

«ПРОБЛЕМНЕ ПОЛЕ» ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ: ДОСВІД ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

У статті реконструйовано основні тенденції розвитку французької гуманістики другої половини ХІХ століття і відтворено як процес взаємодії низки гуманітарних наук, що вплинув на обґрунтування теоретичних засад тогочасної художньої практики, так і на «розмивання» романтизму — панівного засобу відтворення дійсності. Артикульовано значення теоретико-практичного паритету — специфічного чинника європейської гуманістики, — дослідницький потенціал якого повною мірою виявився на французьких теренах. Наголошено на факті формування «проблемного поля», що — значною мірою — окреслило суперечливий рух подальшого мистецького розвитку.

Ключові слова: французька гуманістика, теоретико-практичний паритет, «проблемне поле», «мистецтво для мистецтва», інтуїтивізм.

The article reconstructed the basic development trends in French humanistic in the second half of XIX century and recreated process of cooperation of row of humanity sciences, that influenced on the ground of theoretical pinciples artistic practice of that time and on blurring out of romantism — dominating means in recreation of reality. Articulaited the value of theoretical and practical parity — specific factor of European humanistic, — research potential of that to a full degree appeared on the French walks of life. It is marked a forming fact the «problem field», that — largely — outlined contradictory motion of further artistic development.

Keywords: French humanistic, theoretical and practical parity, «problem field», «art for an art», intuitionalism.

В статъе реконструированы основные тенденции развития французской гуманитаристики второй половины ХІХ столетия и воспроизведены как процесс взаимодействия ряда гуманитарных наук, который повлиял на обоснование теоретических принципов художественной практики, так и на «размывание» романтизма — ведущего способа отражения действительности. Подчеркнуто значение теоретико-практического паритета — специфической составляющей европейской гуманитаристики — исследовательский потенциал которой в полной мере проявился во французском теоретическом пространстве. Акцентирован факт формирования «проблемного поля», которое — в значительной степени — очертило противоречивое движение дальнейшего художественного развития.

Ключевые слова: французская гуманитаристика, теоретико-практический паритет, «проблемное поле», «искусство для искусства», интуитивизм.

Друга половина ХІХ ст., як відомо, посідає особливе місце у логіці формування європейського культурного простору, оскільки впродовж 1850–1900 років у теоретичний ужиток європейців, зокрема, входять ідеї «ніцшеанства», «психоаналізу», «інтуїтивізму». Предметом широкого обговорення стають різні за своїм спрямуванням, але вкрай важливі науково-природничі (Ч. Дарвін, Ч. Ломброзо, Ф. Гальтон, З. Фрейд, А. Біне, М. Нордау) та гуманітарні (А. Шопенгауер, Ф. Ніцше, Ж.-М. Гюйо, Т. Готьє, А. Бергсон) те-

орії. У період, що його ми виокремили, Європа активно дискутує з приводу творчості «імпресіоністів», Ш. Бодлера, Р. Вагнера, А. Рембо, В. Ван Гога, О. Вайльда, П. Гогена, Г. Флобера, а своєю вершиною у цьому процесі європейського культуротворення, вочевидь, стає поява кінематографа (1895).

Інноваційні прориви на теренах природничого та гуманітарного знання, котрі мали місце протягом другої половини ХІХ ст., створювали «проблемне поле», що окреслювало найважливі-

ші питання, пов'язані з певним сектором дослідницького простору. Спираючись на відповідні напрацювання, сьогодні можна простежити рух у нашаруванні нових знань, показати, яку роль відіграв як науковий, так і художній експеримент та яке навантаження несли видатні вчені та митці, «просуваючи» вперед несподівані гіпотези й мистецькі новації.

На нашу думку, опрацювання і оцінка «проблемного поля» гуманітарного знання, — у статті саме воно і є предметом теоретичного аналізу, — вимагає здійснення низки дослідницьких процедур. По-перше, необхідно структурувати поняття «європейський культурний простір» за територіальними ознаками, чітко окреслюючи специфіку кожної конкретної національної моделі гуманістики, а по-друге, визначити наріжні питання національної — наразі французької — гуманістики, оскільки впродовж саме 50–70-х років XIX ст., з одного боку, йде «розмивання» романтизму, а з другого — утвердження принципів «позитивної філософії». Водночас, аналізуючи французьку модель, потрібно «врахувати» широкий європейський контекст, який в означений період формувався переважно здобутками німецького, англійського та італійського культуротворення.

