

Рецензії

МИСТЕЦТВО СПОНТАННОСТІ В ДОСЛІДНИЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

[Белград Д. Культура спонтанності: імпровізація і мистецтво в повоєнній Америці. – Київ: Факт, 2008. – 528 с.]

Культура спонтанності, що постала в 1940–50-х рр., була чи не найважливішою мистецькою пропозицією повоєнного часу у Сполучених Штатах. Розуміння цього стає дедалі виразнішим із часом, коли сам феномен починає бачитися “на відстані”, в історико-культурній перспективі, поруч з іншими явищами того періоду. Це був сміливий мистецький проект, що поєднував зухвалість і деструктивність, з одного боку, та конструктивне новаторство, пошуковість, культурний діалог – із другого. Як і кожний великий проект, він мав свої фази: зародження, розвиток, спад (самоповторення) та завершення (коли певні його здобутки були засвоєні наступними мистецькими пропозиціями). Власне, розкриття складної, подекуди досить неоднозначної, культури спонтанності в опозиції до соціокультурного мейнстріму Америки та в динаміці стильових шукань стало основною метою монографії Деніела Белграда.

Мистецтво спонтанності, зазначає дослідник, виникло, зокрема, як реакція на логоцентризм Західної культури. Воно намагалося зняти давнє протиставлення “тіла” і “духу”, зруйнувати загальнопоширені схеми й концепції мислення. Попри ці, характерні для пізнішого постмодерного часу виразно деконструктивні тенденції, спонтанна культура не була тотально іронічною та деструктивною. Умовно кажучи, вона не виявляла повної гносеологічної зневіри в можливості пізнати й передати певний лад навколишнього світу. Різноманітними засобами та формами митці прагнули вловити та виразити те, що Дж. Керуак

у славнозвісному романі “В дорозі” означив як “Воно” (It). Відчуття “Воно”, незрідка супроводжуване духовним екстазом, приходило, скажімо, під час прослуховування складних імпровізацій бібоп-джазу, коли в асиметричному фразуванні та особливій поліритмії окреслювалися вищі (складніші) виміри ладу, аніж ті, що їх пропонувала класична гармонійна тональність.

Складна та парадоксальна природа спонтанного мистецтва потребувала адекватного методологічного підходу, що дав би змогу, з одного боку, розглянути культурні факти в різних проекціях їх мистецької актуальності, а з другого – відстежити динаміку розвитку самої культури спонтанності. У рецензованій праці успішно поєднано ці два завдання. Однак перше, аніж торкнутися методологічних основ монографії, варто наголосити на об’єктивності авторського підходу. Книжка втілює високі стандарти американської культурологічної думки (до речі, Д. Белград – випускник Єльського університету, одного з найпрестижніших у Сполучених Штатах). Це класична наукова праця, оснащена великим методологічним апаратом, із відповідними історичними та історіографічними екскурсами, адекватним входженням у проблему, вивіренним та тонким аналізом фактів, виваженими висновками. Дослідник залишається на позиції безстороннього обсерватора, жодним чином не заангажованого в сам матеріал; не виявляє своєї прихильності до тих чи тих мистецьких звершень (авторові вподобання можна відчитати хіба у виборі матеріалу). Це допомагає побачити

недоліки аналізованих культурних явищ та уникнути можливих переоцінок певних артефактів. Навіть більше, Белград – прибічник світоглядного плюралізму. Тому з'ясування важливого питання “Хто ж сказав правду?” – з-поміж митців культури спонтанності, представників “високочолого” модернізму та прихильників масової культури – наприкінці монографії залишається відкритим. Вирішення проблеми вагомості та присутності того чи того культурного проекту автор пов'язує з позицією та особистими світоглядними настановами читача, залишаючи останньому можливість самому дійти висновку щодо того, котрий із перерахованих мистецьких проектів був найбільш важливим та успішним.

У своїй праці Д. Белград застосовує широкий реєстр різних методологічних підходів, що зумовлено прагненням до різнобічного аналізу проявів культури спонтанності. Вагомим у монографії постає неомарксистський підхід, що значно делікатніше, аніж класичний марксизм, висвітлює зв'язки соціальної дійсності та мистецького твору. Неомарксизм визнає певну автономію мистецького твору й дає змогу, поєднавши соціологічний підхід із формалістичним аналізом, побачити естетичну природу культурного явища. Водночас він глибоко розкриває таку чи іншу пов'язаність цього феномену з економічними та політичними процесами; дозволяє краще простежити залученість мистецтва в соціальні тенденції й розкрити своєрідний діалог між мистецтвом і суспільством. У випадку з культурою спонтанності неомарксистський підхід особливо продуктивний, позаяк окреслює причини авангардного бунту митців проти низки ідеологем того часу; висвітлює ідеологічну основу виникнення мистецтва спонтанності. До того ж автор простежує ці причини на різних рівнях: у бунті супроти потужного бюрократичного контролю корпоративного лібералізму, що посилив свій вплив під час Другої світової війни; у несприйнятті техногенного розвитку Західної цивілізації, що “у безпрецедентному масштабі загрожували людському життю та свободі”; у протесті проти “європоцентризму” цієї цивілізації,

