

Онщенко Олена Ігорівна,
заслужений діяч науки і техніки України, доктор
філософських наук, професор, завідувачка кафедри
суспільних наук. Київський національний
університет театру, кіно і телебачення імені
І. К. Карпенка-Карого, Київ

Helena Onishchenko,
Honoured Worker of science and technique of
Ukraine, Doctor of Philosophical Sciences,
Professor, Manager of Social Sciences Department.
Kyiv National I. K. Karpenko-Karyi Theatre,
Cinema and Television University, Kyiv

«ТАНДЕМ» ЯК АКТИВІЗАТОР КУЛЬТУРОТВОРЕННЯ: ДОСВІД ФРАНЦУЗЬКОЇ ГУМАНІСТИКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ

Анотація. Артикульовано, що зміст поняття «тандем» дає змогу сфокусувати увагу на тих науково-мистецьких надбаннях, які помітно активізували процес культуротворення в конкретних європейських країнах. Концептуалізація поняття «тандем», що формується на «міждисциплінарному» рівні, дає можливість, по-перше — ввести його в широкий теоретичний ужиток, по-друге — наголосити на потенціалі «теоретико-практичного паритету», а по-третє — «персоналізувати» французькі культуротворчі процеси другої половини ХІХ ст.

Виокремлено чотири «тандеми», які найвиразніше репрезентували себе упродовж півсторічної історії французької культури, «побудувавши» фундамент, що сприяв здобуткам французького культуротворення як протягом минулого, так і на початку ХХІ ст.

Ключові слова. «Тандем», «теоретико-практичний паритет», «активізатор», «синтез», «традиція — спадкоємність — новаторство».

Постановка проблеми та її актуальність. Процеси, які розгорталися впродовж другої половини ХІХ ст. на французьких теренах аналізувались і аналізуються сьогодні достатньо активно і в цій країні, і за її межами. Накопичення потужного дослідницького матеріалу природно стимулювало подальшу роботу, оскільки — від десятиліття до десятиліття — виявляє нові аспекти у науково-мистецькій спадщині таких самобутніх митців, як Шарль Бодлер, Стефан Малларме, Еміль Золя.

На нашу думку, цьому, значною мірою, сприяє, так би мовити, «наукова безперервність», коли кожне наступне покоління дослідників, відпрацьовуючи нові підходи, водночас наслідуює теоретичні орієнтири попередників, послідовно застосовуючи історичний, аналітичний, порів-

няльний і хронологічний аналізи. Наразі наголосимо, що у конкретних випадках педантична фіксація хронології конкретних подій іноді має особливе значення, оскільки, осмислюючи французькі культуротворчі процеси сьогодення вкрай важливо жорстко реконструювати «хронологію ідей», чітко визначаючи послідовність того, хто запропонував ту чи іншу тезу, хто її прийняв чи спростував, а хто переосмислив і плідно використав через певний проміжок часу.

Упродовж 50-х-70-х років ХХ століття такий тип дослідження, наріжною ознакою якого є наукова скрупульозність, презентував у своїх розвідках Ролан Барт (1915–1980), чітко окреслюючи у статтях різного тематичного спрямування «проблемне поле» того чи іншого представника науки та мистецтва.

Матеріал статті актуалізовано і завдяки спробам увести в теоретичний ужиток — окрім поняття «тандем» — ще й декілька інших, сформованих у другій половині XIX ст., проте не закріплених у просторі сучасної гуманістики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Як уже зазначалося, історія французької культури другої половини XIX ст. в українському «теоретичному полі» осмислена доволі детально. Зважаючи на це, джерелознавчою базою статті є дослідження українських науковців останніх років — Н. Асєєвої, Н. Жукової, В. Корнієнка, В. Личковаха, С. Холодинської та ін.

Мета статті. Спираючись на досвід французького культуротворення другої половини XIX ст., розкрити потенціал феномена «тандем», який, в означений період, виконав роль активізатора творчих процесів.

Виклад основного матеріалу. Концептуальна спрямованість даної статті передбачає необхідність розкриття багатозначного змісту поняття «тандем — від англ. *tandem* — розташований один за одним», що на паритетних засадах використовується як в технічних, так і гуманітарних науках. Останні — артикулюють «тандем» як спільну діяльність або взаємовигідний союз (Тандем, ЕР).

