

СЮРРЕАЛІЗМ (УРИВОК З АВТОРСЬКОЇ СТУДІЇ «СТИЛЬОВІ ТЕЧІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ПОЕЗІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ»)

У статті висвітлено сюрреалістичну стильову течію в українській поезії другої половини XX ст. Окреслюються конститутивні риси даного філософсько-естетичного явища європейської літератури, доводиться факт його виразного оприявлення в українському письменстві означеного часу.

Негучно, але дуже своєрідно зрезонував в українській поезії середини - другої половини XX ст. художній напрям, що його ще 1917 р. Аполлінер назвав «сюрреалізмом» [6, 25]. Як відомо, 1924 р. А. Бретон виступив зі своїм славнозвісним «Маніфестом сюрреалізму», теоретично обґрунтовуючи мистецьку практику «чистого психічного автоматизму, за посередництвом якого ми (себто приборники нового напрямку. — В. М.) маємо намір виразити усно, письмово чи будь-яким іншим способом справжнє функціонування думки, фіксацію думки поза будь-яким контролем, що його здійснює розум, поза всякою естетичною чи моральною зацікавленістю. Сюрреалізм базується на вірі у вищу реальність певних асоціативних форм, які до нього ігнорувалися, у всемогутність марення, у безкорисливу гру думки» [7, 69; див. також 26].

Нові мистецькі принципи дуже швидко захопили весь західний світ аж по його латиноамериканську «провінцію» [див. 8; 13; 22; 23], мали своїх визнаних месій в особах французьких піонерів сюрреалізму (Гійом Аполлінер, Анрі Бретон, Марсель Дюшан, Андре Массон, Рене Магрітт, Пабло Пікассо, Ман Рей, Луї Арагон, Поль Елюар, Жан Кокто, Люїс Бунюель, Жак Преввер), а всі його прецікаві й архіважливі «регіональні» форми виникали в результаті зудару цих відцентрових естетичних хвиль з «твердими» формами тих чи тих національних традицій (Сальвадор Далі, Пабло Неруда, Гарсія Лорка, Вітезслав Нежвал, К. І. Галчинський та ін.) [див. 11; 21; 24].

Попри свою позірну «негучність», сюрреалістичні засади письма відчутно вплинули й на формування стильового поля української поезії середини - другої половини XX ст. Це виявилось передовсім у таких рисах поетичного тексту, як: *спонтанність* («автоматизм»), *вивільнення з-під контролю раціонального глузду* («безсвідомість»), *сновидне міфотворення* («наївна первісна безпосередність»), *самодостатня значеннєвість ілюзій, галюцинацій та марення*

(цієї «внутрішньої духовної матерії» - *matière mentale*) [1, 56], *дисформація видимого світу* [5, 245] і як наслідок всього цього - *бунт проти «тиранії мови», «викривлення знаку», поєднання семантично непокєднуваного і, за висловом Луї Арагона, «попирания синтаксису»* [12, 65].

Перші посутні симптоми сюрреалістичної техніки письма помічаємо в поезії Б.-І. Антонича, причому критичні студії самого митця, як і його членство в АНУМ (Асоціації незалежних українських митців), дозволяють говорити про цілком свідоме сповідання ним нових естетичних принципів. Так, у своїй статті «Національне мистецтво /спроба ідеалістичної системи/» він писав: *«Метою мистецтва є викликувати в нашій психіці такі переживання, яких не дає нам реальна дійсність. ...Мистецтво не відтворює дійсності, ані її не перетворює, як хочуть інші, а лише створює окрему дійсність»* [3, 330]. А в есеї 1935 р. «Сто червінців божевілля» естетичні погляди Б.-І. Антонича ще відчутніше позначені властивою сюрреалізму апологетикою «безсвідомого» й спротивом диктованого раціонального глузду: *«Кожний, хто розуміє і відчуває вартість літературного твору, мусить бути проти примітивного, розумового світоглядництва та його диктатури. Велика творчість родилась завжди з великих емоцій. (...) Справжнім митцям дає на дорогу найясніший бог Діоніс коли вже не «сто червінців божевілля», то бодай одного»* [4, 342].