зокрема щодо культурної гегемонії англоамериканців; у полеміці з високою та масовою культурами тієї доби тощо. Динаміка становлення мистецтва спонтанності окреслена в часових рамках від розчарування митців у лівих поглядах наприкінці 1930-х рр. до засудження війни в Кореї на початку 1950-х рр.

Культурологічний підхід Д. Белграда розгортається не лишень у межах давніх опозицій соціологічного та формалістичного аналізів. Аби глибше з'ясувати суть кардинальних змін у мімізисі мистецтва повоєнного часу, він апелює до радикального повороту у фізиці (у межах теорій Ньютона та Ейнштейна) щодо усвідомлення природи матерії, простору, часу та енергії. Тут автор монографії передусім покликається на енергетичну теорію Вайтхеда, котрий “...вважав космос обширною сукупністю енергії, яка проходить через час і простір. Основоположною структурною одиницею природи є не довговічні “атоми”, а події або випадки, які визначаються взаємонакладанням потоків енергії у просторі-часі” (183). Геометрія Вайтхеда, викладена в категоріях наукового дискурсу, дає дослідникові змогу краще збагнути природу “живопису жесту” де Кунінга та Дж.Поллока, високо енергетичне письмо на грані свідомого і несвідомого в поезії А.Гінсберга й прозі Дж.Керуака; атональність та “чисту просодію” бібопу Ч.Паркера і Д.Гіллеспі. А вайтхедівська концепція формування людської ідентичності, яка в цьому процесі великого значення надавала тілу, допомогла розкрити ключовий для культури спонтанності феномен інтерсуб'єктивності. Для повнішого висвітлення цього явища залучено міркування Ч.Олсона про “пропріоцептивну іманентність тіла”, тобто про тіло як об'єднувальний локус надособистісних сил, котрі сукупно формують особистість. Завдяки Олсонівській ідеї – “тіло-розум” спілкується за допомогою фізичного поля енергії – стає зрозумілим, чому представники мистецтва спонтанності поцінували певні духовно-фізіологічні практики: секс, буддійську медитацію, ритуальні індіанські наркотики (марихуана, пейот)

тощо. Адже саме ці практики, вважає Белград, допомагали "...скидати владу розбірливого інтелекту, таким чином збільшуючи чутливість до оточуючого енергетичного поля" (287). І саме в енергетичному просторі відбувався спонтанний акт мистецького творення й інтерсуб'єктивної комунікації.

Для розкриття зв'язків культури спонтанності з індіанським мистецтвом Америки автор монографії вдається до теорії архетипів К.Г.Юнга. В індіанському мистецтві абстрактні експресіоністи побачили зразки того, як можна з прояву підсвідомих сил витворювати мистецькі артефакти; завдяки певним формам (колективного несвідомого) виражати буттєві універсалиї; експериментувати з умовностями зображення тощо. На конкретному ілюстративному матеріалі Д.Белград простежує звернення до індіанського духовного досвіду в малярстві А.Готліба та раннього Поллока, поезії Олсона тощо. Це нашттовує дослідника на висновок, що можливість уникнути масштабного деструктивного впливу західної цивілізації (одним із породжень якої став корпоративний лібералізм) митці повоєнного часу вбачали "...не у радикальному розриві з минулим, а у вибірковому поверненні минулого – навіть тут, під ногами, на американському континенті є ключі до соціальних альтернатив, які були передчасно знищені" (116). Ішлося про ідею синтезу сучасного та архаїчного світоглядів, у котрому (синтезі) було би поєднано "об'єктивну" та "психічну" каузальність (96).