Відштовхуючись від значення поняття «тандем», окреслимо сферу гуманітарного знання як структурного елементу широкого гуманітарного простору. Саме на перехресті «гуманітарний простір — гуманітарне знання», де «тандем» означає або «спільну діяльність», або «взаємовигідний союз» і «вибудовується» його перший зразок: *Теодор Готье* (1811–1872) та *Шарль Бодлер* (1821–1867).

Становлення тандему «Готье — Бодлер» містить у собі символічне значення, оскільки остаточно він сформувався в середині XIX століття, коли «академізм» вважався повністю вичерпанним, а межі «романтизму» почали помітно «розмиватися», спричиняючи різну інтерпретацію його засад у літературі та живописі. Не можна не враховувати і той факт, що «натуралізм» — найвпливовіший художній метод 70-х — 90-х років XIX ст. ще не окреслився, хоча «позитивізм» — філософія «достовірного» знання — вже був аргументований О. Контом і активно «подорожував» країнами Європи.

Як відомо, Т. Готье належав до того типу діячів культури, котрі сповідують принцип теоретико-практичного паритету, позиціонуючи себе і митцями, і дослідниками. Символічно, що подібною науково-творчою «половинчастістю» згодом буде позначена і спадщина Ш. Бодлера. Не менш

показовим є ще один факт, що має автобіографічний характер — обидві видатні персоналії французького культуротворення значну увагу приділяли літературно-мистецькій критиці, що нею вони займалися від початку своєї літературної кар'єри.

Аналізуючи «специфіку» цього тандема, слід акцентувати увагу на одному важливому моменті — щирому захопленні Ш. Бодлера Теофілем Готье і присвяченні йому поетичної збірки «Квіти зла» (1857): «Непогрішимому поету, всесильному чарівнику французької літератури, моєму дорогому й шанованому вчителю і другу Теофілю Готье як вираження повного схилення присвячую ці хворобливі квіти» (Бодлер, 1989, с. 12).

Таку емоційно-піднесену посвяту один видатний поет міг зробити іншому видатному поету лише сприймаючи його як цілісне явище, де людське оцінювалося так само високо, як і творче. Щодо оцінки дослідницького аспекту в діяльності Готье, Бодлер не лише віддавав належне, а й доповнив та поглибив три положення його естетико-мистецтвознавчих розвідок: теорію «мистецтва для мистецтва», потенціал синтезу «поезія — живопис» та «реанімацію» феномену «екфрасіс».

Теорія «мистецтва для мистецтва» вже близько двох століть не лише наявна в європейському дослідницькому просторі, а й сьогодні стає приводом для теоретичних інтерпретацій. Завдяки Т. Готье впродовж 40-х — 60-х років XIX ст. актуалізується проблема краси як сили, здатної до перетворення світу:

Нерв творчості Готье — аж ніяк не в холодному естетизмі, але і не в оголеному ліризмі, а в тонкій драматичній напрузі між ними — напрузі, яка наснажується утопічною мрією щодо мрії та дії, життя перетворити у твір мистецтва, а мистецтво наповнити живою силою життя, або навіть, сказати іншими словами, перетворити мистецтво на «мистецтво жити» (Косиков, 1989, с. 28).

Ш. Бодлер, Г. Флобер, брати Гонкури підтримали теорію «мистецтва для мистецтва», хоча кожний з них зробив у концепції Готье авторські наголоси. Оскільки нас цікавить «тандем» «Готье — Бодлер», слід артикулювати, що Ш. Бодлер, оцінивши теорію Т. Готье, сприйняв її, по-перше, як захист естетичної сутності мистецтва, яка не має «розчинятися» в його функціональності, а по-друге, зосередив увагу на «красі» як засобі вивільнення людської чуттєвості. «Самостійність мистецтва» дає йому можливість, спираючись на чуттєвість, сміливо використовувати «красу», оскільки, за словами Готье, вона є «метою митця».

