

Оніщенко Олена,
ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7118-3276>
доктор філософських наук, професор, завідувачка
кафедри гуманітарних дисциплін. Київський
національний університет театру, кіно і
телебачення імені І. К. Карпенка-Карого,
Київ, Україна

Olena Onishchenko,
Doctor of Philosophical Sciences, Professor,
Manager of Humanitarian Disciplines
Department. I. K. Karpenko-Karyi Kyiv
National Theatre, Cinema and Television
University, Kyiv, Ukraine

СТРАТЕГІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ТАНДЕМУ/ТАНДЕМНОЇ ТВОРЧОСТІ: У ПОШУКУ ВТРАЧЕНИХ ІДЕЙ

Анотація. Використовуючи потенціал рефреймінгу, в статті розглянуто певні аспекти феномена тандему, який досліджувався авторкою в опції французького культуротворення другої половини XIX століття, однак опинилися поза увагою й були актуалізовані останніми розвідками українських культурологів у процесі аналізу тандемної творчості.

Виявляючи відмінності між даними явищами, у статті акцентовано необхідність визначення місця тандемної у загальній структурі художньої творчості, а відтак – артикулюється необхідність її контекстуалізації у колективному та виконавському типах чи надання самостійного статусу. Увага також зосереджується на зв'язку тандемної творчості з класичними видами мистецтва.

Особливий наголос робиться на унікальному зразку тандемної творчості у царині літератури – спадщині видатних французьких письменників братів Гонкур.

Ключові слова: творчий тандем, тандемна творчість, типи художньої творчості, видова специфіка мистецтва, теоретико-практичний-паритет, свобода самовияву.

Постановка проблеми та актуальність дослідження. Кардинальні зміни, що були спричинені метамодерністським поворотом, цілком закономірно актуалізували принципове оновлення спектра проблематики у різних галузях гуманістики. Зважаючи на відверте домінування міждисциплінарного підходу, це спонукає своєрідну «ланцюгову реакцію», коли одна теоретична проблема, сказати б, провокує виникнення наступної у суміжній гуманітарній площині. Наразі зазначимо, що подібна ситуація стосується не тільки «принципово нових» концептів, а переосмислення чи скоріше – пошуку інших ракурсів аналізу теоретичних питань, що формально вже набули класичного статусу.

Показовим у даному зв'язку є феномен художньої творчості, який традиційно є «привілеєм» естетичної науки, що, водночас, активно «співпрацює» у цій царині з психологією, мистецтвознавством, етикою. Проте останнім часом, дослідницькі інтенції означеного явища дедалі більше спрямовані у площину культурології, що артикулює «транскультурність» художньої творчості. Позачасовий характер її проблемного поля, вочевидь, не потребує додаткових аргументацій, оскільки постійно спонукає до визначення нових аспектів в її осмисленні, які, своєю чергою, відкривають шлях для нових стратегій.

Тектонічні трансформації стимульовані добою постмодернізму, розвинені перехідним етапом – пост+постмодернізмом, остаточно заглибив метамодерністський рух, що довів до своєрідного апогею культуротворчу «поліспрямованість». Відтак поліжанровість і полістилістика, які є показовими ознаками сучасних мистецьких практик, закономірно інспірували процесполітворчості, що, природно, потребуватиме детального осмислення, відкриваючи нові обрії в її осягненні.

Серед каталізаторів цього процесу ми, зокрема, виокремлюємо феномен творчого тандему і явище тандемної творчості, які останнім часом набули неабиякої актуалізації у полі української гуманістики.

Аналіз сучасних досліджень і публікацій. Формат даної рубрики, що є обов'язковим для будь-якої розвідки, дає підстави артикулювати своєрідну тенденцію. Зважаючи, що кожна теоретична стаття передбачає акцентуацію певних положень наукової новизни, вона автоматично

претендує бути, так би мовити, першопрохідцем у своїй проблематиці, а отже – презентація досліджень і публікацій з відповідної тематики зазвичай відбувається у, сказати б, в опосередкованому форматі. Це дає змогу позиціонувати предмет дослідження в опції загальних культуротворчих процесів, до яких, так чи інакше, дотична проблема, що порушується у статті.