Автор монографії спостерігає цікаве явище взаємовпливу між митцями абстрактного експресіонізму та автентичного індіанського живопису. З одного боку, абстрактні експресіоністи зазнали впливу індіанського мистецтва (на рівні естетики, образності тощо). А з другого, актуалізація останнього у творчості абстрактних експресіоністів, своєю чергою, викликала розуміння деякими індіанськими митцями творчого процесу як суб'єктивного вираження власної ідентичності (раніше таких прецедентів не було). Згідно з авторською концепцією, засвоєння естетики індіанського мистецтва, творення

"схожої" образності, використання алюзій було першим етапом розвитку мистецтва спонтанності. Наступний етап ознаменований відходом від характерної конкретики індіанського мистецтва та витворенням більш універсальних "ідеографічних" форм. Ці форми фіксували зображені графічно людські фігури, котрі здійснювали певні жесто-знаки, до того ж семантика цих знаків кодифікувалася завдяки метафоричним чи метонімічним умовностям. Це дозволяло виражати цілий комплекс пов'язаних між собою значень. Д. Белград дає зрозуміти, що в цьому переході від індіанського символу до концепту ідеографічного знака закладена своєрідна еволюція мистецтва спонтанності – умовно кажучи, прагнення цього мистецтва знайти нові форми вислову, більш дематеріалізовані та енергетичні.

У монографії також використано певні методологічні напрацювання з антропології та феноменології. Антропологічний підхід залучено до розгляду індіанського доробку, а феноменологічний аналіз допоміг розкрити основоположну для мистецтва спонтанності ідею безпосереднього сприйняття буттєвих сутностей шляхом інтуїтивного вчування або ж "енергетичної чутливості", а також збагнути вагомий виражальний інтенції самих творів. Згаданий формалістичний аналіз насамперед стосується поезії бітників й охоплює її синтаксичні та фонетичні виміри. Автор монографії на прикладах текстів Керуака й Гінсберга розкриває поетичні експерименти з асиметричним та синкопованим фразуванням, а також демонструє прагнення митців створити "конкретне письмо", у якому смислотворчим стає звучання слова, а не його символіка. Побіжно в аналізі текстів Белград іноді апелює й до етимологічних екскурсів, що поглиблюють смислове звучання ключових лексем певного поетичного зразка.

Дослідник також пропонує подивитися на мистецтво спонтанності з психоаналітичної перспективи. Власне, цей підхід здійснюється у проекції взаємин суспільства та митців культури спонтанності й дає змогу збагнути, як деформований ідеологією

корпоративного лібералізму (а вона прославляла та заохочувала передбачуваність, відтворюваність, безособистість та відтерміновану винагороду) соціум штовхав людину до божевілля. Д. Белград показує, що, з одного боку, суспільство своїми глибокими психологічними суперечностями викликало соціальний невроз, спричинявало справжні невротичні стани в чутливої та творчої особистості. А з другого – позиція божевільного ставала суспільною позицією митця, оригінальною формою його протесту проти соціокультурного мейнстріму. Він реагував на суспільне божевілля власним божевіллям, демонструючи суспільству його глибинно деформовану природу. У культурі бітників божевілля ставало маркером небажання приймати руйнівні конвенції суспільства, засвідчувало достотність та глибину світоглядної позиції. Саме тому, стверджує дослідник, Керуак в одному з романів написав: “Єдині люди для мене – божевільні, які божевільно живуть, божевільно говорять, божевільно заслуговують спасіння” (326). Автор монографії розкриває бітницьку “естетику психозу”, котрій властиві галюцинації, омани, маніакальний політ ідей, плутанина, дезорієнтація (див.: 326). Саме завдяки цим прийомам представники бітницького руху намагалися не тільки висловити особисте спонтанне відчуття життя, а й подати свою “божевільну” творчу пропозицію як потрібну альтернативу психологічного оздоровлення.

Застосування низки методологічних підходів дозволило не лише відтворити вагомий складники культури спонтанності й проаналізувати їх під різними кутами зору. Найважливіший здобуток монографії – висвітлення цього культурного проекту в обширному дискурсі; у тих соціальних, економічних, політичних, естетичних, психологічних практиках, у яких цей проект постав, розгорнувся та прийшов до свого логічного завершення. У цьому дискурсі культурні факти відтворені як результат перехрещення багатьох чинників впливу; де соціальні імпульси – а їх автор монографії уважно відстежує – формують мистецькі інтенції й згодом завдяки складному процесові творчих

пошуків стають певними культурними артефактами. Останні мають не лишень свій суспільний резонанс, а й автономний художній вимір, котрий у спонтанному мистецтві стосується не високих естетичних властивостей модернізму чи “упізнаваності” поширених шаблонів масової культури, а інтерсуб’єктивної (тілесно-мисленнєвої) виражальності.