Як відомо, французька модель гуманістики від часів середньовіччя поступово набувала самобутності — значною мірою — завдяки послідовному теоретико-практичному паритету. Слід наголосити, що цю особливість у культуротворчих процесах Франції, артикулювала Л. Левчук у статті «Європейський культурний регіон: досвід теоретико-практичного паритету» (2007). Звертаючись до доробку Франсуа д'Обіньяка (1604–1676), котрий розумів театральну виставу як паритет діяльності теоретика і практика театру, Л. Левчук акцентувала увагу на доцільності поєднання теоретичної роботи і практики втілення її наслідків у творчий процес. Так, апелюючи до праці французького ученого «Практика театру» (1657), українська дослідниця акцентувала, що вона «відіграла помітну роль у становленні європейського театрознавства і продемонструвала своєрідність дії теоретико-практичного паритету в різні періоди європейської культури» [1, 87].

До того ж Л. Левчук наголошує на вкрай важливій, на її думку, події, що сталася протягом приблизно 30-х років XVII ст., коли в теоретичний «ужиток вводиться поняття «вчені знатоки», яке відповідає сучасному визначенню «критики мистецтва». Ф. д'Обіньяк, котрий і був одним з перших «вчених знавців», взявши на себе функ-

цію теоретика театру, «практичний аспект» віддав глядачеві, який стає «структурним елементом» театральної вистави. Відтак одним з найбільших досягнень д'Обіньяка, на думку Л. Левчук, слід визнати «вибудований» ним ланцюг: «теоретик театру — поет (драматург — в сучасній термінології — О. О.) — актор — глядач». Подальший розвиток європейського театру значною мірою підтвердив слушність переважної більшості «теоретичних настанов», зроблених «вченим знатоком» ще у середині XVII ст.

Традиція теоретико-практичного паритету, закладена Ф. д'Обіньяком, закріпилася у французькій гуманістиці і знайшла яскраве втілення в спадщині Франсуа-Марі Вольтера (1694–1778), котрий у 24 роки почав «будувати» літературну кар'єру і, як відомо, є автором 28 класичних трагедій. Слід наголосити, що потенціал драматургічного матеріалу, який дає змогу зі сцени доносити до глядача певні ідеї, завжди викликав живий інтерес видатного французького просвітника, котрий, незважаючи на переслідування церкви й вимушену трирічну еміграцію до Англії, продовжував використовувати театр як трибуну задля пропаганди власних соціальних та морально-політичних ідей.

Упродовж усього життя Вольтер займається літературою, опановуючи різні її жанри. Сьогодні в переліку визначних надбань французької літератури низка вольтерівських творів: «Задіг та Доля» (1747), «Кандід, або Оптимізм» (1759), «Біле і чорне» (1764), «Ірен» (1778). Наразі, паралельно з літературними Вольтер створює філософські роботи, що визначають напрями історико-культурного руху французької гуманістики фактично впритул до другої половини XIX ст. Серед них — «Мікромегас» (1752), «Трактат про толерантність» (1763), «Трактат про віротерпимість» (1763) та «Філософський словник» (1764). Аналізуючи творчо-теоретичну спадщину Вольтера, котра сформована не лише драматургією та філософією, а й оригінальною поезією, прозою, сатиричними творами та дослідженнями з широкого кола історичних питань, сьогодні навіть важко сказати, що на що впливало: теорія на практику чи практика на теорію.

Таким чином, доробок Вольтера це, так би мовити, завершений приклад теоретико-практичного паритету, який — пізніше — повторить видатний представник другого покоління французьких просвітників Дені Дідро (1713–1784), «котрий, паралельно з теоретичною, організаційно-практичною діяльністю в сфері мистецтва <...> виступає і як талановитий письменник,

романи якого «Племінник Рамо», «Монахиня» є справжніми надбаннями європейської літератури» (1, 88). Окрім згаданих творів, наразі слід назвати «Позашлюбного сина» (1757) — дебют Дідро як драматурга — та п'єсу «Батько родини» (1758), що органічно пов'язана з першим твором темою моральної відповідальності батьків — чи взагалі дорослих — за долю дітей. Слід акцентувати, що від початку літературної діяльності Дідро у своїх творах постійно загострював увагу на широкому колі морально-етичних проблем, подекуди доводячи їх постановку чи інтерпретацію до відвертого моралізаторства.

