiv : Publishing House Oleg Philjuk [in Ukrainian].
4. *Culturology as science: pro and cons*. Round table 13 02 2008. (2009). A. A. Guseinov, A. S. Zapesotsky (Eds.). S-Petersburg : Publishing House S-Pet GUP [in Ukrainian].
5. Malanchuk-Rybak, O. Z. (2016). *Culturology and study of art: Scientific statuses and interferences* (pp. 58-70). *Herald of LNAM: series Culturology*, N. 29 [in Ukrainian].
6. Holodynska, S. M. (2108) Myhail Semenکو — culture-creative searches on the ground of Ukrainian futurism: monograph. Kyiv : Publishing House Lira-K [in Ukrainian].
7. Collingwood, R. J. (1999). *The principles of art: monograph*. E. L. Stafieva (Ed.), A. G. Ratin (trans. from English). Moscow : The languages of Russian culture [in Ukrainian].