

ДИСКУРС “НАРОДНОГО СЮРРЕАЛІЗМУ” В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІРИЦІ 1960–70-Х РР.

Поняття “народний сюрреалізм” застосовує Б.Рубчак, оцінюючи творчий доробок молодших “шістдесятників” — І.Калинця, П.Мовчана, В.Голобородька, М.Воробйова, В.Рубана, В.Кордуна. На думку дослідника, ці поети “змогли понести знак оновлення української поезії аж до меж поетичного експерименту — своєрідного народного сюрреалізму [...] з одного боку, а з другого — до цілком звільненого, програмово прозаїчного верлібру...”¹. Взагалі відрух до неосюрреалізму, як спостерігає той-таки Б.Рубчак в іншій статті, властивий і американській ліриці 1970-х; при цьому прозаїзований верлібр у стилі бітників тут також суперечливо взаємодіє з поезією “наркотичних візій, орієнтально-містичних переживань...”².

Поza сумнівом, етіологія американського (або іспанського) й українського “неосюрреалізму” відмінна. У першому випадку діють два основні чинники: соціальний (становлення руху “невдоволеної молоді”) і загальностильовий (заповнення сюрреалістичної лакуни, тобто нереалізованого стильового явища 1920–50-х рр., — але вже на ґрунті відкриття наркотичного світу). Випадок українського “народного сюрреалізму” дещо складніший, оскільки тоталітарний простір не міг стимулювати розвиток подібної стильової гілки — скоріше навпаки. Відтак мета нашої розвідки — актуалізація проблеми т. зв. “народного сюрреалізму” як внутрішньої стильової потреби літературного дискурсу 1960–70-х рр.

Насамперед необхідно визначити межі теоретичного поля: адже поняття “народний сюрреалізм”, можливо, лише почасти відповідає тій стильовій гілці авангарду, яку прийнято асоціювати з діяльністю А.Бретона.

Французький сюрреалізм, на думку окремих дослідників, зазнав розпорошення вже наприкінці 1920-х рр.³ (доказом чому є модифікований сюрреалізм чеського угруповання “Деветсил”). Міжнародне розширення руху призводить до закономірного розпорошення стильових ознак, зміни канонічних постатей-предтеч, на які орієнтуються учасники інгрупи. Це було помічено й болісно відрефлексовано А.Бретоном уже в 1928–29-х рр. Концептуальним принципом сюрреалізму розглядуваного періоду слід вважати автоматичне письмо (“письмо під диктовку підсвідомого”⁴), досвід якого переконує в існуванні специфічної “першотканини слів” (термін Ф.Пікабіа), а також у тому, що кожна людина від природи геніальна. На ґрунті автоматичного письма згодом була висувана концепція сюрреалістичного образу — він має абсолютно довільний характер, а відтак колосальний евристичний потенціал, адже, “...заявляючи про свою сенсаційність, образ виявляється нічим”⁵.

У межах сюрреалізму існує кілька інтерпретацій образу — А.Бретона, П.Елюара й Л.Арагона. Перша з них апелює до абсолютної довільності й максимальної естетичної неочікуваності. Друга, шукаючи граматику істини для всіх, звертається до кодифікованих форм мови (зокрема паремій). Незвичність образу в Елюара породжується в основному синтаксично. Можемо припустити, що саме елюарівська інтерпретація образу аналогічна експериментам молодших шістдесятників, знайомих із новаціями французької лірики, передусім із двотомної антології “Сузір’я французької поезії” (у перекладі М.Терещенка). Принагідно слід зазначити: українські шістдесятники стежили за пошуками американських поетів, беручи інформацію з антології “Современная американская поэзия” (за ред. А.Зверева та І.Левідова) і спорадичних публікацій у “Всесвіті” та “Иностранной литературе”.

¹ Рубчак Б. Бо в нас немає часу // *Сучасність*. — 1990. — №11. — С.40.

² Рубчак Б. Парнас коміть-головою (II) Путівник по лабіринтах нової американської поезії // *Сучасність*. — 1972. — №2. — С.64.

³ Див.: Шеньє-Жандрон Ж. Сюрреализм / Пер. с франц. С.Дубина. — М., 2002.

⁴ Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма. — СПб., 1996. — С. 268.

⁵ Шеньє-Жандрон Ж. Цит. вид. — С.117.

