*Сюрреалізм – не новий або простіший засіб вираження, це навіть не метафізика поезії: це спосіб цілковитого звільнення духу і всього, що на нього подібне.*

Декларація 27 січня 1925 року.

Сюрреалізм сформувався як модерний художньо-літературний рух, гаслом якого стала тріада: “кохання, краса, бунт”. За словами Бретона (1935 рік), два заклики стали основоположними у формуванні сюрреалістичного канону: “переробити світ” (Маркс) і “змінити життя” (Рембо)[[1]](#footnote-1).

Це явище літературно-мистецького життя, що зародилося в атмосфері розчарування, характерної для французького суспільства після Першої світової війни, справило потужний вплив не тільки на сучасні йому мистецво та літературу, а й на подальший розвиток всіх сфер життя, що мають відношення до художньої творчості. Сюрреалізм можна назвати революційним перетворенням модерного мистецтва, яке, образно кажучи, відкрило нові двері сприйняття, ставши джерелом натхнення для багатьох мистецьких рухів. Спадщина сюрреалізму знайшла втілення в прозі (наприклад, “Новий роман”, леттризм) і поезії, живопису та скульптурі, в театральному та кіномистецтві, в графіці та графіті. Ідеї та гасла, висунуті в сюрреалістичному русі, вплинули на пізніші мистецькі течії: абстракціонізм, експресіонізм, брутизм, перформанс-арт, неодадаїзм, поп-арт і концептуалізм.

До тих, хто належав до сюрреалістичного руху або ж поділяв ті чи інші його ідеї, належать Марсель Дюшан, Пауль Клее, Макс Ернст, Хуан Міро, Ганс (Жан) Арп, Сальвадор Далі, Андре Массон, Рене Магрітт, Альберто

Джакометті, Мерет Оппенгейм, Доротея Таннінг, Роберто Матта, Пабло Пікассо, Ман Рей, Луї Арагон, Поль Елюар, Робер Деснос, Жорж Батай, Жан Кокто, Луїс Бунюель, Ів Тангі, Жак Превер та інші.

Сюрреалізм постав як втілення нового духу, духу модернізму, як логічний розвиток процесу бродіння ідей у культурному житті Європи початку ХХ ст. Сюрреалізм можна розглядати як один із проявів того процесу “десублімації” (*визначення Макса Шелера – А.К.*), який охопив на початку століття весь західний світ. “Повстання природи в людині і всього, що є в ній темного, рвучкого, імпульсивного – дитини проти дорослого, жінки проти чоловіка, безсідомого проти свідомості, діонісійського проти аполлонічного, Богів так званого життя проти “богів” духу, - це повстання, що спалахнуло відродженням містицизму і народженням психоаналізу, розвитком найрізноманітніших панвіталістичних учень”, було, на думку Шелера, не безпосереднім вираженням надміру сил, а всього лише іншою наївністю, контрідеалом – “органічною, але жахливо односторонньою реакцією на безмежну аскетичну і спіритуалістичну сублімацію попередньої епохи”[[2]](#footnote-2). Тому сюрреалізм набуває форми всеохопного протесту проти культурних, соціальних і політичних цінностей, стаючи пароксизмом культурозаперечення, одним із найпотужніших проявів невдоволення культурою, яка, за Фройдом, є раціонально внормованою, примусовою сукупністю соцальних вимог, заборон і обмежень, що пригнічують інстинктивні поривання індивідів, адже “культура діє через примус”, “культура грунтується на відмові від потягів”[[3]](#footnote-3).