Аналіз як творчої, так і теоретичної позицій Вольтера та Дідро засвідчує їх інтерес до різних видів мистецтва. При цьому Дідро стає широко відомим, передусім, завдяки «Салонам» — критико-теоретичним оглядам тенденцій розвитку образотворчого мистецтва — та блискучій теоретичній праці «Парадокс про актора» (1773), в якій — вперше на французьких теренах — окреслено психологічні обриси акторської професії з наголосом на ролі уяви та пам'яті в процесі її інтерпретації драматургічного матеріалу, і створення конкретного художнього образу.

Маючи сталі традиції теоретико-практичного паритету як своєрідного підґрунтя дослідницького процесу, французька гуманістика і першої, і другої половини XIX ст. не лише зберегла, а й значно оновила їх, «просуваючи» у культурний контекст межі XIX — XX ст. Це підтверджує така форма теоретичної роботи як дискусії, що стають вкрай популярними на межі століть та в перші десятиліття XIX ст. При цьому своєрідною «модою на дискусії» позначений розвиток не лише французької, а й німецької гуманістики, завдяки яким окреслювалися позиції «назарейців», «примітивістів», «гомеристів», «шекспіристів». Гостро полемічним був і процес становлення в англійському культурному просторі ідеології «прерафаелітів», яка — значною мірою — завдяки мистецтвознавцю Джонові Рьоскіну (1819–1900), докорінно змінює тенденції розвитку образотворчого мистецтва Англії.

З погляду сучасного дослідника, стає очевидним, що між накопиченим досвідом теоретико-практичного паритету та формуванням «проблемних полів» існують і взаємодія, і взаємозалежність, які допомагають в умовах XXI ст., по-перше, чітко уявити дослідницький простір, в якому «функціонує» французька гуманістика другої половини XIX ст., по-друге — сфокусувати увагу на конкретних персоналіях, котрі, власне, і формулювали наріжні теоретичні проблеми,

вирішення яких активізувало та «рухало» вперед художні пошуки митців; а по-третє — саме зміст «проблемних полів» допомагав визначити «за» і «проти» тих мистецьких явищ, котрі ставали важливим зрізом суспільного життя.

Трансформуючи усе означене на другу половину XIX ст., слід наголосити, що «проблемним полем» тогочасної французької гуманістики виявився процес «розмивання» як європейського романтизму, так і його французької моделі. Важливо артикулювати, що середина XIX ст. була тим періодом, коли внутрішня суперечливість романтизму та, по суті, його вичерпаність стають очевидними.

Багатозначність поняття «романтизм», яка у попередні десятиліття приваблювала і теоретиків, і митців, обернулася проти нього, адже митці, котрі, називали себе «романтиками», по суті, «рухалися» у різних напрямках. Це досить переконливо показує літературознавець В. Мільчина, коли, акцентуючи на творчості як Віктора Гюго — визнаного ідеолога романтизму, — так і його послідовників, показує рух французької літератури у бік гротеску та оспівування потворного. У той же час романтики-живописці, свідомо розірвавши будь-які зв'язки з академічною традицією, шукали «позачасову, абсолютну красу», протиставляли традиційній статичності зображення динамічність, експериментували з кольором, а замість «сліпої вірності моделі» надавали перевагу довірі «пам'яті та уяві митця» (2, 395–396).

Цей період шукань, вагань, теоретико-практичної розгубленості спробував згармонізувати Теофіль Готьє (1811–1872) — поет, прозаїк, теоретик мистецтва, журналіст, — котрий, з одного боку, продовжував сповідувати принцип паритетності, позиціонуючи себе як теоретика і літератора, а з другого — сформував «проблемне поле» французької гуманістики, в контексті якого і він сам, і його прихильники, передусім Ж. де Нерваль, Ш. Бодлер та Ш. Леконт де Ліль, намагалися визначитися з перспективами романтизму, узгодити тлумачення поняття «суть мистецтва», накреслюючи тенденції його руху до наступного — XX ст., а також виокремити цілу низку естетичних питань, що вимагали відповіді саме у другій половині XIX ст.

Як відомо, теоретичні позиції Т. Готьє сфокусовані на кількох ідеях, що — слухні самі по собі — і до цього часу інтерпретуються по-різному й, на нашу думку, остаточно не оцінені. Перша ідея — спочатку розпорошена у теоретичних нотатках Т. Готьє — врешті-решт була представлена однодумцям як теорія «мистецтва для мис-

тецтва». З одного боку, вона робила певні наголоси щодо романтизму, а з другого — перемикала увагу на естетичний аспект мистецтва, який дещо загубився в загальних розмислах щодо історичної традиції становлення романтизму, порівняльного аналізу різних європейських моделей цього естетико-художнього феномену та з'ясування цінності персональної позиції в процесі боротьби за високе місце в ієрархії «романтиків».