Естетичні зацікавлення шістдесятників і постшістдесятників були доволі асистемними; за свідченням В.Рубана: “Згадуючи своє літературне життя в період становлення, я пригадую, як ми полювали на імена. Прийде, наприклад, до кафе Кордун і глибокодумно заявить: “Жак Превєр”, без всіляких коментарів, чи там: “Жан Поль Сартр”, питаєш: “Де взяв, де взяти, дай погортаю хоч тут, біля кафе”. Зразу мені імпонував Назим Хікмет, потім став рідким, тоді Пабло Неруда – теж виявився багатослівним, Уолт Уїтмен, навпаки, наблизився, але якийсь неживий...”⁶. Це пояснюється силоміць перерваним навчанням у вузах (випадки В.Рубана, В.Голобородька), що стимулювала тенденцію до самоосвіти, а також спраглим бажанням відчувати західноєвропейський літературний контекст (що помічаємо вже в шістдесятників – І.Драча, І.Калинця, В.Стуса). І психологічний (автодидактика), і соціокультурний фактор (демаргіналізація літературного процесу) стимулювали розвиток поміченого Б.Рубчаком поєднання “метафоричної” поезії з “поезією твердження”. Подібна всеїдність щодо легітимованого (або точніше, послабленого й подекуди розширеного) цензурою 1960-х рр. “канону” класиків – передусім симпатиків комунізму – ніби синхронізувала в часі стилєво і хронологічно віддалені художні явища.

Ю.Шерех – на матеріалі творчого доробку В.Стуса – також спостерігає співіснування поетичного й депоетичного стилів: “Вирізняє його [Стуса] й прокладає міст між двома його манерами його підкреслено, виразно відчутна напруга, екстатичність. Тому його поетичний стиль веде до молитви, його антипоетичний стиль – до химерного гротеску. А своє власне місце в розвитку стилів української поезії Стус знаходить у поєднанні елементів експресіонізму й сюрреалізму”⁷. А І.Калинцеві притаманна, за словами М.Павлишина, “парадоксальна багатогранність”: звернення як до верлібру, так і до класичних віршових форм – при збереженні метафори як основи основ власної поезії⁸, що суттєво ускладнює стильову специфікацію.

У сучасному літературознавстві розглядувану проблему вирішують на користь тяглості літературної традиції або вважають виявом індивідуального авторського стилю, який трансформує колективно-несвідоме, архетипічне. Однак на тлі хронологічно віддаленої лірики 1990-х (С.Жадана, А.Бондаря, Ю.Андруховича, А.Дністрового), як ніколи, увиразнюється проблема співжиття в ліриці 1960–70-х геніїв “поезії твердження” (верлібризація “без паралелізму словесних конструкцій [...] без прихованих силабічних ритмів або виділення логічно наголошених слів за принципами акцентного віршоскладання...”⁹, місткість образу, психологічний зміст питомо непоетичного, засоби інтимізації “розмови” між автором і читачем) і “філологічної лірики” (розвинена метафора, тяжіння до канонічних форм). Оскільки в ліриці згаданих дев’яностиків відбувся чіткий і послідовний розрив між двома підходами до поетичного матеріалу, що можна легко побачити на ґрунті зіставлення двох збірок С.Жадана – “Пепсі” (Х., 1998), яка ще містить канонічні форми й базові метафори, та наскрізь верлібризованої “Історії культури початку століття” (К., 2003).

Інтерпретуючи особливості формотворення “київської школи поезії”, В.Кордун наголошує на спробі “трансформації давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії [...] повернення [...] до лексичних прапервнів [...] до символів через активізацію народно-поетичних уявлень...”¹⁰. Відтак відсутність злободенності, теургійності, ускладнена референція поєднані в окремих представників “київської школи” з усвідомленим поворотом до уснопоетичної основи символу. Іншими словами, герметичність ліричної емоції забезпечується тут нетиповим поведженням із “внутрішньою формою образу” (нетиповим у контексті модерністської традиції:

⁶ Рубан В. Київська школа // *Кур’єр* Кривбасу. – 2003. – №168. – С. 148.

⁷ Шерех Ю. Трунок і трутизна: Про “Палімпсести” Василя Стуса // Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеологія. – Х., 1998. – Т. 2. – С. 123.

⁸ Див.: *Ільницький М.* Ключем метафори відімкнені уста... Поезія Ігоря Калинця. – Париж – Львів – Цвікау, 2001. – С. 140.

⁹ *Зверев А.* Тридцять лет американской поэзии // *Современная американская поэзия: Антология.* – М., 1975. – С. 9.

¹⁰ *Київська школа поезії* // *МУЕАЛ* – І.-Фр., 2000. – С. 66.