У цьому контексті можна розглядати сюрреалістичний “бунт” як обурення безначальної життєвої стихії проти будь-яких спроб світовпорядковування, бунт бажання проти заборони, випадковості – проти закону, можливості – проти дійсності, й ілюзії – проти істини; це спроба підважити всі наявні цінності, “перетворити на порохняву будь-які дискурсивні способи пізнання (науку, філософію, мистецтво, літературу) саме тому, що вони отруєні раціональністю, - і все це для того, щоб прорвати плівку, що відокремлює внутрішне від зовнішнього, сон від реальності, свідоме від безсвідомого, утримати вічність у миті і тим самим повернути буттю його першопочаткову чистоту, повноту і неподільну єдність”[[4]](#footnote-4). У цьому прагненні сюрреалісти нагадують романтиків, для яких метою творчості, та й усього життя було:

В одном мгновенье видеть вечность,

Огромный мир – в зерне песка,

В одной минуте – бесконечность

И небо – в чашечке цветка.

Вільям Блейк

Тому сюрреалісти, з їх намаганням будь-що вирватися з пут дійсності, зазирнути за межі реальності, віднайти першопочатки буття, осягнути найглибшу сутність людини, так поціновували ранні культури – за їх здатність безпосерднього сприйняття світових сил, невидимих і заперечуваних цивілізованим оком. З цього прагнення походить і концепція альтернативного зору, розроблена сюрреалістами, коли істинне бачення світу можливе не розплющеними, а навпаки, заплющеними очима, тому що тоді наш зір спрямований усередину, намагається заглибитися в себе і через власну сутність пізнати світ, а не через ті хибні уявлення, які пропонує нам довколишня дійсність. Тому сюрреалісти розглядають реальність лише як відправну точку для подорожі у світ мрії, а ключем до цього внутрішнього світу, світу мрій (reves), бажань і непояснюваних потягів стає автоматизм, який стає основоположним поняттям у визначенні сюрреалізму, даному Андре Бретоном:

“Сюрреалізм – чистий психічний автоматизм, за посередництвом якого ми маємо намір виразити усно, письмово чи будь-яким іншим чином дійсне *(підкреслення наше – А.К.)* функціонування думки. Диктування думки за межами будь-якого контролю, здійснюваного розумом, 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. Він прагне остаточно зруйнувати всі інші психічні механізми і посісти їхнє місце у вирішенні кардинальних проблем життя”[[5]](#footnote-5).

Таким чином, ми бачимо, що сюрреалізм, так само, як і інші модерні рухи, претендує на володіння істиною в останній інстанції, на універсальність пропонованих ним художніх засобів, перебирає на себе роль речника нових ідей і цінностей, намагаючись надати їм всеохопного характеру. Так, сюрреалізм прагне створити “новий міф”, проводить ревізію мистецтва та літератури як минулого, так і сучасного їм, маючи на меті створити власну історію модерну.

Внаслідок такої ревізії, сюрреалісти вважають модерністами тільки тих, хто творив безсвідомо, а не тих, хто лише використовував кольори та лінії в незвичний спосіб[[6]](#footnote-6). Такими, на думку Бретона, є художники минулого Паоло Уччелло та Єронім Босх, що, як він вважає, володіли особливим зором, що давало їм можливість бачити світ не так обмежено, як нормальним зором. Серед картин Уччелло найбільшою пошаною користувалася його “Битва при Сан-Романо” (1455 р.), в якій вражає прямо-таки сюрреалістична надмірність. Така ж надмірність, нагромадження, скупчення цілком сюрреалістичних образів і візій характерна і для живопису Босха. Його сюрреалісти найбільше цінували за маргінальність уяви, що дозволяло Босху за допомогою образів створювати реальність, яка, мірою неоюхідності, вміщувала в собі неможливе. Тому образи Босха відповідали поняттям Бретона про ясність і конкретність[[7]](#footnote-7).

Ба більше, на думку Й.Шварца, Босх є першим достеменним попередником сюрреалізму. “Його [Босха] примарний світ приголомшливо збігається зі світом, у якому рухаються сюрреалісти ХХ толіття. До цього ж фантастичного світу належать деякі картини іншого голландця Пітера Брейгеля. Вже інший рівень свідомості опанував Вільям Блейк *(згадаймо його рядки, наведені в нашій роботі, які можна вважати суголосними сюрреалістичним гаслам! – А.К.)*, а Гоя є художником, який у своїх картинах відкриває жахливі глибини людської психіки” [[8]](#footnote-8).