Окрім означеного, Т. Готьє — і це слід оцінити як один з його найбільш сміливих кроків, — по суті, прилюдно відмовлявся від просвітницьких традицій і Вольтера, і Дідро, котрі своє ставлення до мистецтва та митців — певною мірою — «відраховували» від кількості функцій, що їх виконували ті чи інші твори. Т. Готьє, так би мовити, власними руками створює ту суперечливу ситуацію, подолати яку не вдалося ані йому, ані його прибічникам: він всіляко підтримує і продовжує утверджувати принцип теоретико-практичного паритету, водночас руйнуючи засадні положення французьких просвітителів щодо функціональності художніх творів як основного чинника їх цінності

Найбільш показовою в означеному контексті була позиція Д. Дідро, котрий захоплено сприймав та високо оцінював твори Жан-Батіста Шардена (1699–1779), творчість якого, пройшовши етапи рококо, бароко та академізму, завершилася реалізмом і наголосом на побутовізм, жанровому живописі, натюрморту. Героями творів Шардена були мешканці паризьких околиць, відвідувачі церков, жебраки на паперті, тобто представники «реального життя», які «працювали» на ідею народності мистецтва Д. Дідро. У його мистецтвознавчих напрацюваннях «народність» доповнювалася «пізнавальною» та «виховною» функціями, звужуючи і тематичний потенціал художнього твору, і емоційний простір його впливу на глядача. Наразі наголосимо, що, чітко сформулювавши свою позицію стосовно живопису, Д. Дідро поширив її й на інші мистецькі різновиди.

Наомість Т. Готьє запропонував принципово новий підхід до мистецтва, наголошуючи на його естетичній природі, де цінність твору визначається ознаками самого твору, а не функціями, які він (твір) здатний виконати чи виконує. Відтак теорія «мистецтва для мистецтва» — задля свого утвердження була оприлюднена Т. Готьє серед своїх прихильників — мала мати серйозне підкріплення з боку тогочасного розуміння специфіки естетичного знання.

Що ж до позиції самого Т. Готьє, в його розмислах теорія «мистецтва для мистецтва» орга-

нічно кореспондувалася із кантівськими тезами «незацікавленості естетичного почуття». Концентруючи увагу на наріжних естетичних поняттях «краса» та «прекрасне», Готьє категорично заперечує ідею Сократа щодо використання фактора «корисність» у процесі осмислення й пояснення естетичного почуття, оскільки, на його (Готьє) думку, усе корисне — потворне.

Згідно з поглядами французького теоретика, творча особистість, котра думає про щось, окрім краси, не є митцем: лише краса, закарбована в мистецтві, робить його вічним. Саме така позиція маніфестується ним і у розмислах «Мистецтво» — поетичній відповіді на вірш «A Th. Gautier» (1856), що була оприлюднена Теодором де Банвілем (1823–1891) — учнем Готьє і близьким другом Шарля Бодлера (1821–1867):

«Проходить всё. Одно искусство

Творить способно навсегда.

Так мрамор бюста

Переживает города» [3, 299].

Слід визнати, що ставлення до теорії «мистецтва для мистецтва», яку — подекуди — називають теорією «чистого мистецтва», змінювалося від десятиліття до десятиліття: спочатку переважали звинувачення Готьє як у невизнанні зв'язку мистецтва з дійсністю, так і у запереченні його соціальної природи, потім з'явилися закиди щодо свідомої абсолютизації ним естетичного чинника, пізніше почали розглядати її як сукупність настанов щодо естетико-художніх виражальних засобів, якими користується митець у процесі створення твору. Парадокс ситуації полягає у тому, що усі ці зразки інтерпретацій відповідали змісту теорії «мистецтва для мистецтва», наголошуючи на її окремих зрізах.

Аргументуючи заявлені нами тези, зазначимо, що Т. Готьє — як і інші прихильники теорії «мистецтва для мистецтва» — не заперечували здатність мистецтва відображати навколишню дійсність, проте переносили наголос на те, яким має бути об'єкт художньої уваги митця. Як відзначає літературознавець Г. Косіков, творчість Т. Готьє «це у жодному разі не безпристрасні літературні вправи естета, котрий зрікся життя, це не заперечення життя, а смуток за “іншим життям”, намагання здійснити втечу “в мрію”, де ідеал знайшов би своє втілення» [4, 18].