два покоління символістів — 1900-х і 1920-х рр. — продемонстрували органічне, і навіть логічне, виростання образу з уснопоетичного поштовху). Це особливо характерно для таких віршів В.Голобородька збірки “Калина об Різдві”, як “Творення вулія” та “Із хроніки роду”: *“Одного дня / року 1929-го / мій дід і бабуся / Відчули, що вони птахи, / птахи, що мостять гніздо при самій землі. / Відчули, що вони жайворонки: / лягали спати людьми, / а прокинулися — жайворонками. / Укладали дітей спати дітьми, / а прокинулися діти — жайворонками...”* Або: *“В один новорічний вечір / побачить якась дівчина на ялинці / яка пахне піснями і танками / поміж: паперових коників / що будуть пастися на зеленому полі ялинки / мої очі / що висітимуть на нитці...”*¹¹

Напевно, саме це мав на увазі Б.Рубчак, констатуєчи становлення “народного сюрреалізму” в поєднанні з тенденцією до верлібризації. Народний, бо несподіваність асоціацій усе ж таки підпорядкована або уснопоетичному символу (батьки-птахи — за аналогією до матері-чайки), або близькому до уснопоетичного (око-іграшка — за аналогією до ока-зірки). Порівняємо з елюарівським підходом: *“Фарфорова пісня лясає в долоні / На шматки розлітається і помирає / Ти згадаєш про неї нещасливу і голу / У той вовчий ранок а вовчі укуси це тунель / і ти з нього виповзаєш у скривавленому платті / Від якого червоніє ніч / Скільки живих належить розшукати / Скільки вогнів загасити / Я буду звати тебе Зрячою / І множити твій образ”*¹². Як бачимо, для Елюара властива-таки більша нерелевантність образу, більша випадковість асоціацій, що створює характерну процесуальність поетичного потоку. Остання, на наш погляд, є обов’язковим критерієм сюрреалістичної домінанти стилю (що спостерігаємо в ліриці Андіївської зокрема)¹³.

Верлібр й у В.Голобородька, і в І.Калинця може будуватися як на основі паралелізму, анафори, внутрішньої образної симетрії (див. “Верлібровий вирок”¹⁴), так і за принципом лірики бітників — наприклад, вірш В.Голобородька “Побачення з Косинкою” — це дзеркальний відповідник відомого вірша А.Гінзберга “Супермаркет в Каліфорнії”. Для наочності порівняння наведу фрагменти обох текстів. У Гінзберга: *“Етим вечером, слоняясь по переулкам с больной головой и застенчиво глядя на луну, как я думал о тебе, Уолт Уитмен! / Голодный, усталый я шел покупать себе образы и забрел под неоновый свод супермаркета и вспомнил перечисления предметов в твоих стихах [...] Куда мы идем, Уолт Уитмен? Двери закроются через час. Куда сегодня ведет твоя борода?”*¹⁵ У В.Голобородька ситуаційно й навіть композиційно подібно: *“Письменнику Григорію Косинко, сьогодні я вас відразу / Впізнав у натовпі — такого синього костюма / я іще ні в кого не бачив. / І хоч я з Вами не був знайомий, / я відразу впізнав, що то Ви. / Я не буду Вам називати себе, просто один / з сьогоднішнього / натовпу, тільки от, може, той, хто Вас упізнав...”*¹⁶

Бачимо в обох поетів співіснування двох різних традицій (або, мовою американського літературознавства, опозиційних літературних шкіл). При цьому якщо в 1920-х рр. в Україні верлібр сприймався як явище принципово депоетичне, а відтак послідовно розвинувся у практиці представників “лівого мистецтва” (Михайля Семенка, Гео Шкурупія, Валер’яна Поліщука), то в 1960-х він асоціювався з протестом і “духом свободи” (зокрема із забороненими в Радянському Союзі західними цінностями). Зацікавлення 1920-х (на рівні деструкції та конструкції нової форми) змінилося на верлібризацію як власне ціннісний відрух митця.

Невідчуття внутрішніх опозицій, зумовлене всеїдністю спожитої й синхронізованої лектури, підготувало ґрунт для постмодерної естетики. Як наголошує В.Руднев, “суть верлібру в культурі ХХ ст. полягала в тому, що система, будь-яка — музична,

¹¹ Голобородько В. Калина об Різдві: Вірші. — К., 1992. — С. 22, 70.

¹² Поэзия французского сюрреализма: Антология. — СПб., 2003. — С. 66.