Проте наразі ситуація є дещо іншою, адже дану розвідку стимулювали два абсолютно конкретні, певною мірою споріднені, але водночас і різнопланові дослідження: наша стаття «Тандем» як активізатор культуротворення: досвід французької гуманістики другої половини XIX століття» (Київ, 2022) і дисертація Г. В. Сирбу на здобуття ступеня доктора філософії «Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть» (Київ, 2025).

Зрозуміло, що проблема, яка наразі розглядається, спонукатиме звернення до низки досліджень зарубіжних і вітчизняних науковців – Н. Бурріо, Н. Жукова, Т. Кривошея, М. Корбелла, Л. Левчук, О. Поліщук, С. Холодинська та інші, що мають безпосереднє і опосередковане відношення до предмету нашої розвідки. Однак ще раз артикулюємо на її своєрідній неординарності, оскільки, спираючись на, так би мовити, конкретні напрацювання, було застосовано прийом «переосмислення» – рефреймінг, потенціал якого відкриває неабиякі теоретичні перспективи.

У зазначених наукових працях розглядаються певні аспекти феномену тандему, який досліджувався авторкою в опції французького культуротворення другої половини XIX століття, однак опинилися поза увагою і були актуалізовані останніми розвідками українських культурологів у процесі аналізу тандемної творчості.

Зважаючи на це, **мета статті** – аналіз певних аспектів останніх досліджень феномену творчий тандем і явища тандемна творчість, що опинилися чи то на маргінесах, чи взагалі не були враховані, однак відкривають для дослідників широкі перспективи для подальших теоретичних розмислів.

Виклад основного матеріалу. Написання даної статті було інспіровано своєрідною теоретичною комунікацією у форматі: здобувач (Г. Сирбу) – офіційний опонент (О. Оніщенко) у процесі захисту дисертації «Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку

XXI століть», реалізованої на кафедрі культурології Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, поданої на здобуття ступеня доктора філософії – травень, 2025 (науковий керівник, доктор культурології, професор Т. О. Кривошея). Аналіз дисертаційної розвідки стимулював рефреймінг певних ракурсів дослідження феноменів тандем/тандемна творчість, що безпосередньо і опосередковано завжди були у полі наших наукових інтересів.

Наразі зазначимо, що дослідження явища тандем ми конкретизували/персоналізували в опції французької культури другої половини XIX ст. і, зосередившись на чотирьох тандамах: *Теофіль Готьє – Шарль Бодлер*; *Огюст Конт – Іполіт Тен*; *Іполіт Тен – Еміль Золя*; *Стефан Малларме – Рене Гіль*, артикулювали два наріжні моменти. Перший – визначну роль у європейських культуротворчих процесах другої половини XIX ст. теоретико-практичного паритету, що зрештою виконав функцію «активізатора» культуротворення – другого принципового акценту нашої статті.

З плином часу очевидною стала необхідність зробити певні уточнення і висловити певні міркування, проте нормативи статті спонукають дотримуватися її обсягу, а відтак – наголосимо на одному положенні, що, власне, інспіровано фактором теоретико-практичного паритету як таким. Необхідно завважити, що, окрім тандему О. Конт – І.Тен, усі персоналії, до яких ми зверталися, були настільки ж яскравими практиками мистецтва, наскільки і самобутніми теоретиками. Імовірно саме з цього періоду – другої половини XIX ст. європейські культуротворчі процеси вирізняє ця особливість, що згодом дістає потужного розвитку наприкінці XIX–XX ст. і врешті-решті стимулює визначні прориви у царині авангарду.

Сьогодні, переосмислюючи концептуальну спрямованість нашої статті, стає очевидною необхідність акцентуації на ще одному важливому моменті – чіткому розмежуванні понять «творчий тандем» і «тандемна творчість», до чого нас, значною мірою, спонукала дисертаційна розвідка Г. Сирбу. Зокрема, серед низки положень новизни своєї праці, дослідник презентує методологічну оптику «застосування концептів «тандемна творчість» і «творчий тандем» для аналізу

феноменів творчої взаємодії та мистецького проєкту» (Сирбу, 2025, с. 22).