На нашу думку, розгляд теорії «мистецтва для мистецтва» саме в напрямку підсилення уваги до естетичної сутності мистецтва, — а саме це і мав на увазі Т. Готьє — показово уточнюється позицією відомого французького екзистенціаліста Жана-Поля Сартра (1905–1980), котрий «якось зазначив, що теза про “мистецтво для мистецтва” — це результат “вкрай безглузлого” тлумачення добре відомого феномену — феномену естетичної дистанції, яка завжди існувала між твором і читачем» (Косиков, 1989; Экфрасис [EP], Готьє, 1989).

Позиція Ж.-П. Сартра, яка сформувалася вже у другій половині ХХ ст., викликає неабиякий інтерес, оскільки вводить у контекст теорії «мистецтва для мистецтва» константу «естетична дистанція». Це, на нашу думку, вкотре сприяло підтвердженню — саме естетичної спрямованості теорії Готьє, а також актуалізувало шіллерівську ідею «естетичної дистанції», що її сучасники видатного німецького письменника, естетика і теоретика мистецтва сприйняли як метафору. Авторську інтерпретацію цієї ідеї запропонував Едуард Баллоу (1888–1934) — відомий англійський психолог, естетик і лінгвіст, який, відмовившись від метафоричного тлумачення тези Шіллера, трансформував її у теоретичний контекст. Водночас, послідовно «відпрацювавши» етимологію поняття «*distantia* — відстань», Е. Баллоу запропонував розглядати «естетичне» у, так би мовити, процесуальному «русі»: *естетичне митця — естетичне, «закодоване» ним у художньому творі, — естетичне реципієнта*. Означені «етапи» і визначають «естетичну дистанцію» між митцем та реципієнтом.

Ш. Бодлер, беззастережно прийнявши теорію «мистецтва для мистецтва», так би мовити, оригінально доповнив її, оприлюднивши у «Салоні 1846 року» статтю «Про пана Арі Шеффера і про фальсифікаторів почуття», на сторінках якої запропонував доволі ємке поняття «фальсифікатори почуттів». Зміст означеного поняття відпрацьовувався завдяки кільком наріжним ідеям: спорідненість і відмінність «поетичне — живописне», естетична цінність «краси» і штучність «красивості». Наслідком розміркувань Бодлера став наступний висновок: «Фальсифікатори почуття, зазвичай, бувають поганими художниками. Інакше вони знайшли б своїм здібностям інше застосування в мистецтві» (Бодлер, 1986, с. 112).

«Фальсифікатори почуття» один із зрізів, де чітко висвітлюється друга складова естетико-мистецтвознавчих розвідок Т. Готьє, а саме: потенціал синтезу «поезія — живопис». Тож не випадково

від межі ХІХ — ХХ ст. естетики та мистецтвознавці доволі активно звертають увагу на факт підвищеної уваги і Готьє, і Бодлера до живопису: у спадщині обох поетів більшість критичних статей присвячена живописцям і живописові. «Чи може поезія бути живописною, а живопис поетичним?» — відповідь на це питання, вочевидь, хвилювала тандем «Готьє — Бодлер».

Більш, так би мовити, переконливо можливості «перехрещення» цих двох засобів відтворення дійсності й почуттєвого стану людини, розкриває Ш. Бодлер: «Поетичність має приходити природно. Вона виникає як результат самого живопису; адже поетичне почуття дремає в душі глядача, і геній художника виявляється у здатності розбудити його. Головне в живописі — колір і форма: живопис і поезія близькі один одному рівно настільки, наскільки сама поезія може викликати в душі читача живописні образи» (Бодлер, 1986, с. 111). Синтез «поезія — живопис», що яскраво виражений і в теоретичному аспекті, і в поетичних творах Готьє та Бодлера, пізніше, вийшовши за межі проблематики цього «тандему» і здобувши підтримку символістів, став предметом доволі широкого втілення в тогочасному європейському мистецтві.

Третім положенням естетико-мистецтвознавчих пошуків Т. Готьє, на теренах якого експериментував і Ш. Бодлер, став «*екфрасис* — описання твору образотворчого мистецтва чи архітектури за допомогою літературного тексту». Такий художній прийом сягає часів елліністичної культури, спираючись на асоціації, особистісні переживання людини, для якої саме живописні образи стимулюють відновлення колишніх емоційних спогадів (Екфрасис, EP).