Дослідник намагається якомога повніше відтворити дискурсивну передісторію самого артистичного акту. Задля цього він аналізує політичні документи, особисті спогади, творчі “ескізи” тощо. Д. Белград простежує стимули щодо певних мистецьких явищ на рівні авторської біографії: де навчався митець, хто був його вчителем, яка культурна атмосфера була на той час у тій “школі”; з якою іншою творчою особистістю цей автор був знайомий (взаємовпливи); і навіть відстежує появу сюжету або образності тієї чи тієї картини через попередні відвідини художником певної суголосної мистецької виставки. Усе це допомагає глибше зрозуміти біографічний дискурс постановки певного артефакту – лише один із багатьох інших, уже згаданих, дискурсів, що разом становлять обширне “промовлявальне” поле монографії. Культуру спонтанності простежено в різних видах мистецтва: поезії, прозі, малярстві, гончарстві, музиці. Завдяки цьому вдається побачити, як єдиний імпульс спонтанності залежно від виражальних засобів (певного мистецького різновиду) проявлявся по-різному. А значить, краще зрозуміти як природу самого імпульсу, так і суть тих мистецьких форм, у котрих він об’єктивізувався.

У чому актуальність появи перекладу рецензованої книжки у вітчизняній гуманітаристиці? Монографія написана так, що український читач має змогу увійти в те обширне та складне соціокультурне поле, в якому творилося мистецтво спонтанності; простежити феномен культури спонтанності в його ідеологічних та художніх складниках і формування цього явища в динаміці творчих пошуків. Усе це подано у книжці вразно й чітко. Автор доволі проникливо аналізує твори мистецтва спонтанності й висуває цікаві дослідницькі припущення. Отож

навіть необізнаний із цією культурою читач зможе наблизитися до розуміння явища спонтанного мистецтва зокрема й процесів розвитку американської повоєнної культури загалом. У випадку з малярством наведений ілюстративний матеріал допомагає унаочнити міркування науковця, усвідомити логіку його інтерпретацій та зіставлень.

Значення праці Д. Белграда вбачаємо у двох важливих моментах. По-перше, у ґрунтовному висвітленні мистецьких здобутків американської культури після Другої світової війни; репрезентації того культурного масиву, котрий навіть у час творення цифрових бібліотек у мережі Інтернету наразі не доступний в Україні. По-друге, у виваженому аналітичному осмисленні цього фактажу. Вітчизняні вчені досить успішно здійснювали і здійснюють дослідження американської культури ХХ ст. У царині літературознавства варто згадати імена Т.Денисової, О.Гона, Н.Шпильової, Г.Коломієць (Стембковської), В.Климчука та ін. Однак системної інтерпретації американської культури спонтанності, докладного розгляду багатоманіття її мистецьких різновидів в українській гуманітаристиці не було. Книжка не тільки дає змогу доволі докладно побачити, що робилося по той бік “залізної завіси” в 1940-60-х рр., а й пропонує чимало ідей та концептів, котрі допомагають краще зрозуміти мету певних мистецьких течій, їхню динаміку та еволюцію. Запропонований дискурс загалом та авторські напрацювання зокрема можуть бути більш чи менш успішно застосованими й до українського матеріалу. Наприклад, аналіз “малярства жесту” варто залучати для дослідження відповідних картин Ю.Соловія (“Людина, яка скаче в воду”, “3 серій Тисяча голів” або “Папа в жалобі. Портрет Папи Івана ХХ”). А студії поезій Ч.Олсона та Е.Паунда допоможуть краще розкрити світоглядно-естетичні властивості текстів М.Воробйова або О.Лишеги.

Книжка “Культура спонтанності” засвідчує безпідставність тих стереотипів, котрі дотепер існують серед українського читацького загалу (і не лишень українського). Застосований неомарксистський підхід іще раз

демонструє, що мистецтво так чи так ангажується в суспільні процеси, навіть у творах “маргіналізованих” митців – тих, котрі перебували на узбіччі соціуму. Як уже говорилося, спонтанне мистецтво, за всієї його асоціальності, було реакцією на соціокультурний мейнстрім воєнного та повоєнного часу. Ба більше, його важливою метою, на думку автора монографії, було подолати ідеологію корпоративного лібералізму, котра під час війни наново відвоювала свої панівні позиції в американському суспільстві. Отож гасло “мистецтво для мистецтва” – дуже умовний конструкт, що при ближчому розгляді виявляє свою штучність та надуманість. Д. Белград успішно доводить це на прикладі малярства абстрактного експресіонізму – стильової течії, котра, здавалося б, насамперед мала втілювати “чисті” мистецькі принципи. Аналіз засвідчує, що насправді ці художники були досить ангажовані в соціальні процеси, а їхня видима асоціальність – наслідок нерозуміння нового мистецького проекту з боку сучасників. До того ж, зазначає дослідник, хибні прочитання тих критиків і дотепер відлунюють у тлумаченні абстрактного мистецтва у Сполучених Штатах (див.: 151).