Отже, стає очевидним, що «культуротворчі пари»: Т. Готьє – Ш. Бодлер, О.Конт – І. Тен, І. Тен – Е. Золя слід розглядати саме як творчі тандеми, оскільки наразі ключовим є момент, що визначає зміст тандему на, так би мовити, загальному рівні. Йдеться, і це нині є принциповим, про дві чи більше сутності, які йдуть одна за одною, а відтак – ключовим для тандему є чинник послідовності, а отже, попри все, – і творчого пріоритету.

Фактично у всіх виокремлених нами тандамах означений момент простежується досить чітко, окрім «культуротворчої пари» С. Малларме – Р. Гіль, що навряд чи може розглядатися як «чистий варіант» тандему. Адже фактично маємо показовий прецедент у царині й теорії, і практики мистецтва, коли, «тяжіючи» до формату тандему, однак остаточно не реалізуючись на його теренах, С. Малларме – Р. Гіль, вочевидь, надихали один одного, але водночас кожний, за великим рахунком, «працював» сам на себе.

Відтак наші розмисли, так чи інакше, розгортались у полі аналізу феномена тандем, тоді як розвідки Г. Сирбу актуалізували звернення до явища тандемної творчості, насамперед, в опції реляційної естетики Н. Бурріо. Це зумовило цілком закономірні інтенції дослідника і, зокрема, акцентуацію, що «естетичне явище мистецької тандемності у сучасних художніх практиках не вичерпується існуючими науковими рефлексіями та аналітичними напрацюваннями через багаторусну організаційну складність та амбівалентно-полярну природу політворчості» (Сирбу, 2025, с. 19). При цьому Г. Сирбу відверто наголошує на феномені мистецького партнерства, що у новій культурно-мистецькій ситуації, актуалізуючи питання демократизації та міжособистісної комунікації, «стала наріжним засобом взаємодії між авторами (та/або арт-кураторами) різних творчих практик і зацікавленою аудиторією (слухачською, глядацькою тощо) у художній культурі XX – початку XXI століття. Ця реляційна заостреність сприяла більш поглибленому розумінню та ґрунтовній інтерпретації новочасних творів мистецтва авангардного та експериментального формату» (Сирбу, 2025, с.19).

Відповідні концептуальні наголоси науковця стали підґрунтям його доволі розгорнутого куль-

турологічно-мистецтвознавчого дослідження тандемної творчості, що була конкретизована на прикладах і з класичного, і з постмодерністського мистецтва, зокрема: Дж. Кейдж – М. Каннінгем (композитор – хореограф); Ф. Фелліні – Н. Рота, І. Бергман – Е. Нордгрен (кінорежисер – композитор); П. Альмодовар – П. Бауш (кінорежисер – хореограф).

Предметний аналіз, здійснений Г. Сирбу шляхом опертя на засади реляційної методології Н. Бурріо, спонукає трансформувати новаторські стратегії у, сказати б, загальнотеоретичне річшце, актуалізуючи питання, серед яких наразі виокремимо одне з фундаментальних – внутрішню структуру художньої творчості, яку утворюють три основні типи: індивідуальна, колективна і виконавська.

Розвиваючи свої міркування щодо тандемної творчості, Г. Сирбу зосереджується на прикладах, що, так чи інакше, пов'язані і з колективними, і, певною мірою, з виконавськими типами творчості. Відтак, на нашу думку, постає закономірне питання: тандемна творчість є їх різновидом чи може вважатися самобутнім явищем, яке вимагатиме відповідного осмислення та відпрацювання, вносячи неабиякі корективи у загальну структуру художньої творчості? Своєю чергою це актуалізує ще одну принципову проблему, що від доби Античності й до сьогодення значною мірою пов'язувала феномен художньої творчості з видовою специфікою мистецтва (класична доба) чи культурно-мистецькими-практиками (сучасний період).

Наразі зазначимо, що в будь-якому разі – чи розглядаючи тандемну творчість як самостійний тип художньої творчості, чи як різновид колективного та виконавського типів – очевидно є, так би мовити, «мистецька платформа» їх реалізації, що «відповідає» своєрідному принципу «або – або»: синтетичний вид мистецтва (театр, кінематограф), якщо оперувати «класичним понятійним апаратом», або новітні творчі акції, підмурівком яких, так чи інакше, є синтезуюче начало. І якщо експерименти у царині сучасних мистецьких практик, як ми показали вище, глумачать питання тандемної творчості у доволі широкому вимірі, відверто артикуючи комунікації у форматі «твір мистецтва» – «зацікавлений суб'єкт», проблема «видового пріоритету» і тан-

демної творчості у класичному варіанті містить доволі серйозні обмеження.