Яскравим прикладом «екфрасису» в творчості Т. Готьє слід вважати вірш «Феллашка», написаний під впливом акварельного портрета селянки, створеного принцесою Матильдою (1820–1904) — донькою Жерома Бонапарта. Акварель принцеси Матильди, яка була живописцем-аматором, настільки сподобалася Готьє, що він у поетичній формі втілює свої враження:

«Глаза! они глядят так сладко,
В них чувственность с мечтой слита,
И в их речах звучит отгадка:

“Любовью будь, — я красота”». (Готьє, 1979).

Потенціал «екфрасису» виявляється і в інших віршах Готьє — «Нереїди», «Етюди рук», «Ностальгія обелісків», де експерименти на теренах взаємодії «поезія — живопис» породжують нові засоби виразності. Спираючись на потенці-

ал, так званого, «подвійного зображення» — сучасний термінологічний еквівалент «екфрасису» — Ш. Бодлер написав вірш «На картину “Тасо у темниці” Ежена Делакруа», який був осуджений і вилучений із збірки «Квіти зла» (1857). Особливого напруження поет досягає у першій та останній строфах цього твору:

«Так вот за долгий путь твоя, поэт, награда:
Решётка твёрдая и подземелья лёд.
Борьба закончена... Воспламенённым взглядом
Он видит бездну ту, куда он упадёт.

Бедняга, в страхе озирающий темницу,
Больной, покинутый, под ворохом тряпья —
Душа мечтателя, ты узнаёшь себя?»

(Бодлер, 1989, с. 238).

Другий «тандем», що, на нашу думку, вартий особливої уваги, сформував Огюст Конт (1798–1857) та Іполіт Тен (1828–1893), зробивши конкретну «філософську платформу» «активізатором» культуротворення. Впродовж другої половини XIX ст. нею є позитивізм О. Конта, обґрунтований ним у шеститомному виданні «Курс позитивної філософії» (1830–1842). Його теоретичний орієнтир, як відомо, поклав початок критиці класичної філософії, а неопозитивісти здійснили трансформацію традицій систематизації та наукового знання у бік дослідження його форм, до яких, завдяки діяльності І. Тена, були долучені естетика та мистецтвознавство.

Як зазначає В. Лук'янець, у позитивізмі «філософія виправдовується лише тією мірою, якою прояснює деякі з розрізень, що не були ясними до її втручання» (Лук'янець, 2002, с. 493). Саме здатність «прояснення» складних ситуацій у процесі історико-культурного розвитку мистецтва і зробили «позитивізм» вкрай популярним серед європейських митців. Слід також враховувати і той факт, що найчастіше такі «прояснення» робив І. Тен — філософ, літературознавець, представник культурно-історичної школи в літературознавстві.

Поділяючи теоретичні настанови засновника позитивізму, І. Тен намагався популяризувати засоби і шляхи оновлення, передусім, французької літератури, неодноразово виконуючи роль «об'єкта критики». На це звернув увагу Ролан Барт (1915–1980) у статті «Критика та істина»: «... ще Брюнетьер (Фердинанд Брюнетьер (1849–1906) — французький літературознавець позитивістського спрямування — *О. О.*) <...> докоряв Тену за надмірну зневагу «самої суті літератури, іншими сло-

вами, специфічних законів жанру» (Барт, 1989, с. 341).

На нашу думку, Ф. Брюнетьер, вдаючись до критики І. Тена, не збагнув тих важливих наголосів, які він зробив у процесі аналізу історії англійської літератури, спираючись у конкретних фрагментах на потенціал порівняльного аналізу. Враховуючи нормативи статті, ми, хоча і дещо строкато, все ж виокремимо ці, вочевидь, важливі «наголоси». По-перше, І. Тен переконаний, що «справжня історія» виникає в той момент, коли «історик вперше розрізняє кризь товщу часів людину — людину живу, діючу, з її пристрастями і звичками, голосом і зовнішністю...» (Тэн, 1987, с. 73). По-друге, усвідомивши «зовнішню» специфічність людини, слід переходити до осягання її «внутрішньої» сутності, залучаючи до цього потенціал «психології», яку Тен оцінював досить високо і як позитивні зразки «психологічної» літератури наводив, зокрема, два приклади — «коментарі Карлейля «Кромвель» та «Пор-Рояль» Сент-Бьова. І хоча серед природничих і гуманітарних наук І. Тена найбільше цікавить саме психологія, у напрямках її осмислення, трапляються тези, які не мали і не мають сьогодні однозначної оцінки. Це, передусім, положення французького дослідника про «історію як одну з проблем психологічної механіки» (Тэн, 1987, с. 86). По-третє, І. Тен намагається систематизувати «основні форми думок і почуттів», показавши — при цьому — «їх дію в історії». Йдеться про три «початкові сили — раса, середовище й момент» (Тэн, 1987, с. 82), що згодом стають серцевиною тенівських розвідок, демонструючи, водночас, зв'язок з наріжними ідеями Шарля Луї Монтеск'є (1689–1755).