Так само, як і Гоя, досліджує глибини людського безсвідомого Сальвадор

Далі, живопис якого може бути прекрасним матеріалом для психоаналітичних досліджень. Тут слід сказати, що джерелом натхнення та зарзком для наслідування для Сальвадора Далі були картини одного з художників італійського Ренесансу Джузеппе Арчимбольдо, під пензлем якого звичайні фрукти, овочі і тварини трансформувалися в гротескні фігури, а це змушувало глядача напружувати уяву, щоб уловити приховані в живописних полотнах смисли.

Такий живопис можна розглядати, за словами Бретона, “як шлях дукми, спрямованої безпосередньо у внутрішнє життя”[[9]](#footnote-9). Ця думка метра сюрреалізму фактично є парафразом висловлювання Густава Моро, якого надзвичайно високо цінував Бретон. Недаремно він у Першому манфесті сюрреалізму називає його ім’я серед сучасних художників, яких можна віднести до сюрреалізму. Такими художниками, крім того, є Сера, Матісс (зокрема, в його “Музиці”), Дерен, П.Пікассо, Брак, Ф.Пікабіа, Дж. Де Кірико з його ідеєю метафізичного живопису, “все ще прекрасний П.Клеє”, М.Ернст, М.Рей, і “такий близький нам А.Массон”[[10]](#footnote-10).

Усі ці художники близькі Бретонові, а, отже, і його однодумцям тому, що в іхніх творах зображені пердмети допомагають перенестися в ілюзію уявного й уявлюваного світу, побачити один світ усередині іншого, радше навіть **відчути** його, тому що наше око, скуте реаліями довколишнього життя, неспроможне сприймати світ у його первісному, незатьмареному стані. Побачити світ незатьмареним, чистим розумом, очима дитини, душевнохворого, дикуна – ідеал сюрреалістичного спостережння; око, за висловом Бретона, “існує в первісно-дикому вигляді”, і лише воно може стати свідком чудес світу. У такому стані перебуває “око дикуна” або ж “аматора”. На думку Бретона, такими “аматорами” є носії “примітивних” культур, медіуми, містики, Folk-Art і душевнохворі. Звідси такий інтерес сюрреалістів до первісного мистецтва народів країн Африки, Індонезії й Океанії, до одкровень медіумів, малюнків і візій душевнохворих. З приводу останніх слід зазначити, що на сюрреалістів справила великий вплив видана 1922 р. книга мистецтвознавця та психіатра Ганса Прінцгорна “Мистецтво душевнохворих”. Що ж до медіумів, то жагучий інтерес у Бретона викликав випадок Елен Сміт, яка автоматично викладала приголомшливі оповіді, використовуючи певну мову, алфавіт і малюнки. Оповіді її складаються з чотирьох циклів: Королівський, Індуїстський, Марсіанський і Ультра-Марсіанський. Прикметно, що героїня роману Бретона “Надя”, яка, очевидно, перейняла медіумічну сприйнятливість Елен одного разу вигукує: “Елен – це я”. Треба сказати, що сюрреалісти вдаються до окультизму лише тією мірою, наскільки він відповідає їх творчим пошукам – зокрема, у створенні “нового міфу”. “Елен Сміт є однією з великих героїнь сюрреалістичної міфології, і подібно до незмінних фаворитів, таких, як Фройд, Маркс, де Сад тощо отримала власну карту у “Марсельській колоді”, яку склали сюрреалісти на початку війни”[[11]](#footnote-11).