Так, в історії скульптури, живопису, музики, архітектури, вкрай важко віднайти приклади тандемної творчості. Не набагато легше це зробити і на теренах літератури, хоча один зразок, що, імовірно, є чи не найбільш вражаючим, вартий хоча б короткого коментування. Йдеться про тандемну творчість видатних французьких письменників – яскравих репрезентантів натуралістичного напрямку – братів Жюль та Едмона Гонкур.

Слід заважити, що ми неодноразово у різних контекстах зверталися до їхнього доробку, проте неабиякий інтерес завжди стимулювала специфіка їхнього художнього мислення, яке без перебільшення є дивовижним феноменом. У нашій монографії «Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття» (Київ, 2017), ми включили до структури «епістолярію» сегмент, який, формально, не відповідає його критеріям. Ішлося про унікальне, на нашу думку, явище в європейській художній культурі XIX ст. – «Щоденник» братів Гонкур, що позиціонувався письменниками як стенограма своєї доби. Водночас і епістолярій, і щоденники є різновидами, так би мовити, одного типу – мемуарної літератури, що, певною мірою, «виправдовувало» рішення ввести цю гонкурівську «стенограму» у концептуальний контекст нашої монографії.

Проте головним стимулом, вочевидь, був факт, що творчість цих письменників, поза сумнівом, є вражаючим прикладом «тандемного, занадто тандемного». Задля підтвердження своєї позиції ми звернулися до наступного вислову Е. Гонкура: «Цей щоденник – наша сповідь щовечора, сповідь двох життів, які *нерозлучні* у радості, у праці і в стражданнях; сповідь двох душ-близнюків, двох розумів, які сприймають людей і речі настільки подібно, ідентично, однаково, що така сповідь може розглядатися як вияв почуттів єдиної особистості, єдиного «Я» (Онїщенко, 2017, с. 72).

Слід зазначити, що такий своєрідний «самоаналіз» відкриває неабиякі можливості щодо дослідження психологічного сегмента художньої творчості, який стимульований особливою природою художнього мислення. Як ми акцентували у нашій монографії, до відповідних зізнань

братів Гонкур спонукали не тільки ситуації, так би мовити, творчого формату. Доволі часто вони були спричинені соціально-політичними катаклізмами в історії Франції, свідками яких письменники безпосередньо були: «Доволі показово, що *три людини* нашого часу, які <...> найбільш далекі від всього практичного, *три письменники*, які найбільш віддані мистецтву: Флобер, Бодлер і *ми* (виділено мною – О.О.), – потрапили при цьому режимі на лаву підсудних» (Онiщенко, 2017, с. 72).

Процитований фрагмент актуалізує розмисли принаймні щодо двох моментів. Перший – відверте позиціонування братами Гонкур себе «митцями, занадто митцями». Адже, зізнаючись у своїй відданості мистецтву, брати Гонкур, формально, дистанціюються від «всього практичного», саме під таким кутом зору сприймаючи суспільно/соціально-політичні процеси Франції, що розгорталися на їхніх очах. Відтак при першому наближенні письменники ніби виступають спадкоємцями орієнтиру свого видатного співвітчизника Т. Готьє, який, як відомо, декларував і сповідував ідею «чистого мистецтва».

Наразі зазначимо, що свою монографію «Елітарна література в іменах» Н. Жукова, цілком закономірно розпочала з презентації культуротворчих орієнтирів саме Т. Готьє, характеризуючи їх як «інтимну відгородженість», а отже – акцентувала на аполітичності письменника, що «багато в чому була обумовлена його належністю до другого покоління романтиків, <...> розчарування, яких “в суспільному житті” посилювалося неодноточними підсумками липневої революції 1830 року» (Жукова, 2016, с. 15).