Теоретичні новації як позитивізму, загалом, так і літературознавчі розвідки І. Тена, спричинили формування нового — третього «тандему»: «Тен — Золя», що, ніби відповідав вимогам теоретико-практичного паритету, поєднавши теоретичні розвідки Тена з літературними шедеврами Еміля Золя (1840–1902).

Однак означена ситуація видається такою лише на перший погляд, оскільки Е. Золя, безперечно, використовуючи настанови І. Тена, водночас, аргументував засади натуралізму і як теоретик — серія статей письменника, вочевидь, має самоцінний естетико-літературознавчий потенціал, і як автор 20-ти романів циклу «Ругон-Маккари».

У нашій монографії «Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості

до «ігор розуму» (2021) ми досить детально відтворили процес формування «натуралізму», поділяючи позицію літературознавців, які вважають, що оприлюднення теоретичних статей Золя, котрі, виходячи друком у 1875–1880 рр. в журналах і газетах, важко піддавалися систематизації. Приблизно саме тоді письменник починає оперувати поняттям «натуралістичний рух». При цьому, він не дискутує з І. Теном щодо принципового розподілу наук на природничі та гуманітарні, на якому наполягали позитивісти, «а розглядає літературу, так би мовити, у валці фізики чи хімії і зазначає, що «великий натуралістичний рух» «розповсюджувався непомітно, але неухильно, рухаючись іноді навмання, в темряві, але все ж пробивав собі дорогу вперед, до кінцевої мети, до повної перемоги своїх ідей» (Оніщенко, 2021, с. 211).

Як і І. Тенові, так і Е. Золя досить близьке поняття «істина», яке перший асоціює з потенціалом природничого знання, а другий — з натуралізмом. Водночас, обидві персоналії третього «тандему», не пояснюючи причини своїх позицій, досить легко замінюють поняття «істина» на «достовірність» (І. Тен) або «правда» (Е. Золя). І якщо, на нашу думку, Тен робить це за принципом «між іншим», для Золя «оголена», «чиста» правда важить багато:

Рік від року пошуки на теренах «правди» захоплюють Е. Золя все більше і більше, так би мовити, «рухаючись» за ним від одного роману до іншого. Скільки б твори письменника не шокували його сучасників, талант Золя примушував визнати й прийняти не просто «оголену», без «драпірування», а відверто жорстоку, цинічну правду... (Оніщенко, 2021, с. 215).

Водночас існує і помітна різниця між цими двома непересічними особистостями: І. Тен, як літературознавець, не виходив за межі питань історії та теорії літератури, тоді як Е. Золя, окрім літератури, відверто захоплювався театром, прагнучи поставити французьку драматургію на «натуралістичні рейки».

«Тандем» «Тен — Золя» проіснував близько трьох десятиліть, доповнюючи та корегуючи один одного, а це, своєю чергою, сприяло французькому культуротворенню у різних напрямках. Вважаємо, не слід оминати увагою нехай і символічний факт: І. Тенові було одинадцять років, коли виникла фотографія (1839), а Золя мав змогу впродовж останніх семи років свого життя «спілкуватися» з кінематографом — принципово новими видами художнього освоєння навколишньої дійсності, що були створені саме на французьких теренах.