Отже, можемо говорити про неослабний інтерес сюрреалістів до всього, що виходить за межі традиційних уявлень, що дозволяє зазирнути в таємничий світ безсвідомого: мистецтво та релігійні уявлення первісних народів, досвід медіумів, візії та малюнки душевнохворих. Саме тому наріжним каменем сюрреалістичної естетики стає божевілля (la folie), адже саме воно дає можливість вивільнити людський дух з-під тягаря умовностей, якими скував особистість соціум з його вимогами та приписами.

Знаменно, що в сюрреалістичній боротьбі за “звільнення” нерозривно переплелися естетичні й етичні начала. Естетика сюрреалізму закорінена в поезії “проклятих поетів” і Лотреамона, - тих, хто здійснив “поетичну революцію” ХІХ століття. Багато спільних рис можна простежити в поетиці символізму та сюрреалізму. Адже символісти так само прагнуть проникнути в таємницю світу, виразити невиразиме. Це можна зробити в поезії і лише за допомогою символів. У цей період, коли ХІХ століття наближалося до кінця, символ постає як переживання світу, що опинився в смузі невизначеності, в ситуації переоцінки ціностей і зникненні попередньої системи координат, у ситуації фатальної антиномічності свідомості, яка зіштовхує між собою “видимість” і “сутність”, “бути” й “здаватися”. А має розвязати трагічний парадокс культури художник, покликаний протиставити “роз-утіленню” вже недостовірної для нього реальності надреальність творчого начала. Символістська свідомість у своєму абсолютному естетизмі рівновелика світу і всесвітній історії: не сприйнята естетично вона не існує. У цьому сенсі символіст не знає меж – кордонів між минулим і майбутнім, високим і низьким, добром і злом, словом утіленим і невтіленим, обличчям і машкарою, античністю і сучасністю, адже він усюди віднаходить “магічний екран” для проекцій своїх уяви і творчої волі.

Відчуття “всесвітньої аналогії” (Ш.Бодлер) наділяє символіста таємничим все-віданням, знанням таємничих “відповідностей”. Символіст ніби не знає до кінця, що він говорить: збуджений у момент інтуїтивного зародження образу чимось досить мінливим, він далі прямує до невідомого і захоплює “мережею” своєї думки щось, що з одного боку, структурується нею і таким чином створюється, але, з іншого, - існує автономно. Те ж саме, на нашу думку, можна сказати і про принципи творення, пропаговані сюрреалістами. У поезії символістів, так само, як і в сюрреалістів, відбувається вивільнення інтуїтивно-емоційного, настроєвого, підсвідомого, яке має заговорити саме, безпосередньо проявитися в поезії. Завдання ж поета полягає лише в тому, щоб відчути єдність уього існуючого, показати таємничі зв’язки всього на світі. Адже все у світі, - всі предмети й явища, всі чуття та почуття, - пов’язані невидимими нитками в одну невиразну, містичну сутність, і, на думку Бодлера, є системою відповідностей. Тому абстрактні почуття туги, радості, суму, жалю викликають у конкретному світі несподівані аналогії. І навпаки, побачений предмет, помічене явище може раптом викликати цілком несподіване, з зовіншнім спостережнням нічим не пов’язане почуття, яке інколи може бути тривалим. “Поет має так майстерно передати ці почуття, щоб читач пережив справжній “шок пізнання”, щоб він пережив цей неясний, часом навіть незручний зв’язок між даним предметом і поетовими почуттями”[[12]](#footnote-12). Чим несподіваніші аналогії між предметом і викликаними ним почуттями, тим вони придатніші для поетичної обробки. Тому й говорять про парадоксальність думок, почуттів Бодлера, “утілену уже в самій назві його книги – “Квіти зла”[[13]](#footnote-13). Ці квіти зла розквітли фосфоричними пелюстками між Храмом Краси і замученою підсвідомістю Бодлера[[14]](#footnote-14), який своєю поезією творить власний світ, відокремлений від довколишньої дійсності, яка навіює на Бодлера лише сплін.