«Одним із джерел Антоничевого ірраціоналізму, - пише Ю. Андрухович, котрий у своєму дослідженні поетики Антонича йде слідами вже згаданого в попередньому розділі Б. Рубчака, - ...можна вважати фрейдистські концепції підсвідомого і неофрейдистські - колективного несвідомого. Найближчими до цих концепцій у мистецтві виявилися сюрреалісти. Про сюрреалістичні мотиви пізнього Антонича («Книга Лева», «Ротації») писали багато дослідників поетової творчості. Естетика видінь на грані

яви й галюцинації владно заявляє про себе вже з першої поетової збірки (у поезіях «Божевільна риба», «Алхімія», «Гіпнотизер»), але на повну потужність розгортається, шойно починаючи з другої глави «Книги Лева» [2, 7]. При цьому Ю. Андрухович цілком слушно підкреслює, що ці риси стилю є складниками оригінальної авторської манери, яку не можна зводити до «чистого» сюрреалізму.

Як ми зазначали вище, «чистим» це ідейно-стильове явище було тільки у французькому (й спорідненому з ним іспанському) мистецькому колі (хоча і це середовище аж ніяк не можна вважати осібним культурним лоном, що з нього сюрреалізм випорснув самочинно, як Афіна Паллада з голови Зевса: ми нікуди не подінемося від Ієроніма Босха, Паоло Учелло й Джузеппе Арчимбольдо, - цих німецьких та італійських предтеч сюрреалізму XV і XVI ст.). Однак у XX ст. першу національну версію сюрреалістичної поезії, поза сумнівом, дав нам саме Б.-І. Антонич. Наводимо нижче вірш «Дно тиші» 1936 р. зі збірки «Ротації»:

Сліпуче-чорний вугіль ночі, глибо і серця шахта,
природи дно - дно таємниці й неба синє лоно;
лящить у вухах сон - зім'ята та подерта плахта,
і дзвонить в темряві співуче серце телефону.

Так будиться хаос забутий літ дитячих світу,
з-поза свідомості запони дивиться прадавнє,
мов озеро, чарує в сріблї заля, й синім квітом
проломаний удвоє місяць на долівці в'яне.

І темне місячне ядро з твердої скаралуші
вилускують долоні тиші, що усе загорнуть.
Дівчат кирпатий янгол рає, й час статуї кришить,
лиш труби мегафонів сяють, мов тюльпани чорні.

(Б.-І. Антонич: Поезії. - К., 1989, с 243)

Цей вірш ми взяли як приклад не через пряме дефінітивне «з-поза свідомості запони дивиться прадавнє» (хоча й це дуже показово, зосібна в плані композиції), а весь образно-метафоричний ряд: дно тиші — це «*сліпуче-чорний вугіль ночі, глибо і серця шахта, природи дно — дно таємниці й неба синє лоно*»; «*сон - зім'ята та подерта плахта*»; «*синім квітом проломаний удвоє місяць на долівці в'яне*»; «*місячне ядро з твердої шкаралуші вилускують долоні тиші, що усе загорнуть*»... Порівняймо цю метафорику з тією, що її як зразок несподіваних сюрреалістичних поєднань наводить Д. С. Наливайко в своїй експозиції французького сюрреалізму: «*сонце — величезна розумна голова, чий скляні очі кат ховає від здичавічого натопту*»; «*вікно відкривається як апельсин, осяйнений плід*»; «*села - сповільнені повіки, що приховують закоханих*» та ін. [17, 101].

І там, і там присутній постульований Аполлінером ефект «приголомшення» (image stupéfiante),

образного «заскочення», «сюрпризу» (surprise) - одна з підвалин сюрреалістичного письма.