«Політична відстороненість» Т. Готьє дістала своєрідну компенсацію на теренах естетичного, оскільки «життя для представників “мистецтва для мистецтва” не є <...> категорією, підпорядкованою красі, але в її рамках мистецтву відводиться особлива сфера: воно, з його специфічними цінностями, існує само для себе, виправдовуючи власне призначення тим, що несе в собі прекрасне» (Жукова, 2016, с. 15). Тож, розвиваючи потенціал вислову «пафос дистанції» Т. Манна, на нашу думку, слід говорити про «політичне дистанціювання», яке у «випадку Т. Готьє» зрештою спонукало і «дистанціювання естетичне».

Натомість у «випадку братів Гонкур» ситуація, що, за першого наближення може видатися

суголосною орієнтирам Т. Готьє, є значно складнішою, а за великим рахунком – контрверсійною. Наголосимо, що їхні художні пріоритети аж ніяк не перетиналися з інтенцією «чистого мистецтва», зважаючи на приналежність до натуралістичного напрямку, що зумовлювало відверте тяжіння до моральних провокацій, які руйнували ті критерії прекрасного, що їх сповідував Т. Готьє.

Певною мірою можна припустити, що брати Гонкур були серед тих «каталізаторів», розмисли яких, так чи інакше, уможливили вислів З. Фрейда: прекрасне – це те, що бентежить і виводить із стану рівноваги. Адже для французьких письменників прекрасне, сказати б, кореспондувалося з потворним і, що показово, кооптувалося у площину буденного/практичного: «Є багато визначень прекрасного у мистецтві. Що ж це? Прекрасне є те, що відштовхує неосвічений погляд. Прекрасне є те, що моя коханка і покоївка вважають потворним (про це пише Жюль, однак його повністю підтримує Едмон Гонкур)» (Онiщенко, 2017, с. 87).

До того ж, якщо художня творчість бр. Гонкур не була просякнута «пафосом політичного», їхній «Щоденник», зважаючи на його стенографічну спрямованість, звісно ж, не міг бути «роздумами аполітичних» (Т. Манн). Тож, описуючи ті чи інші політичні моменти, брати Гонкур доволі відверто декларували свою політичну позицію і не менш відверто демонстрували свої симпатії та антипатії. Відтак їхнє протиставлення «практичне/політичне» – «мистецьке/естетико-психологічне», на нашу думку, є своєрідним прийомом, що дав змогу братам Гонкур висловити «особисте, занадто особисте». Адже наразі йдеться про унікальний феномен в історії художньої творчості, коли творча особистість існує у форматі «подвійного суб'єкта», і, що є не менш вражаючим, це не уможлядний висновок теоретиків, а щире зізнання визначних практиків європейського культуротворення.

Таким чином, маємо показовий, а за великим рахунком – дивовижний приклад, що, з одного боку, спонукає до виокремлення психологічного сегменту, однак з іншого – загострює ще одне важливе питання. Воно аж ніяк не «працює» у «випадку Гонкур», проте набуває особливої значущості при розгляді творчого тандему, але, насамперед, тандемної творчості. Йдеться про

визначний потенціал психологічного чинника, який стає каталізатором морально-етичної складової, що, на нашу думку значною мірою пояснює причину поодиноких прикладів тандемної творчості в історії мистецтва.

Наразі наголосимо, що ми завжди артикулювали на особливому значенні морально-етичного сегменту художньої творчості, який відкриває конче важливі зрізи у процесі аналізу феномену творчої особистості, творчого процесу, а отже – уможлиблює появу того чи іншого художнього твору. Цей орієнтир актуалізує низку принципів проблем, відпрацювання яких з часом не лише не втрачає актуальності, а й узагалі набуває нових сенсів. Ідеться про явище «моральних провокацій» у мистецтві, що, своєю чергою, спонукає питання «професійної етики», своєрідним підмурівком якої може вважатися концепція «відповідальності митця». Остання, як відомо, увійшла у гуманітарний контекст завдяки резонансній праці Ж. Марітена, що її багатоаспектність і багатовимірність стимулюють до заповнення численних лакун, які завжди залишатиме такий складний феномен, як художня творчість.

Наразі акцентуємо і на такому важливому чиннику як свобода творчого самовияву, що містить доволі серйозний провокаційний момент, коли йдеться і про творчий тандем і, особливо, про тандемну творчість, що, як ми вже акцентували, актуалізує визначення її місця у «типологічному» контексті художньої творчості і зв'язок з видовою специфікою мистецтва.