Уже йшлося про те, що певний етап розвитку абстрактного експресіонізму був тісно пов’язаний зі школою “умовності зображення” в індіанському малярстві. Тому поширена думка про абстрактний експресіонізм як про щось цілковито універсальне, абсолютно нове та позбавлене будь-якого зв’язку із традицією виявляється також хибною. Автор показує вкоріненість абстрактного експресіонізму в давній духовній традиції американського континенту. Інша річ, що художники-професіонали, засвоївши уроки індіанського мистецтва, прагли висловити своє, модерне розуміння життя. Однак саме індіанська школа “умовностей зображення” наштовхувала їх на подальші творчі пошуки. Маємо ще один перекопливий доказ того, що мистецька пропозиція – це новаторське переформатування певних сегментів уже наявного духовного досвіду, котре подає нову творчу конфігурацію й відповідає новому розумінню дійсності.

У монографії висловлено думки та ідеї, що можуть придатися як фахівцям із літературознавства, мистецтвознавства, музикознавства, так і читачам, котрі цікавляться культурологією загалом. Автор демонструє відмінність між розумінням сюрреалізму французькими та американськими митцями. Останні відмовлялися бачити у прояві несвідомого “вищий реалізм”, котрий так поцінував та обстоював А. Бретон. Адже несвідоме містить у собі невизнані потреби та агресивні імпульси, що мають руйнівну природу. Американські митці розглядали несвідоме як “...вмістилище “немислимих” можливостей, деякі з яких, тим не менш, могли стати у пригоді для створення нового світогляду” (63). Із поезією Олсона Д. Белград пов’язує оригінальну процесуальну теорію мови Е.Феллоноса. У ній іменник та дієслово бачаться як єдине й нерозривне ціле, коли речі постають у дії, а дії – в речах (див.: 127). Читач знайде цікаві думки щодо дзен-буддизму та аналогій дзенівського світогляду зі світоглядом митців, котрі обстоювали культуру спонтанності: розуміння неадекватності вербального спілкування, відсутність інтенціональності, більше поцінування творчого процесу, аніж готового артефакту тощо (див.: 241-242). Так само зможе побачити відмінності між

розумінням суті техніки колажу у творчості П. Пікассо і Ж. Брака, з одного боку, та Р.Мазервелла – з другого; зрозуміти суть джазових сольних імпровізацій у біопі та вкоріненість цієї джазової течії в “чорній” культурі американського континенту; усвідомити явище перфомену як адекватної, “живої” форми побутування поезії бітників тощо.

Отже, монографія Д.Белграда “Культура спонтанності...” буде цікавою українському читачеві з огляду на кілька моментів. Вона дасть змогу глибше зрозуміти культурні процеси в американському мистецтві після Другої світової війни. Запропонує малознані чи зовсім не знані факти культурного буття США й оригінальні та різнобічні тлумачення цих фактів. Завдяки кращому розумінню іншого культурного проекту поглибить усвідомлення власних (українських) мистецьких пропозицій періоду 1950-70-х рр. Продемонструє науковий рівень осмислення мистецьких явищ в американській культурології. Зрештою, обмін ідеями завжди веде до збагачення – і в мистецтві, і в дослідницькому дискурсі.

м. Львів

Тарас Пастух



УКРАЇНСЬКА ПІСНЯ НА УКРАЇНСЬКИЙ ЛАД

[Гусовський М. Пісня про зубра. Поема. На латинській та українській мовах / Переклад з латинської А.Содомори. Коментарі І.Сварника. – Рівне: Волинські обереги, 2007. – 126 с., іл.]

“Nicolai Hussoviani Carmen de statura, feritate ac venatione bisontis” – “Пісня про зубра” Миколи Гусовського прийшла нарешті в повному обсязі до українського читача.

Важко втриматися від позитивних емоцій із цього приводу. Насамперед

тому, що вже тривалий час мовиться про “європейськість” української культури, проте зовсім нічого або майже нічого не зроблено для популяризації її власне європейських здобутків. Ті округлини, які з’являються чи й з’явилися впродовж “незалежного” нашого існування на