Неоднозначним, на нашу думку, є і ставлення Т. Готьє до здатності мистецтва долучатися до вирішення соціальних проблем, оскільки він вважав, що існують інші державні установи, які мають займатися соціально-політичними аспекта-

ми життя суспільства. Не слід забувати, що теорія «мистецтва для мистецтва» формувалася у той період, коли «...розчарування в суспільному житті посилювалося неоднозначними підсумками липневої революції 1830 року, що перемогла Бурбонів, але привела на трон Луї-Філіпа і тим самим ніби затвердила прозаїчну і вульгарну владу грошей» [5, 529].

Упродовж 30–50-х рр. XIX ст. не лише Т. Готье, а й один з його найближчих прихильників, Жерар де Нерваль (1808–1855), — письменник, котрий працював практично в усіх літературних жанрах, — вважав за необхідне демонструвати аполітизм та виступати проти «ангажованого» мистецтва. На межі 30–40-х рр. Ж. де Нерваль оприлюднює п'єсу «Leo Burchart» (1839), лейтмотивом якої є повне розчарування автора у можливостях соціально-політичного реформування суспільства. У наступних творах Ж. де Нерваля, зокрема, у повісті «Le reve et le vie» (1855) дійсність замінюється мрією, яка перетворюється у марення, а пошуки героєм ідеальної жінки завершуються перемогою містичних мотивів. По суті, де Нерваль протягом останніх років свого життя «копіював» власні художні фантазії і, як висловився один із його сучасників, знайшов вихід у самогубстві, «розплющений дійсністю».

Мине приблизно сім десятиліть, і недовге життя Ж. де Нерваля приверне увагу Сальвадора Далі (1904–1989), котрий окремі ідеї послідовника Т. Готье вважатиме теоретичним підґрунтям сюрреалізму. Особливо близькими до естетики сюрреалізму С. Далі вважав і інтерпретацію «мрії — марення», яку до своїх сучасників намагався донести Ж. де Нерваль, і феномен «ідеальної жінки», реальне втілення якого той сподівався знайти, а іспанський живописець знайшов у Олені Д'яконовій, назавжди уславивши її у часі і просторі під іменем Гали Градіви.

На нашу думку, доречність різних тлумачень теорії «мистецтва для мистецтва», серед яких найбільш близькою до позиції Т. Готье був її естетичний аспект, підтвердив 1857 рік — рік оприлюднення «Квітів зла» — славетної поетичної збірки Ш. Бодлера, яка чітко проілюструвала, з одного боку, авторитет Т. Готье, а з другого — неоднорідність руху французької гуманістики другої половини XIX ст. навіть у просторі його впливу. «Квіти зла» Бодлер, як відомо, присвятив «Теофілю Готье» із дещо пафосними словами: «Непогрішимому поету, всесильному чаклуну французької літератури, моєму дорогому вчителю і другу, котрого я поважаю, Теофілю Готье як вислів повно-

го поклоніння присвячую ці хворобливі квіти. Ш. Б.» [6, 12].

Водночас, зміст цієї збірки суперечить настановам Готье, по суті цілком свідомо полемізуючи з ним. Це підтверджують такі вірші поета, як «Хвора муза» і «Продажна муза» (Цикл «Сплін і ідеал»), шість віршів циклу «Смерть» та особливо «Падаль», — засади якого формуються на відтворенні вкрай натуралістичного тла розпаду мертвої плоті. Цей поетичний експеримент Бодлера з надзвичайною художньою силою відіб'ється в роки Першої світової війни у творчості двох видатних поетів-експресіоністів: німця Готфріда Бенна (1886–1956) та австрійця Георга Тракля (1887–1914).

«Квіти зла» як символ нової естетики, що почала «захоплювати» європейський культурний простір, окреслили інше «проблемне поле» французької гуманістики, в межах якого — вже після смерті Ш. Бодлера — і теоретикам, і практикам мистецтва довелося визначитися із такими складними, суперечливими художніми феноменами як імпресіонізм, декаданс, символізм і — нарешті — «фовізм» (1905). Саме він розпочав трансформацію французького культуротворення в «авангардизм», що значною мірою сформувався на підґрунті теоретико-практичного паритету, котрий виявився продуктивною традицією національної гуманістики. Принагідно зазначимо, що Анрі Матісс (1869–1954) — засновник «фовізму» — продовжить означену традицію, залишивши французькій культурі і видатний живопис, і ґрунтовні естетико-мистецтвознавчі напрацювання.