Подальшого розвитку ця стильова течія в українській поезії дістає завдяки творчості Олега Зуєвського. На сюрреалістичні засновки його письма ще 1952 р. вказав Ю. Шерех й обґрунтував тезу про «чисту або абсолютну поезію», яка «хотіла б вирвати мову» з обтяжливих зв'язків «з фактами, з дійсністю щоденного існування». Дослідник проілюстрував це віршем, що увійшов до збірки Зуєвського «Під знаком Фенікса» (1958) і що його ми також наводимо нижче, відсилаючи цікавого читача, заскоченого синтаксичними парадоксами поета, до блискучого коментаря Ю. Шереха-Шевельова [20; 336-342]:

Цей звід - це дерево: при ньому
Не гомін слав свій шлях,
Немовби спогад і знайому
Веселість на устах

Він ще про весну неощвітну
В щедроті віт підняв,
І світлом галяви привіт нам
Зігрів і розхмар дня.

Так нездогадно, мов на травах
Це все, що ми несли,
У перших зацвітах вогнявих
Віконниці з імлі,

І днів здобуток нерозплінний
Пильнує шапи всім,
Де сторожки зелені стіни
Звели нам рідний дім.

Сюрреалістичну пластику О. Зуєвського, у філософському плані зумовлену не так привідкритими таємницями психоаналізу, як тотальним агностицизмом, уважно простежила Соломія Павличко, виокремлюючи при тому національні особливості втілення цих загальноєвропейських концепцій, зокрема принципу «дисформації» світопорядку, «руйнування ладу» [19, 5-75].

Наступним персонажем цих наших побіжних спостережень над сюрреалістичною стильовою течією неодмінно має бути Емма Андіївська, чия багатолітня поетична творчість вже віддавна прочитується під кутом зору цих художніх тенденцій. Не без внутрішнього спротиву погоджуючись з подібними дефініціями (що нам легко зрозуміти, бо увага до стильової домінанти завжди спрощує й схематизує індивідуальну стильову манеру поета, яка насправді не вміщується цілком в ту чи ту стильову модель), І. Фізер пише: «Коли окреслити творчість Андіївської, як це часто роблять, ярликом сюрреалізму, то обов'язково треба кваліфікувати цей сюрреалізм як український.

...Слово для неї — не голій семіотичний засіб, а багатофункційний код, який в структурі вірша - автономно і в сполучі з іншими кодами -

зумовлює його поліфонічність і полісемічність. Комбінаторика словесних кодів відбувається... за різними функціями, без врахування їхнього взаємодоповнювання. Наслідком такого синтаксичного плетива нівелюється спонтанна уява про значення фрази, увага зосереджується на фразі, *посилюється цікавість до закодованого наміру поета* [18, 171] (виділ, наше. -В. М).

Ці думки Н. Зборовська цілком слушно, на наш погляд, доповнює тезою про «поступову герметизацію тексту» Андіївської, чому сприяє «усунення ліричного «я» з вірша [10, 186]. Сповзання в герметизм можна помітити і в «пізнього» О. Зуєвського, а щодо поетичної творчості Е. Андіївської 80-х років (збірки «Каварня», 1983; «Спокуси Святого Антонія», 1985; «Вігії», 1987), то, певно, треба говорити вже про якісну зміну стильової домінанти і справді, як це робить Н. Зборовська, прочитувати її тексти в горизонтах герметизму: «Дедалі більше закодовуючи поетичний текст, авторка опускає дієслівні форми: улюблений пунктуаційний знак - тире, що в структурі вірша виступає як художній прийом і є одним з герметичних знаків, схованкою смислової загадки тексту. Розгортаючи найнесподіваніші метафори, Е. Андіївська унеможливує будь-які раціональні тлумачення своїх поезій» [10, 186-187]:

Айва і кілька фіялкових смокв.
І люття - струнами униз - на рюшах.
І дзеркало, яке - ледь-ледь - пороша.
Перо і тиша, аж гірка на смак.

На radoшах - ізпологових мук, -
Що - грушу світла, котру - тіні рашпиль,
Там, де ще - плач і невідкладність рішень,
Дві миски зору - нитку - смик і смик,

Щоб заки світ заскніє і понидіє, -
На блюдечку - єдину панацею -
У отвори, що - вихорці зі скрипом...