¹³ Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки: Монографія. — Донецьк, 2004. — С.357.

¹⁴ Калинець І. Збір. тв.: У 2 т. - К., 2004. — Т. I: Пробуджена муза. — С. 295-312.

¹⁵ Современная американская поэзия: Антология. — М., 1975. — С. 359.

¹⁶ Знак нескінченності. 36. поезій / Упоряд. А.Фінкельштейн. — К., 2002. — С. 127.

живописна, кінематографічна, навіть архітектурна, — будувалась як система цитат-ремінісценцій до більш ранніх текстів”¹⁷. Цікаво, що стильовим відповідником верлібру, на думку того ж дослідника, можна вважати сюрреалізм “з його ідеологією поєднання непоєднуваних елементів в одному полі зображення”¹⁸.

Розробку елюарівського підходу до образу і процесуальності знаходимо в іншого представника “київської школи” — В.Рубана у збірці “Химера”: “... Спокій — це туга, / сьогодні туга сіра. / Обійми, ласкою зціли! / Рвали, рвали дні мого зв'язу / і вели до білої стіни. / Я ткнувся, / може, знову буду рвати слова, / як гарячі квіти. / Я не піду назад, не кличте. / Біла стіна, / А може, очі мої / тиху стіну відчаю просвітять...”¹⁹ Або ще один показовий фрагмент: “Вранці п'ємо воду яскраво-червоними ротами, / Скільки поглядів перетнуло низький простір, / а два холодних червоногрудих снігурі / розгрібають сніг. / Задряпали кігтики гострі / по мерзлому червоному буряку форми серця...”²⁰

Рубанівський верлібр, на відміну від верлібрів Голобородька та Калинця, не демонструє прямої залежності від уснопоетичного слова. Принципи структурної організації тут нагадують як засади антисимволізму Ю.Тарнавського (“...туфельки порожні, / плаття мертве висить на стільці, / а ти повна себе в дзеркалі. / Руки твої хочуть відчутти / довершеність твоєю...”²¹), так і параболічність Ж.Превера (“...дорослі дивляться фільми про війну і мовчать, / молодші дивляться фільми про війну і не вірять, / діти дивляться фільми про війну і граються у війну...”²² Подібне стильове узгодження не дивує. Оскільки й у творчості Ю.Тарнавського образний пуризм “Пісень-є-є” згодом наблизився до преверівського параболізму — у збірці “Ось, як я видужую”.

“Химера” В.Рубана в контексті лірики 1960—70-х видається найпоспідовнішою у стильовому відношенні. Адже й у Калинця, і в Голобородька метафоричність і верлібризація передбачали звернення до уснопоетичних образів, паралелізмів і навіть ритмомелодики, демонструючи у практиці “народного сюрреалізму” зняття опозицій між літературними школами. Натомість у В.Рубана спостерігаємо спроби певної систематизації “лірики твердження”. Відторгнення будь-яких більш-менш радикальних версій верлібру визначило сумну історію “Химери” (уперше опублікована через 20 років після написання) і непроникання поета в історію української літератури (про що див. відповідний авторський коментар)²³. На наш погляд, це свідчить про неорганічність подібного явища в межах сформованого літературного канону, для якого внутрішня стильова тяглість забезпечується фольклорною референцією — зокрема лірикою “народного сюрреалізму”.

Відтак бачимо, що в межах лірики 1960—70-х можна спостерегти творчі практики “народного сюрреалізму” (В.Голобородько, І.Калинець) і сюрреалізму елюарівського типу (В.Рубан). При цьому перший був для “київської школи” установчим, а другий — маргінальним. І дотепер обидві парадигми продуктивні в українській ліриці. Перша з них має глибшу й поважнішу традицію, її можна охарактеризувати як постсимволістську (генеалогія: Олесь — Тичина — Свідзінський), а друга належить епосі постмодернізму (т. зв. деміургійні практики), що підтверджується публікаціями О.Лишеги, О.Криворучко, В.Іллі — уже в 1990-х роках. Що назагал засвідчує перспективність розробки поставленої проблеми.

м. Донецьк

¹⁷ Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. — М., 2003. — С.72.

¹⁸ Там само. — С. 73.

¹⁹ Рубан В. Химера: Поезії. — К., 1989. — С. 105.

²⁰ Там само. — С. 127.

²¹ Там само. — С. 81.

²² Там само. — С. 96.

²³ Рубан В. Київська школа // Кур'єр Кривбасу. — 2003. — № 168. — С. 142-151.