Свій власний світ, який ширший за той реальний, що існує навколо нас, створює і Артюр Рембо. Цей поет, який прожив так мало, відкриває чарівні, а інколи страхітливі картини в підсвідомості читача. Рембо намагається знайти “універсальну мову”, проголошуючи поета “викрадачем вогню” або “ясновидцем”, що володіє недоступною для пересічної людини “алхімією слова”. У своєму листі до П.Демені Рембо пише: “Я кажу, що треба стати ясновидцем, зробити себе ясновидцем. Поет робить себе ясновицем довгим, безмежним і обгрунтованим розладом усіх почуттів. Придатні будь-які форми любові, страждання, безуму… Невимовна мука, коли йому потрібна вся віра, вся надлюдська сила, тоді він стає найхворішим, найзлочиннішим, найпроклятішим серд усіх – і Найученішим! Бо він досяг невідомого. Тому що він викохав більше, ніж будь-хто, свою душу, й так багату! Він досягає невідомого і, втрачаючи глузд, перестає розуміти свої видіння, - він їх побачив!

*(підкреслення наше – А.К.).* І нехай він згорить від нечуваних і несказанних речей: прийдуть нові жахаючі трудівники: вони почнуть від тих горизонтів, де знесилено впав попередник!”[[15]](#footnote-15) Такими “жахаючими трудівниками” й стали сюрреалісти, які відкрили поетичну спадщину Рембо для ХХ століття, і використовували здобутки Рембо, який, за висловом П.Неруди, “перебудувавши всю поетику, зумів знайти шлях для вираження найшаленішої краси”, створюючи свою теорію конвульсивної краси.

Створення такої конвульсивної краси є наслідком гри абсолютно розкутої уяви, яка, вивільнюючись з пут повсякденного існування, творить валсний неповторний світ. Таку гру ми віднаходимо і в поезії Стефана Маллярме, в поетичних рядках якого часто панує цілковите затемнення. Його поліфонічні, многопланові образи-відповідності збуджують одначасно тисячі різних струн сприйняття. Все в його віршах – лексика, синтаксис, тропи – підлягає головній меті – створити в свідомості читача екстатичний стан. “Поет цілком відкидає “зовнішній” порядок, що накинений на світ свдомістю людини і керується виключно внутрішніми законами твору. Він доводить до меж ідею натяку, ідею створення **атмосфери** явищ і пердметів, ідею містичної таємничості і магічного зашіптування”[[16]](#footnote-16).

Як бачимо, сюрреалісти у своєму творчому пошуку рухалися у цьому ж напрямку: відкидання зовнівшнього порядку, зовнішніх обмежень, описи не власне предметів і явищ, а тієї атмосфери, аури, що складається довкола них, створення містичної, таємничої атмосфери, в якій відбувається робота людського безсвідомого, зі змалюванням тих картин і візій, які народжуються в мозку людини.

Такі ж картини, привабливі і водночас страхітливі, постають зі сторінок Лотерамонових “Пісень Мальдорора”, якого сюрреалісти свято і незмінно вважали своїм натхненником, одним із предтеч свого руху. Творчість цього поета є втіленим запереченням, протестом, бунтом, тому вона виявилася суголосною тому протесту проти “принципу реальності”, під знаком якого сформувався авангард 1910-1920 рр. у цілому, і сюрреалістичний рух – зокрема.

Сюрреалісти марили Лотреамоном. Так, Філіп Супо говорив: “Ізидор Дюкасс. Цих декількох складів достатньо, щоб я протягом години перебував у гармонії з самим собою”[[17]](#footnote-17); подібну думку висловлював і Рене Кревель: “Лотреамон, я був щасливий завдяки тобі. Лотреамон, нас охороняє твій світанковий перстень[[18]](#footnote-18).