Не дзеркало, а час, зарослий кропом,
Що ухопив буття, як чаплію, -
И не знати, чи рогоче, чи - плює.
(«Натюрморт з ускладненнями в часі» зі збірки «Вігії»)

Так, одним з багатьох своїх еволюційних векторів європейський (і український) сюрреалізм впирається в герметизм, яскравим, але далеко не однозначним свідченням чого є поезія Михайла Григоріва [15, 5-33]. Проте є великі підстави вбачати в цьому герметизмові не саме лишень логічне завершення дисформації і «закодованої неявної явленості» світу, а повноваге й самочинне відображення в матерії слова *допредикативних структур свідомості*, на факт існування яких звернули увагу М. Шелер, В. Дільтей і Е. Кассіер.

Так, у вигляді особливого пошанування раних («примітивних») культур цих *глибинних сфер людської психіки* мимохідь торкнувся й сюрреалізм (А. Бретон), але власне герметизм є *пря-*

мою і послідовною апеляцією до цих допредикативних і в певному сенсі довербальних структур людської психіки.

За П. Наторпом, предметом такої психології є «не свідомість як корелят явища, а чистий факт самого явлення». І далі: «функція значення ...не є розвитком і поглибленням зображальної: радше ми маємо справу з двома різноспрямованими тенденціями в мові, що їм відповідають два різні за своїми завданнями спрямування свідомості. ...Взята на цьому рівні свідомість, за Кассіером, ще не знає об'єкта у власному розумінні слова, атому не знає розрізнення «речі» й «власливості», що з ними має справу судження... Дійсність вперше відкривається свідомості у феномені вираження: свідомість розуміє вираження раніше, аніж схоплює предметний зміст об'єкта... Пізнана нами дійсність є у первісній своїй формі не дійсність певного речовинного світу, що нам протистоїть, але радше достовірність живої дійсності, яку ми відчуваємо» [9, 365-368].

Ці філософські судження могутньо підпирають «еретичне» і провіденційне твердження М. Москаленка щодо унікальної незбагненої ясності М. Григоріва, твердження, що природно екстраполюється на «герметичний віддам» українського сюрреалізму:

«Що з того, що до наших днів не доховалися поетично-філософські твори *наших* досократиків, праслов'янського Геракліта, зарубинецького чи трипільського Емпедокла? Це не значить, ніби сказане ними назавжди розчинилося в небутті, у пліні всепоглинаючого часу. «А ще, о Господи, я не знаю, що таке час!». Зокрема й тому, що не знаю, як конкретно філософське та поетико-філософське мислення наших далеких предків перелилося в океан архаїчної народної культури і зримо, уречевлено відклалося на віки й тисячоліття у світовидчо жорстоко детермінованих структурах найдавніших орнаментів керамік, вишивок, весняних писанок, зброї, одягу на інших предметів матеріальної культури, що в прообразі свого мали сакральне, культове призначення. Сакральний «художній світ» наших предків, його загадкові архетипи певним чином озвалися в поезії Михайла Григоріва (і, додамо від себе, Е. Андіївської. -В. М.) - проте озвалися мовою новочасної, як завгодно модерної європейської поезії, *без звичного посередництва традиційної словесності, тобто фольклору*. Інакше кажучи, магічний «сюрреалізм» кількатисячолітньої давності, ...в основі своїй безповоротно і назавжди втрачений на своєму словесному рівні, має здатність інколи озиватися у вигляді пізніх відлунь у художній творчості певним чином організованих поетичних особистостей» [16].