Як і виокремлені нами вище, так й інші вірші Ш. Бодлера йдуть у розрив з абсолютизацією краси, на якій наполягав Т. Готье і, вочевидь, суперечать тим його переконанням, що потворне «руйнує» мистецтво. Натомість Бодлер, «насажуючись» потворним, постулюючи реальність морального «зла» та утверджуючи у поетичному просторі «хворобливі квіти», створює велику поезію, трансформуючи погляди європейської художньої еліти у площину нових цінностей, які остаточно знищать усі модифікації романтизму.

На наше глибоке переконання, саме естетико-художня позиція Ш. Бодлера завершила руйнування «класичного» романтизму, а поступ реалізму, який розпочався від «Людської комедії» Оноре де Бальзака (1799–1850), перетворив романтизм на одну з його (реалізму) ознак — можливих, але не обов'язкових — у реалістичних творах, автори яких від 70–80-х років XIX ст. більше тяжіли до натуралізму Еміля Золя (1840–1902), ніж до романтизму Віктора Гюго (1802–1885), котрий, про-

те, до останнього зберігав життєво-творчий авторитет в європейському художньому середовищі.

Поступову зреченість романтизму демонструє і Шарль Леконт де Ліль (1818–1894) — поет і один із засновників «Парнаської школи», котрий брав активну участь у революційних подіях 1848 року, відстоюючи ідею відміни рабства у французьких колоніях. На хвилі революційного піднесення Леконт де Ліль романтизує і дійсність, і мистецтво, і постать поета — здатного втілити романтичні мрії у натхненні вірші. Досить швидко — як і у випадку з Нервалем — розчарування у революції розвіює романтичні мрії та марення. Поет, який першу резонансну збірку поезій — «*Poemes antiq̄ues*» («Поєми античності») оприлюднив через чотири роки після революції (1852), чітко показав, наскільки змінилося його світобачення. Від початку 50-х рр. Леконт де Ліль відмовляється від культивування творчої особистості як цього вимагав романтизм і починає стверджувати, що поет не має права захоплюватися власним «Я», а кожний твір має бути «безособовим». Все це, зрештою, зумовлює появу «*Poemes barbares*» («Поєми варварів») — другої книги Леконта де Ліля, що побачила світ у 1862 р. Інші його твори, зокрема, «*Poemes tragiques*» («Поєми трагедії») вийдуть друком вже після 1894 р. — року смерті поета.

Слід наголосити, що період кінця 50 — середини 60-х рр. XIX ст. доцільно виокремлювати як самостійний об'єкт теоретичного аналізу, оскільки саме тоді чітко окреслилися важливі зрізи теоретичних шукань прибічників Т. Готьє. Нормативи статті не дають змоги широко представити усі аспекти збігу чи розходження думок, що мали місце серед його найближчого оточення, проте кілька теоретичних позицій все ж таки потребують хоча б стислого коментування.

Наразі увагу привертає теза Н. Жукової, котра вважає, що в процесі творчості Т. Готьє «„вибудовує“ різні культурні простори», руйнуючи при цьому «традиції мімезистичної природи мистецтва» [7, 23]. Натомість Ш. Бодлер — і це переконливо підтверджують «Квіти зла» — творчо використовує потенціал саме мімезису, осмислюючи смерть, так би мовити, за особистісними ознаками, відтворюючи в окремих віршах смерть «коханців», «злидарів», «художників». Мімезистичні мотиви наявні і в теоретичних орієнтаціях Леконта де Ліля, котрий шукав мистецькі ідеали у творах Стародавньої Греції і спрямовував творчі орієнтири своїх сучасників на їх наслідування.

У той часовий період, що його ми артикулюємо як вкрай важливий для розуміння процесів, які

мали місце у тогочасній французькій гуманістиці, простежується протилежна оцінка ролі почуттєвості, уяви, фантазії, натхнення у художньому відображенні дійсності. Якщо Леконт де Ліль дещо скептично ставиться до таких психо-фізіологічних «супутників» творчого процесу як уява, натхнення чи фантазія, нав'язливо акцентуючи роль розуму, що «забезпечує» раціональність художньої творчості, Ш. Бодлер у журналі «*Salon-59*» оприлюднює статтю «Могутність уяви», де уява розглядається як вищий рівень фантазії і проголошується найважливішим чинником, якому «повинні підкоритися усі здібності людського духу». Підсумовуючи власні розміркування, Ш. Бодлер стверджував: «Високопрофесійний митець може не бути великим художником, але великий художник обов'язково стає високопрофесійним майстром, тому що всеосяжна уява містить в собі глибоке розуміння усіх виражальних засобів і намагання оволодіти ними» [8, 197].