Зрозуміло, свободу самовияву митця «забезпечує» низка елементів художнього мислення, серед яких особливо виокремимо художній образ. Визначаючи його сутнісні ознаки О. Поліщук, зокрема, наголошує, що «художній образ – багатозначний, і одним з аспектів багатозначності є недовомленість. Низка смислів, виявлених і потенційно присутніх, ось що виступає результатом художнього мислення. <...> До того ж художній образ являє собою немовби “сплав” раціонального та емоційного» (Поліщук, 2007, с. 89).

Зрозуміло, що складність і багатовимірність художнього образу завжди стимулюватиме інтереси науковців у різних контекстах наукових досліджень, проте наразі їх особливо «загострює» специфіка тандемної творчості, адже художні образи, які «формують» мистецький твір є виявом художнього мислення двох чи більше осіб. Пере-

буваючи в особливому форматі стосунків – співтворчості, митці, звісно ж, узгоджують «механізми» їх втілення, однак водночас постає питання: чи не виникає своєрідна конкуренція на теренах образного рішення чи інших елементів художнього твору, що неминуче загострює проблему домінування у творчому процесі?

Як ми вже зазначали, тандемна творчість реалізується, насамперед, на теренах тих видів мистецтва, якщо говорити про класичну традицію, що їх уможлиблює колективний тип творчості – театр і кінематограф. Останній – дав низку показових прикладів, серед яких Г. Сирбу, зокрема, акцентує на, без перебільшення, вражаючому зразку: Ф. Фелліні – Н. Рота і, розглядаючи їхній незаперечний творчий/співтворчий прорив фільм «Вісім з половиною», завважає наступне: «... визначальна риса кінокартини <...>, яка потребує окремої дослідницької уваги – це звуковий простір фільму. <...> звукове оформлення має надважливе значення у контексті побудови цілісного художнього оповідання. На думку кінокритика Тулліо Кезича: якщо вилучити з цієї кінокартини музику Ніно Рота – і цієї картини більше немає. <...> звуковий простір надає фінальним сценам значення драматургічної єдності – музика вибудовує всю драматургію кінокартини» (Сирбу, 2005, с. 125).

Навряд чи можна заперечити висновок як італійського кінознавця, так і розмисли українського культуролога. Останній, що вже наголошувалося, досліджуючи потенціал тандемної творчості, апелює до аналітичного інструментарію реляційної теорії сучасного французького теоретика та арт-куратора Ніколя Бурріо (5), який сам, так би мовити, уособлює потенціал теоретико-практичного паритету. При цьому Г. Сирбу акцентує, що «реляційна методологія є органічною відповіддю на духовно-інтелектуальну трансформацію у сучасній художній культурі у бік певної демократизації <...> у межах міжособистісної комунікації» (Сирбу, 2005, с. 19) і наголошує, що «класична мистецтвознавча, естетична та соціокультурна ситуація, від якої відштовхується <...> Ніколя Бурріо, передбачає потужний духовно-інтелектуальний зв'язок між “об’єктом мистецтва” (мистецький твір, <...> режисерська постановка, виконавська інтерпретація, театральна вистава, перформанс, хепенінг <...>, різноманітні форми вираження концептуального мистецтва тощо) та

зацікавленим суб'єктом (слухач, глядач, реципієнт <...> тощо) (Сирбу, 2005, с. 35).

Це твердження повною мірою «вписується» в контекст сприйняття блискучого зразка тандемної творчості Ф. Фелліні – Н. Рота, що ми навели вище: «об'єкт мистецтва» – стрічка «Вісім з половиною» актуалізує «потужний духовно-інтелектуальний зв'язок» між «зацікавленими суб'єктами» – у цьому разі це Тулліо Кезич і Г. Сирбу. Однак постає інше, але цілком законмірне запитання щодо саме тандемної творчості: а як оцінювали її результат безпосередньо Ф. Фелліні і Н. Рота?