Ось одна з показових у цьому плані мініатюр М.Григоріва:

під вітрильником -
ніби творення
слова
і погоня дзеркал -
мовби рана
непокритего племені слів
і ятриться
з орієнтира
і обчислено
вигнання
послань

Тексти М. Григоріва зроджують стійке враження, що на противагу всезагальній і одвічній літературній традиції поет *не стуляє* слова за законами їх образно-змістової валентності, *а розцільнює, розклинює слова*, свідомо й послідовно ігноруючи їх природну на сьогодні валентність, більше того, розриваючи її (а це і є бунтом проти «диктату мови»). Тобто понятійна сутність атрибута й предиката автора фактично не обходить, головне - їх максимальна рознесеність у просторі мови і як результат - поле напруги «змістового непорозуміння» (surprise), несподіваної амбівалентності, що виникає на коротку мить і щезає в занепокоєній свідомості, яка після зіткнення з текстами Григоріва швидко «забуває» свою прадавню допредикативну спроможність і наводить у собі «лад». Цей логіко-понятійний лад водномить «герметизує» ці тексти, робить їх «непроникними».

Але за уважного й неспішливого читання *головне вже відбулося*, сталося, бо на мить нам привідкрився семантичний безмір, бездно, що увочевиднилося в розривах понятійних зв'язків у якості незбагнених першозначень і багатьох наступних, нашарованих тисячоліттями «внутрішніх образів слова» (наприклад, велемудрий О. Потебня, котрий збагнув і ніби передбачив таку художню можливість!).

М. Григорів повсякчас відриває предмет від поняття, що його означає, і, примножуючи предметний ряд, деконструє означуюче як недостатне. Зримою, дотикально відчутною питомістю речовини він пробиває значеннєві отвори в тупій номінативності, тупій, бо нездатній поступитися місцем *симптомативності*, історично попереднім образам слова, поступитися і відійти за кордони пробудження смислів.

Світ предметів, речовини - матерії - *передує* в цій поезії світові словесних значень, ми ніби стаємо учасниками початкових етапів людино-означення всесвіту, природи, довкілля, в тому числі й самих себе:

(немовби пошук)
(від цього сліду -
схили зерна
кордони пробуджень)
і розбираєш стіну
і прокуштуєш обшир
нападу

«Обшири нападу» світобачень і світорозумінь (ідеологій, естетик тощо) - їх немає, вони ось тільки-но творяться. Яка «свіжість створення пристановищ!» Чуєте, як пахне матіола - нічна фіалка, запаморочливі духмяні хвилі якої накочуються прозорими тінями смерку? «*Фіалковий замах (скляна кіннота сутінок)*», - ось як каже про це М. Григорів.

Це - *доіменний, до-слівний світ*, яким і розкошує поет, почуваючись легко, вільно і свято «серед змовницьких розколин слова». Це якесь урочисте поганське дійство, що його можна назвати «святотворенням світу». В багатьох випадках (бо задумане автором вдається не завжди, а кому - завжди?) це також чиста поезія, бо чим іще як не чистою поезією і було оте справжнє Сотворіння світу?

Всі ці не відразу помітні аспекти українського герметизму 60-90-х років ХХ ст. ще чекають свого проникливого вивчення. Нам же залежало на загальному означенні цієї течії, в яку *може* переходити сюрреалістичне письмо, доведене до мислимих меж лінгвістичної дисформації. Проте зовсім не конче. Зрештою, ми гаразд усвідомлюємо умовність всіх «втеч» від мови, а точніше - її номінативної тиранії й дискурсивного тиску, що здійснюються, хай там як, у межах самої мови. Зберігаючи її - цієї мови - комунікативну функціональність, також можна досягти бажаної значеннєвої дисформації видимого світу, випустити на волю неконтрольований раціональним глуздом потік свідомості й фантазії на межі галюцинацій.

Цей не менш значимий еволюційний вектор автентичного сюрреалізму впирається в «чисту» трансценденцію *філософської параболі*, що в літературі, як правило, набуває характеру *містично забарвленої притчі*, езотеричного образного сповіщення-одкровення. Причому головні зрушення і відступи від узвичаєного літературно-поетичного дискурсу відбуваються не на лексико-семантичному й синтаксичному рівнях (тут саме все лишається «в межах норми» й звичної референтності тексту), а на рівні композиції.