Наголошуючи на ролі, передусім, Ш. Бодлера у демонстрації вичерпаності романтизму, слід враховувати, що у період, який ми реконструюємо та аналізуємо, — паралельно з теоретичними шуканнями Т. Готьє і представників його найближчого оточення — достатньо впливовою у французькій гуманістиці була лінія Огюста Конта (1798–1857) — засновника «позитивної філософії» — та Іпполіта Тена (1828–1893) — мистецтвознавця, прихильника культурно-історичного методу, котрий трансформував засади контівської філософської моделі в естетико-мистецтвознавчу сферу. Науковець, як відомо, ввів у теоретичний ужиток цілу низку принципів для другої половини XIX ст. понять: «факт», «головний характер», «середовище», «момент», що, так чи інакше, закріпилися у відповідних наукових розвідках XX ст., а поняття «факт» стало наріжним щодо процесу «побудови» сюжетного підґрунтя документального кінематографа.

На нашу думку, до сьогодні не вичерпаним залишається потенціал формально-логічної структури «фальсифікація почуття», на доцільності використання якої наполягав Бодлер. Її актуалізація є вкрай важливою в контексті художніх експериментів сучасного постмодерністського мистецтва. Вплив позитивізму був настільки очевидним, що Ш. Бодлер, вважаючи термін «реалістичний» помилковим, усе мистецтво, створене на засадах реалізму, називав «позитивістським» [8, 197]. Оскільки цей аспект французької гуманістики другої половини XIX ст. детально розглянутий нами у монографії «Культуротворчий потенціал

епістолярію: європейський досвід другої половини XIX — першої половини XX століття» (2017), у контексті даної статті лише фіксується означена тенденція як важлива й впливова на теренах не лише французького, а й європейського культуротворення.

Нове «проблемне поле» в логіці розвитку французької гуманістики почне формуватися в останні десятиліття XIX ст. навколо ідей Анрі Бергсона (1859–1941) — видатного теоретика, лауреата Нобелівської премії, засновника філософії інтуїтивізму, що виявилася потужним підґрунтям європейського мистецтва XX ст. Впродовж 1889–1900 рр. ним були написані як дисертація «Досвід про безпосередні знання свідомості», так і дві — у концептуальному плані принципово важливі — монографії: «Матерія і пам'ять» та «Сміх». Завдяки саме цим працям — основні бергсонівські публікації припадуть на перші два десятиліття XX ст. — європейські інтелектуали отримали можливість поступово адаптуватися до цілком нового типу мислення, де фігурували «інтуїція», «інстинкт» «відчужені вдачі» — душі митців, «цілковита самостійність мистецтва», «незайманість сприймання», «реальність — пам'ять» та ін.

На нашу думку, зроблений нами наголос на новому понятійно-категоріальному апараті, що його поступово вводив у теоретичний ужиток А. Бергсон, вкрай важливий, адже, починаючи від Т. Готье та І. Тена, теоретики, котрі формували французький гуманітарний простір другої половини XIX ст., постійно опікувалися проблемою «вироблення» нових понять та категорій, які б «забезпечили» адекватне сприймання сучасниками їх теоретичних ідей. Є всі підстави стверджувати, що від часів Т. Готье французька гуманістика почала оперувати поняттям «ангажованість» мистецтва (від франц. *engagement* — залученість), яке фіксує активне, зацікавлене ставлення людини до подій, сучасником яких вона є.

Проблема «ангажоване — неангажоване» мистецтво, заявлена прихильниками теорії «мистецтва для мистецтва», виявилася актуальною і для французької гуманістики середини XX ст., ставши об'єктом полеміки між Жаном-Полем Сартром (1905–1980) та Альбером Камю (1913–1960). Сартр, як відомо, підтримував ідею «ангажованого» мистецтва: митець повинен прилюдно демонструвати власну політичну чи громадянську позицію. Натомість Камю — як і інші французькі екзистенціалісти — не поділяв позицію Сартра і, сперечаючись з ним, «...визнає причетність мистецтва до реальних життєвих явищ», наго-

лошуючи, водночас, що кожний митець «повинен сьогодні пливати на галері сучасності». Саме Камю запропонував замінити «ангажованість» на поняття «повинність», проте ця ідея не знайшла широкої підтримки [9, 131–132].