На жаль, інформації з приводу позиції цього видатного композитора ми не маємо, проте позицію Ф. Фелліні Г. Сирбу реконструює доволі чітко, апелюючи до його інтерв'ю 1963 року: «Коли я знімаю, збоку може здатися, що я знімаю щось незрозуміле, якийсь хаос. Потім я приходжу в монтажну з готовими кадрами, починаю монтувати; і коли підключається божественна музика Ніно Рота, я дивлюсь на результат і мене пронизує стривожена думка: «Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більш за мене» (Сирбу, 2005, с. 126).

Зрозуміло, що таке зізнання Ф. Фелліні відкриває чималі перспективи щодо різноманітних тлумачень: і визнання геніальності Н. Рота, і розкриття секретів власної творчої лабораторії, які, слід визнати, насамперед і цікавили Г. Сирбу. Однак у контексті наших розмислів особливо показовими є останні акценти режисера: «Невже це я зняв? Я не міг так зняти. Це більш за мене», що знову відсилають нас і до психологічного, і до етичного сегментів художньої творчості.

Наразі видається очевидним, що, відверто захоплюючись «божественною музикою» Н. Рота, Ф. Фелліні сприймав її як конче важливий чинник, проте все ж таки чинник, що є невід'ємною складовою, але все ж таки лише складовою унікального феномена, який у свідомості «зацікавлених суб'єктів» всіх «часів та народів», завжди ототожнюватиметься з Кіносвітом Великого Фелліні. Адже проблема, що не втрачатиме своєї актуальності на теренах художньої творчості – це проблема «Его».

Не випадково відомий німецький психіатр Макс Нордау у своєму доволі суперечливому дослідженні «Виродження», що актуалізувало нашу розвідку, ключовою в якій стала інтенція

«проект Анти-Нордау», зосередив увагу на двох важливих концептах психології художньої творчості – «еготизмі» та «егоїзмі»: «Еготизм – від англ. – самозакоханість – перебільшена оцінка самого себе та перебільшення почуття власної значущості» <...> тоді як егоїзм має, сказати б більш «заземлений» характер і, насамперед, спонукає людину здобути певний зиск» (Онiщенко, 2003, с. 155). Урахування цих моментів взагалі є конче важливим, і від них не можна дистанціюватися.

Не вдаючись до подальших розмислів з цього приводу, зафіксуємо наразі тільки один момент який, власне, і дає відповідь на головне питання, що ми поставили на початку нашої статті. Саме він фактично стимулював процес переосмислення і феномену творчого тандему, але передусім – тандемної творчості щодо його самостійного статусу у структурі художньої творчості чи все ж таки визнання різновидом колективного і виконавського типів. На нашу думку, відповідь, швидше за все, мусить бути на користь останніх – тандемна творчість є їх сегментом, оскільки паритет у творчому процесі, про який можна багато розмірковувати, насправді є доволі провокативним і в психологічному, і в морально-етичному плані.

Звісно ж, колективний тип творчості стимулює паритетну діяльність кожного, хто працює у такому форматі. При цьому він природно актуалізує ситуацію взаємозалежності й провокує такі морально-психологічні стани, як співіснування, самовираження, авторитаризм. Останній – на теренах колективного типу творчості завжди буде ототожнюватися з постаттю режисера, який, природно, змушений робити вибір, але не в етичному, а в естетичному плані, на всіх стадіях творчого процесу – від формування творчого колективу до остаточної реалізації задуму. Це покладає на нього естетичну відповідальність, а отже – залишає за ним у межах колективного типу творчості право першості, що фактично відбиває сутнісну ознаку тандему – слідування один за одним, а відтак – щільно пов'язаний із тандемною творчістю.

Виконавський тип, у першому наближенні, не так гостро ставить ці питання, проте такі складні і важливі трансформації, які реалізує його представник: трактовка, імпровізація, самовираження і – зрештою – самопопуляризація, також перехо-

дять у площину морального провокування, коли виконавський тип творчості презентують дві чи більше особистості, що, так само, є суголосним сутності і тандему, і тандемної творчості.

При цьому всі означені моменти, попри те, у царині індивідуального, колективного, виконавського типів чи сегменті двох останніх – тандемній творчості, «працюють». Митець, домінантним якого завжди було, є й, імовірно, залишатиметься егоцентричне начало, без якого, за великим рахунком, неможливе його існування та реалізація.