Себто «несумісне суміщається» не на рівні складових окремої метафори (як ми це бачили і в Аполлінера, і в Антонича, і, тим паче, Григоріва), а на рівні окремих площин всієї художньої композиції, яка, таким чином, і перетворюється на *параболу*. Різні площини реальної дійсності «виймаються» з властивих собі буттєвих контекстів, парадоксально зближуються автором і витворюють цілком несподівану семіотичну ситуацію, яка починає променювати змістом, що його кожна з цих площин сама по собі первісно не припускала, не передбачала, ба навіть його «не підозрювала».

Типовим прикладом тут може бути славнозвісна картина С. Далі «The Weaning of Furniture - Nutrition» («This painting represents a further variation in the capacity of the paranoiac-

critical method to «interpret» reality by establishing irrational connections between disparate elements» [25, 67]): морська затока з повитягваними на берег човнами, самотня стара, що ніби вросла сидьма в цей берег, шапка, пляшка і костур на фоні ретельно прописаної середземноморської затоки - все абсолютно реальне й буденне. Ось тільки пляшка «вийнята» з шапки, шапка - зі спини жінки, котру натомість тепер підпирає костур...

Аби переконатися, що українська поезія справді має адекватні взірці цієї словесно явленої техніки, що з неї народжується *параболічна сюрреалістична картина*, мусимо повністю зачитувати композицію Олега Лишеги «Карась» з його збірки «Великий міст» (1989):

Десь я знайшов гачок, жилку,
Трохи товщу за кінську волосінь,
І пішов на близьке озеро -
Бо що мав робити у чужому величезному місті?
Пам'ятаю, як, змоклий до нитки, у темряві
Повернувся з карасиком у жмені,
Як пустив його у скляну банку,
Постелився на освітленому місяцем паркеті
І поставив його біля голови..
Останні машини довго шукали нас,
Блукали їхні фари по стінах..
Змоклий, я зігрівався і засинав..
І коли все стихло і приземлився
Останній літак у Жулянах,
Десь з-під землі почулось цокання..
Ні, не серце., занадто рівне і несміле..
Може, годинник? але ж я його заховав..
Цокання якраз на рівні голови..
Віддалилось., знову ближче., ближче..
Трохи подібне на скрушливе
Прицмокування язиком матері:
Синку, що з тобою? а-я-яй..
Я засинав., у моїм далекому містечку
Так само відгуділи машини..
Усе уляглось., і тоді здалеку,
З-під землі, озвалось рівне, тихе цокання -
Понад водою, дерев'яним мостом., через Ринок..
І знов на якийсь час під самим вухом..
Так цілу ніч., верхівець на підкованім коні..
Нічна сторожа від татар..
Тихе, кволе прицмокування..
В темряві розплющив око: на рівні голови
Майже вертикально гойдалось опукле,
Побільшене склом, риб'яче тіло,
Присотане вустами до поверхні води
У банці - великий, як уся похмура,
З високою стелею кімната, на дні якої
Розпростерлось моє тіло..
Нарешті заснув..
Прокинувся від холоду., на лакованому
Паркеті, коло подушки блищала
Розхлюпана вода., він лежав поруч..
Підківка уст заціплена..
Око дивилось прямо на мене
Рівним, скляним блиском..
Я підняв його., трохи менший
За півдолоні.. худеньке тіло,
Здавалось, що було втомлене -
Так розслаблено уляглось поміж пальців,
Щоб хоч трохи подрімати

Після нічної варті..
Але вода вже до себе не прийме..
Я вийшов надвір
І, примружившись від різкого світла,
Поклав на свіжу землю, у затінок..

Хто виявився впійманим? Озерний карась? Викинутий з тихої провінції у велике місто хлопчина? Яка скруха і кому «прицмокує» проз цілу ніч жанке в своїй монометричності «а-я-яй»? Вдумуючись у цю композицію, детальна інтерпретація якої зайняла б тут забагато місця, не можна відігнати від себе ані привид «Стороннього» А. Камю, ані різьблені тіні дивакуватих мешканців «Цинамонових крамниць» Бруно Шульца - вони з одного художньо-філософського виміру, позбавленого звичних для ока (й рятівних для свідомості!) категоріальних перестітків, себто «ладу».