Четвертий «тандем», який сформувався завдяки спорідненості теоретико-творчих пошуків Стефана Малларме (1842–1898) та Рене Гіля (1862–1925), на нашу думку, своєрідним чином завершує епоху «тандемності» другої половини XIX ст. і виступає «пластичним мостом», з'єднуючи століття, що минало, з тим, що йшло йому назустріч.

С. Малларме —

визнаний класик європейського символізму, творчість якого значною мірою спиралася на поетичний досвід Шарля Бодлера... У 1886 році Малларме опублікував вірш без будь-яких ознак пунктуації, що — певним чином — започаткувало становлення творчого процесу за принципом «потoku свідомості». Заснувавши у 1877 році літературний салон під назвою «Вівторки», Малларме сприяв творчому об'єднанню тогочасних європейських митців (Холодинська, с. 83–84).

Як відомо, французький письменник належав до вельми сміливих експериментаторів, пропонуючи своїм сучасникам долучитися до «словотворення», поетизації «зорових вражень» та адаптації до «ритмічних поем у прозі». Хоча Р. Барт неоднозначно поставився до експериментів С. Малларме, проте вважав за необхідне у різні роки та у різних своїх статтях зафіксувати «за» і «проти» творчих пропозицій видатного поета, вважаючи за потрібне нагадати провідне гасло його творчості: «Змінити мову!» Так, у статті «Критика та істина», аналізуючи позицію М. Пруста, наголошується на його переконанні, що «література — це засіб освоєння імені: всього із кількох звуків, що складають слово *Герман-ти*, Пруст зумів викликати до життя цілий світ» (Барт, 1989, с. 352). Р. Барт переконаний, що письменники ототожнюють власне сприйняття слів чи звуків з тим, як їх сприймають читачі. Те, що це переконання помилкове, наголошував дослідник, не визнає жодний письменник: «...правила читання твору — це не правила, які диктує літера, а правила, що їх диктує алюзія (аналогія або натяк — *О. О.*); це не філологічні, а лінгвістичні правила» (Барт, 1989, с. 352).

Задля підтвердження своєї позиції Р. Барт звертається до листа С. Малларме адресованого Франсісу Вьєле-Гріффену (1864–1937) — відомому поетові-символісту, в якому, зокрема, зазначалося:

Наскільки я Вас розумію, Ви пов'язуєте привілейований стан поета як творця з недосконалістю того інструмента, яким він змушений користуватися; якби існувала якась мова, здатна

адекватно передати його думки, вона знищила би літератора, якому довелося б називатися «пан Перший Зустрічний» (Барт, 1989, с. 352).

Саме спадщина С. Малларме примушує Р. Барта шукати відмінності сприймання літературних творів не лише з боку читача, а й критика, яким «рухає» професійний інтерес. Читаючи, наприклад, твори Малларме, критик, вважає Барт, «намагається виявити саме упорядковані, а зовсім не похідні трансформації, що поширюються на ланцюжки досить значної протяжності (*птаха, політ, квітка, феєрверк, віяло, метелик, танцівниця* у Малларме)» (Барт, 1989, с. 365).

Нормативи статті надають нам можливість лише ескізно представити естетико-психологічні розвідки Р. Барта щодо творчості С. Малларме, проте навіть вони дають підстави стверджувати, що засновник символізму, з одного боку, опікувався виявленням реальної ролі поета в творчому процесі, аж ніяк не асоціюючи його з «першим зустрічним», а з іншого — значну увагу приділяв «мові», «алюзіям», не визнаючи при цьому чинних «правил».

Утверджувати роль «символу» в різних видах мистецтва і «насаджувати» нові «правила» С. Малларме допомагав Р. Гіль, який асоціював себе з «поетами-інструменталістами», фокусуючи увагу на проблемі «синтезу». Слід наголосити, що Р. Гіль дещо несправедливо залишається, так би мовити, в тіні Малларме, оскільки в тандемі «Малларме — Гіль» ці дві непересічні особистості співпрацювали на паритетних засадах.

Схильність до експерименту проявилася у Р. Гіля від його першої невеликої книжки «*Le tralte du Verbe*» (1886), на сторінках якої аргументувалася необхідність створення «наукової поезії». На думку Гіля, «носіями» такої поезії виступають «поети-інструменталісти». Актуалізуючи ідеї Артюра Рембо (1854–1891), котрий стверджував, що голосні літери породжують асоціацію з кольором, Гіль поєднує приголосні літери із звуком, зіставляючи його з конкретним музичним інструментом. Йшлося про, так би мовити, дивовижний синтез «літер, що формують слово», «звуку», «музичних інструментів — носіїв звуку» і «кольору» (Гіль Рене, EP).