Дана стаття, написання якої було для нас принциповим, значною мірою стимулювалася великим Ніцшеанським гаслом «вічного повернення», що актуалізує своєрідний рефреймінг, даючи змогу під новим кутом зору подивитися на вже ніби «відпрацьовані» концепції. Понад те, ми позиціонуємо її як певний каталізатор, що, імовірно, спонукатиме нас до розгортання дослідницького проєкту, під умовною назвою: «У пошуках втрачених ідей...».

Джерела та література:

- Жукова, Н. А. (2016). *Елітарна література в іменах: монографія*. Київ: Ін-т культурології НАМ України. 302 с.
- Онисьченко, О. І. (2017). *Культуротворчий потенціал епістолярію: європейський досвід другої половини XIX – першої половини XX століття: монографія*. Київ: Ліра-К. 268 с.
- Онисьченко, О. І. (2023). Авторська інтерпретація концепції «виродження»: проєкт «анти-Нордау». *Науковий вісник Київського національного університету теа-*

тру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірн. наук. праць. Вип. 33. С. 152-160.

Поліщук, О. П. (2007). *Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс: монографія*. Київ: Вид. ПАРАПАН. 208 с.

Сирбу, Г. В. Тандемна творчість у художній культурі другої половини XX – початку XXI століть. На правах рукопису. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2025. 194 с.

References

- Zhukova N. A. (2016). *Elitarna literatura v imenakh: monohrafiia* [Elite Literature in Names: Monograph]. Kyiv: In-t kulturolohiï NAM Ukrainy. 302 s.
- Onishchenko, O. I. (2017). *Kulturotvorchyi potentsial epistolariiu: yevropeiskii dosvid druhoi polovyny XIX – pershoi polovyny XX stolittia: monohrafiia* [The cultural potential of epistolary writing: the European experience of the second half of the 19th – first half of the 20th century]: monograph. Kyiv: Lira-K. 268 s.
- Onishchenko, O. I. (2023). *Avtorska interpretatsiia kontseptsii «vyrodzhennia»: proiekt «anty-Nordau»* [The author's interpretation of the concept of «degeneration»: the «anti-Nordau» project]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: zbirn. nauk. prats*. Vyp. 33. S. 152-160.
- Polishchuk, O. P. (2007). *Khudozhnie myslennia: estetyko-kulturolohichniy dyskurs: monohrafiia* [Artistic thinking: aesthetic and cultural discourse]: monograph. Kyiv: Vyd. PARAPAN. 208 s.
- Syrbu, H. V. *Tandemna tvorchist u khudozhnii kulturi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolit* [Tandem creativity in the artistic culture of the second half of the 20th – early 21st centuries]. Na pravakh rukopysu. Natsionalna muzychna akademiia Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv, 2025. 194 s.

Olena Onishchenko

Strategies for researching tandem/tandem creativity: searching for lost ideas

Abstract. Using the potential of reframing, the article examines certain aspects of the tandem phenomenon, which was studied by the author in the context of French culture-building in the second half of the 19th century, but were overlooked and actualized by recent research by Ukrainian cultural studies scholars in the process of analyzing tandem creativity. Identifying the differences between these phenomena, the article emphasizes the need to determine the place of tandem in the general structure of artistic creativity, and therefore articulates the need for its contextualization in collective and executive types or granting it independent status. Consideration is also given to the connection between tandem creativity and classical art forms. Particular emphasis is placed on a unique example of tandem creativity in the field of literature: the legacy of the outstanding French writers, the Goncourt brothers. The author's reflections are based on material from their «Diary», which gives reason to speak of a «double subject» that brilliantly realized itself in the field of literary creativity. The analysis focuses on the ethical and psychological segment of artistic creativity in general and tandem creativity in particular, which prompts a reference to the classics of world cinema – the film «Eight and a Half», highlighting the creative tandem of F. Fellini and N. Rota. The article *concludes* that tandem creativity should be considered a segment of collective and performing types, and the research conducted demonstrates the considerable potential of reframing, which will stimulate further research.

Keywords: creative tandem, tandem creativity, types of artistic creativity, specific characteristics of art, theoretical-practical parity, freedom of self-expression.

Подано до редакції 03.10.2025

Підписано до друку 25.11.2025