Відтак творчо-пошуковий підхід до постановки та осмислення теоретичних проблем, який — завдяки тогочасним яскравим, непересічним особистостям — склався у французькій гуманістиці другої половини XIX ст., спонукає до детальної, а подекуди й скрупульозної, реконструкції означеного періоду, оскільки наукові розвідки її провідних практиків і теоретиків, мали значний вплив щодо подальших культуротворчих процесів на європейських теренах.

Джерела та література

1. Левчук Л. Т. Європейський культурний регіон: досвід теоретико-практичного паритету. Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності: альманах. Вип. 20. Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2007. С. 83–90.
2. Мильчина В. А. Послесловие / В. Мильчина. Шарль Бодлер. Об искусстве. [Перев. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика]. Москва: Искусство, 1986. С. 394–420.
3. Готье Т. Эмали и камеи: сборник; сост. Г. К. Косиков. Москва: Радуга, 1989. На фр. языке с параллельным русским текстом. — 368 с.
4. Косиков Г. К. Теофиль Готье, автор «Эмалей и камей» / Г. Косиков. Теофиль Готье. Эмали и камеи; сост. Г. К. Косиков. Москва: Радуга, 1989. На фр. языке с параллельным русским текстом. С. 5–27.
5. Пахсарьян Н. Т. Романтическая проза Теофиля Готье: между реальностью и воображением / Н. Пахсарьян. Романтическая проза: в 2 т [пер. с фр.; изд. подгот. Н. Т. Пахсарьян, Е. В. Трынкина]. Москва: Ладомир: Наука, 2012. С. 521–550.
6. Бодлер Ш. Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве. Москва: ЗАО Изд-во ЭКСМО- Пресс, 1998. 336 с.
7. Жукова Н. А. Елітарна література в іменах: монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2016. 304 с.
8. Бодлер Ш. Могущество воображения / Ш. Бодлер. Шарль Бодлер. Об искусстве [Пер. с фр. Н. Столяровой и Л. Липман; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной]. Москва: Искусство, 1986. С. 194–197.
9. Левчук Л. Т. Західноєвропейська естетика XX століття: навч. посібник. Київ: Либідь, 1997. 224 с.

References

1. Levchuk, L. T. (2007). European cultural region: experience of theoretico-practical parity. Aktualni filosofski ta kulturolohichni problemy suchasnosti: almanakh. Vyp. 20. Kyiv: Vydavnychiy tsentr KNLU. S. 83–90 [in Ukrainian].
2. Milchina, V. A. (1986). Posleslovie / V. Milchina. Sharl Bodler. Ob iskusstve. [per. s fr. N. Stolyarovoy i L. Lipman; predisl. V. Levika]. Moskva : Iskusstvo. S. 394– 420 [in Russian].
3. Gote, T. (1989). Enamels and cameos : collection; sost. G. K. Kosikov. Moskva : Raduga. Na fr. yazyike s parallelnym russkim tekstom. 368 [in Russian].
4. Kosikov, G. K. (1989). Teofil Gotie, author of «Enamels and cameos» / G. Kosikov. Teofil Gote. Emali i kamei ; sost. G.

- K. Kosikov. Moskva : Raduga. Na fr. yazyike s parallelnym russkim tekstom. S. 5–27 [in Russian].
5. Pahsaryan, N. T. (2012). Romantic prose by Teofil Gotie: between reality and imagination / N. Pahsaryan. *Romanticheskaya proza: v 2 t* [per. s fr.; izd. podgot. N. T. Pahsaryan, E. V. Tryinkina]. Moskva : Ladimir: Nauka. S. 521–550 [in Russian].
 6. Bodler, Sh. (1998). *Flowers of evil : Poems. Articles about a n art.* Moskva: ZAO Izd-vo EKSMO- Press. 336 [in Russian].
 7. Zhukova, N. A. (2016). *Elite literature in the names: m onograph.* Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy. 304 [in Ukrainian].
 8. Bodler, Sh. (1986). *Power of imagination / Sh. Bodler. Charl Bodler. Ob iskusstve* [Per. s fr. N. Stolyarovoy & L. Lipman; predisl. V. Levika; poslesl. V. Milchinoy]. Moskva: Iskusstvo. S. 194–197 [in Russian].
 9. Levchuk, L. T. (1997). *Aesthetics of XX century of West Europe: navch. posibnyk.* Kyiv : Lybid. 224 [in Ukrainian].