Концепція «наукової поезії» — це лише один аспект синтезу. Окрім нього, Р. Гіль запропонував ідею двох аспектів синтезу: 1. «Зовнішній» — взаємодія різних видів мистецтва. 2. «Внутрішній» — паритет естетико-художніх засобів міжвидової виразності. Ця ідея належить до початкового періоду осмислення багатшарової проблеми син-

тезу, що продемонструє свій потенціал у просторі естетико-мистецтвознавчого та психологічного знання на межі XIX—XX ст.

Як ми вже зазначили, співпраця «Малларме — Гіль» завершила добу «тандемність» у французькій культурі другої половини XIX ст., заклавши вкрай важливі тенденції, які виявилися вже у новій формі впродовж XX ст. На противагу «тандему» реанімується принцип теоретико-практичного паритету, що на французьких теренах набув актуальності від середини XVII ст. Так, на підґрунті теоретико-практичного паритету формувалася творчість Б. Віана, А. Камю та Ж.-П. Сартра, які заявили про себе і як теоретики, і як письменники. У другій половині XX ст. завдяки працям Р. Барта, М. Фуко, Ж. Дерріди почали аргументуватися засади «постмодернізму», що, спричинивши такі модифікації, як «пост + постмодернізм» та «метамодернізм», цілком імовірно можуть стимулювати утворення нових «тандемів».

Висновки. Показано, що поняття «тандем» дає змогу виявити вкрай важливі аспекти, що сприяють усвідомленню самоцінності процесів, які мали місце у французькому культуротворенні другої половини XIX ст. Аргументовано, що представники чотирьох «тандемів», теоретична та творчо-пошукова діяльність яких збігається з окресленим у статті періодом, не лише впродовж двох-трьох десятиліть свого життя визначали і спрямовували розвиток національної гуманістики, а й створили модель, яка допомагає персоніфікувати, деталізувати чи корегувати процес культуротворення взагалі. Виокремлено ті концепції та ідеї, — теорія «мистецтва для мистецтва», «екфрасис», «фальсифікатори почуттів», «натуралізм», «достовірність — правда», «зміна мови», «синтез», — які, закріпившись в європейському культурному просторі, були реанімовані в умовах «постмодернізму» і його модифікацій.

Джерела та література

- Тандем*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://Ktonanovenkogo.ru> > ЧАстые Вопросы
- Бодлер, Шарль (1989). *Цветы зла: Стихотворения. Статьи об искусстве*; сост. М. Латышев. М.: ЗАО Изд-во ЭКСМО-Пресс. 336 с.
- Косиков, Г.К. (1989). Теофиль Готье, автор «Эмалей и камней». *Теофиль Готье. Эмали и камни*; сост., пред. и коммен. Г. Косикова. М.: Радуга. На французском языке с параллельным русским текстом. 368 с.
- Бодлер, Шарль (1986). *Об искусстве*; [перев. с франц. Н. Столяровой и Л. Липмана; предисл. В. Левика; послесл. В. Мильчиной]. М.: Искусство. С. 111-113.
- Экфрасис*. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://dic.academic.ru> > dic nsf > ruwiki