У вірші «Півень» полум'ям розвалюється вже не глек (хоча спершу й очевидно - саме «гладущик зі смальцем»!), а ідея «доцільності, повноти, надійності». Розвалюється і дико співає «з ями, засипаної осколком і попелом», власне в розпаді доходячи свого істинного смислу й призначення, вищого за уділ «гладущика зі смальцем» («Великий міст», с 26-27). Усі ці та інші картини О.Лишеги - пронизливі поетичні параболи, вичерпна логічна інтерпретація яких до того ж ускладнюється іронічною присутністю «містики» - свідомим ігровим порушенням світопорядку, імпліцитним авторським припущенням того, що існують й інші, незримі для нас зв'язки і залежності між предметами і явищами цієї незбагненної, погодьмося, дійсності («Пісня 352» - «Великий міст», с 5):

Коли вам так забаглось погрітись,
Коли вам так хочеться перекинутись хоч словом,
Коли вам так хочеться хоч крихту тепла -
То не йдіть до дерев - там вас не зрозуміють,
Хоч архітектура в них просто космічна
І з комина в'ється прозорий димок..
Не йдіть у ці гори хмарочосів -
З тисячного поверху
На вас можуть висипати жар.
Коли вже вам так не терпиться за теплом,
То йдіть на завіяний снігом город,
Там скраю стоїть самотня хата хрону..
..А ось і вбога хата хрону..
Світиться? - світиться., він завжди дома -
Стукайте до храму хрону, стукайте до цієї хати..
Стукайте - і вам відчинять..

Бо за іншими дверима, в які «ви»—«ми» вже стукали, виявилася пустка. Гірко? Радше ні, бо це не сама лишень констатація марноти, а початок нового «діалогу» зі світом на якихось інших - на паритетних засадах. «Робочі начерки» нової світоглядної парадигми, де людина складає вочевидь затяжкий для себе вінець «володаря природи». А коли йдеться про кардинальну трансформацію світогляду, що на неї повсякчас натякають сюрреалістичні композиції О. Лише-

ги, то вона з необхідністю прибирає відтінків притчевості, втаємниченого іномовлення, часом навіть «містичної» багатозначності.

Лишається тільки висловити жаль з того приводу, що подібні модерні пропозиції й, зокрема, цей сюрреалістичний пагін сучасної української лірики подосі не поціновані вітчизняною критичною думкою в усій своїй значимості й органічності для нашої літератури. Навіть побіжний погляд на цю модерну поетичну практику дозволяє помітити її закоріненість у прадавніх культурно-міфологічних товщах, де морально-естетичний досвід наших далеких пращурів належав не до маргінесів, а *стрімнини* індоєвропейської цивілізації.

Шкода, що цього не розуміють й апологети міметичного письма в спектрі його кількох найупоширеніших стилів, біда яких не в тому, що вони є, а в тому, що вони претендують бути *єдиними* істинними репрезентантами національної естетичної свідомості й самого народного духу. А це вже справді - сліпота.

За межами нашої студії з різних причин залишилися кілька важливих стильових течій. Скажімо, *авангардна* лірика 80-90-х (літгрупи

1. *Андреев Л. Г.* Сюрреализм. - М.: Высшая школа, 1972.
2. *Андрухович Ю. І.* Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму. Автореф. дис... канд. філол. н. / Прикарпатський ун-т ім В. Стефаніка. - Івано-Франківськ, 1996.
3. *Антонич Б.-І.* Національне мистецтво // *Антонич Б.-І.* Зібрані твори / Ред. С. Гординський, Б. Рубчак. - Нью-Йорк: Слово, 1967.
4. *Антонич Б.-І.* Сто червінців божевілья // Там само.
5. *Балашов Н. И.* Андре Бретон и эпиглот французского сюрреализма // Французская литература 1945-1990. - М: Наследие, 1995.
6. *Бачашова Т. Ф.* Французская поэзия XX века. - М.: Наука, 1982.
7. *Бретон А.* Манифест сюрреализма // Писатели Франции о литературе. - М.: Прогресс, 1978.
Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма. - СПб.: Академический проект, 1996.
Гайденок П.П. Выявление допредикативных структур сознания. М. Шелер, В. Дильтей, Э. Кассирер // Прорыв к трансцендентному. - М., 2000.
- 10 *Зборовська Н.* Емма Андіївська // Історія української літератури XX ст. Кн. 2. - К.: Либідь, 1998.
11. *Косач Ю.* Нотатка про сюрреалізм // Арка. - 1947. - Ч. 1.
12. *Лакан Ж.* Інстанція букви в бессознательном, или Судьба разума после Фрейда. - М.: Логос, 1997.
13. *Лесли Р.* Сюрреализм. Мечта о революции. - Минск: Белфакс, 1998.