- Готье, Теофиль (1989). *Эмали и камеи*: Сборник ; сост. Г.К. Косиков. М.: Радуга. На французском языке с параллельным русским текстом. 368 с.
- Лук'янець, В.С. (2002). Позитивізм. *Філософський енциклопедичний словник: довідкове видання* ; наук. редак. Л.В. Озадовська, Н.П. Поліщук. К.: «Абрис». С. 492-493.
- Барт, Р. (1989). *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Перев. с франц. ; сост. общ. редак. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс. 616 с.
- Тэн, И.-А. (1987). История английской литературы. *И.-А. Тэн. Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX вв.: трактаты, статьи, эссе* ; [перев. с франц. И.К. Стаф; сост., общ. редак. Г.К. Косикова. М.: Изд-во Московского унив-та. С. 72-94.
- Онiщенко, О.І. (2021). *Культурологічні виміри інтелектуальної прози: від художньої творчості до «ігор розуму»: монографія*. К.: Інститут культурології НАМ України. 352 с.
- Холодинська, С.М. (2018). *Михайль Семенко: культуротворчі пошуки на теренах українського футуризму: монографія*. К.: Вид-во Ліра–К. 292 с.
- Гиль, Рене. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://persons-int.com/personi>
- G. Kosikova. Moskva: Raduga. Na frantsuzskom yazyike s parallelnym russkim tekstom. 368 s. [in russian].
- Bodler, Charl (1986). *Ob iskusstve* [About art]; [perv. s frants. N. Stolyarovoy i L. Lipmana; predisl. V. Levika; poslesl. V. Milchinoy]. Moskva: Iskustvo. S. 111-113 [in russian].
- Ekfrasis* [Ekfrazis]. Retrieved from: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki>
- Gote, Teofil (1989). *Emali i kamei: Sbornik* [Enamels and cameos]; sost. G.K. Kosikov. Moskva: Raduga. Na frantsuzskom yazyike s parallelnym russkim tekstom. 368 s. [in russian].
- Lukianets, V.S. (2002). *Pozytyvizm* [Positivism]. *Filosofskiy entsyklopedychniy slovnyk: dovidkove vydannia*; nauk. redak. L.V. Ozadovska, N.P. Polishchuk. K.: «Abrys». S. 492-493 [in Ukrainian].
- Bart, R. (1989). *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika* [Select works. Semiotics. Poetics]. Perv. s frants. ; sost. obsch. redak. i vstup. st. G.K. Kosikova. M.: Progress. 616 s. [in russian].
- Ten, I.-A. (1987). *Istoriya angliyskoy literatury* [History of English literature] / I.-A. Ten. *Zarubezhnaya estetika i teoriya literatury XIX – XX vv.: traktaty, stati, esse* ; [perv. s frants. I.K. Staf; sost., obsch. redak. G.K. Kosikova. Moskva: Izd-vo Moskovskogo univ-ta. S. 72-94 [in russian].
- Onishchenko, O.I. (2021). *Kulturolohichni vymiry intelektualnoi prozy: vid khudozhnoi tvorchosti do «ihor rozumu»: monohrafiia* [Culturological measuring of intellectual prose: from artistic work to the «games of mind»]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy. 352 s. [in Ukrainian].
- Kholodynska, S.M. (2018). *Mykhail Semenko: kulturotvorchy poshuky na terenakh ukrainskoho futurizmu: monohrafiia* [Mykhail Semenko: culturological searches on walks of life of Ukrainian futurism]. Kyiv: Vyd-vo Lira–K. 292 s. [in Ukrainian].
- Gil, Rene. [Elektronnyy resurs]. Retrieved from: <https://persons-int.com/personi>

References

- Tandem*. [Elektronnyy resurs]. Retrieved from: https://ktonanovnenkogo.ru/ChAstyie_Voprosyi
- Bodler, Charl (1989). *Tsvetyi zla: Stihotvoreniya. Stati ob iskusstve* [Flowers of evil : Poems. Articles about an art]; sost. M. Latyishev. Moskva: ZAO Izd-vo EKSMO-Press. 336 s. [in russian].
- Kosikov, G.K. (1989). Teofil Gote, avtor «Emaley i kamey» [*Teofil Gote, autor Enamels and cameos*]; sost., pred. i komment.

Helena Onishchenko

«Tandem» as an activator of cultural creation: experience of french humanities second half of the nineteenth century

Abstract. It is articulated that the meaning of the concept of «tandem» allows us to focus on those scientific and artistic achievements that have significantly intensified the process of cultural creation in specific European countries. Conceptualization of the concept of «tandem», which is formed at the «interdisciplinary» level, makes it possible, firstly – to introduce it into wide theoretical use, secondly – to emphasize the potential of «theoretical and practical parity», and thirdly – «personalize» French cultural processes of the second half of the XIX century.

Keywords: «Tandem», theoretical and practical parity, activator, synthesis, tradition – heredity – innovation.