«ЛуГоСад», «Пропала грамота», «Бу-Ба-Бу», поезія В. Цибулька та ін.) та різною мірою органічні спроби *постмодерного письма* (літгрупа «Нова дегенерація», лірика Ю. Бедрика, С. Пантюха та інших «дев'яностиків»). Ці стильові моделі бачаться нам в достатній ясності й обійдені виключно через обсяг нашої і так вельми розрослої студії. Водночас стильові домінанти «вісімдесятників» (тільки почасти висвітлені в руслі описаних стильових течій) вимагають додаткового вивчення. Не хотілося б редукувати їх філософсько-естетичний потенціал до добре знаного з практики попередньої доби: це надто вагомий для всієї української поезії епізод.

Ще складнішою, бо геть невстояною, видається пребагата стильова гама «дев'яностиків» (як, недовго «роздумуючи», обізвали себе дебютанти останнього десятиліття, що також вельми симптоматично і явно свідчить про їхню залежність від «революційних» вісімдесятників [14]), в площині якої на нові художні якості вочевидь й обгрунтовано претендує лірика С. Жадана, І. Андрусика, Т. Девдюка та ін. Вважатимемо її уважне прочитання «завданням на завтра».

14. *Моренець В.* Мова у частинах: займенник // Слово і час. - 1998. - №8.
15. *Моренець В.* Слово, що випало з мовчання філософів // Григорів М. Сади Марії. - К.: Світовид, 1997.
16. *Москаленко М.* До феномена Михайла Григоріва // Світовид. - 1995. - №IV/20.
17. *Наливайко Д. С.* Горизонти і міражі французької поезії кінця XIX-XX століть // Всесвіт. - 1999. - №3.
18. Поза традиції. Антологія української модерної поезії в діяспорі. - Київ, Торонто, Едмонтон; Оттава: Вид-во КІУС, 1993.
19. Творчість Олега Зуєвського, або Анатомія українського сюрреалізму // Олег Зуєвський. Вибране. Поезії. Переклади. - К.: Дніпро, 1992.
20. *Шерех Ю.* Велика стаття про малий вірш // Пороги і Запоріжжя. Т.1. -Харків: Фоліо, 1998. - С 336-344.
21. *Шмейкан Ф.* Сюрреализм и чешское искусство II От конструктивизма до сюрреализма. - М.: Наука, 1996.
22. *Bachelard G.* The Poetics of Reverie: Childhood, Language. - Boston: Beacon Press, 1971.
23. *Balakian A.* Surrealism: The Road of the Absolute. -New-York, 1959.
24. *Janicka K.* Malarstwo surrealistyczne. - Warszawa: PWN, 1978.
25. *Moorhause Paul.* Dali. - San Diego, California: Thunder Bay Press; Saturn Books Ltd., 1990.
26. *Mroz Piotr.* Surrealizm a filozofia. Andre Bretona przygoda z nadzeczywistym. - Krakow: AUREUS, 1998.

Volodymyr Morenets

SURREALISM (A FRAGMENT OF THE AUTHOR'S STUDY «STYLISTIC STREAMS OF UKRAINIAN POETRY OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY»)

The surrealist stylistic stream of Ukrainian poetry of the second half of the 20th century is analyzed in the article. Constituent features of this philosophical-aesthetic phenomenon of European literature are outlined. The fact of its distinct presence in Ukrainian literature of the given period is argued.