Сюрреалісти, перетворивши афоризм Лотреамона “Поезія має творитися усіма, а не одинаками”, на бойове гасло, шукали доступ у дві “заборонені зони” – зону безсвідомого і зону уявного. Бретон вважав творчість Лотреамона прикладом “Бунту з великої літери”, досвідом тотального розкріпачення бажань і торжества уяви. А його знамениті порівняння: “прекрасний, як…” Бретон вважав взірцем спонтанності; “обличчя… прекрасне, як самогубство” (І, 13), “хижі орли, прекрасні, як напівзотлілі скелети, що прикрашають гілки арканзаського паноко” (ІУ, 5), “незнайомець, прекрасний… як хапливе поховання, або як закон регенерації пошкоджених органів, або, найправильніше, як дивно смердюча трупна рідина” (У, 2), “скарабей, прекрасний, як тремтячі руки п’янички” (У, 2)[[19]](#footnote-19). Ці порівняння, побудовані на довільному зближенні несумісних за смислом рядів, Бретон розглядає як плід спонтанності, як “достеменний маніфест конвульсивної поезії”, що свідчить про високу оцінку ним “Пісень Мальдорора.” Адже конвульсивність метр сюрреалізму вважав універсальним естетичним принципом: “Краса буде КОНВУЛЬСИВНОЮ або не буде взагалі”[[20]](#footnote-20).

Лотреамону завдячує сюрреалістична естетика принципом колажу, який допомагає зіставляти поруч логічно незв’язані між собою образи. Саме Ізидору Дюкассу належить фраза, яка стала ключовою в сюрреалістичному каноні: “прекрасний, як **випадкова** *(виділення наше – А.К.)*зустріч швацької машинки та парасолі на анатомічному столі”. Тут принцип спонтанності, який проявляється в поєднанні, співпокладенні несумісних речей, посилено принципом випадковості, об’єктивного випадку. Це поняття – “об’єктивний випадок”, - розроблене і проілюстоване Бретоном у всіх його творах – від “Наді” до “Аркан 17”, означає те, що прийнято наживати “збігом” (наприклад, несподівана зустріч з людиною, про яку ви тільки-но подумали), коли такого роду схрещення дійсності та думки вважається віником “послання” чи необхідності. Ця концепція близька (за визнанням самого Бретона), фройдівському поняттю “неусвідомленого бажання”[[21]](#footnote-21).

Якщо від Лотреамона сюрреалісти взяли принципи, які стали освновою їх творчих шукань і справили величезний вплив на формування естетичного канону сюрреалізму, - принцип спонтанності та принцип випадковості (об’єктивного випадку), то самою назвою свого руху вони завдячують Гійому Аполлінеру. Адже вперше слово “сюрреалістичний” прозвучало в травні 1917 року, коли Аполлінер представляв глядачам Ж.Кокто “Парад”. Аполлінер схвалював “новаторське об’єднання” декорацій, костюмів, хореографії. З цієї несподіваної єдності і народжується, писав він, “щось на кшталт “сюр-реалізму”, в якому я вбачаю відправну точку для проявлення нового духу”. Сюрреалістичною драмою назвав Аполлінер свій фарс “Груди Тіресія” (Mamelles de Tiresias), поставлений на сцені місяцем пізніше “Параду”. Коментуючи драму, Аполлінер водночас сформулював новаторський принцип мистецтва, якому, з його точки зору, має належати майбутнє: слово “сюр-реалізм” Аполлінер протиставив і символіці, і правдоподібності, щоб “повернутися до природи, але не копіюючи її, як це роблять фотографи. Коли людина задумала наслідувати ходіння, вона винайшла колесо. Вона здійснила, сама про це не знаючи, сюрреалістичний акт”[[22]](#footnote-22).

Варто зазначити, що Аполлінер не тільки є “батьком” основоположного поняття, яке стало назвою нового авангардного руху, він є і “батьком” найнесподіваніших метафор, в яких він використовує елемент здивування (який, до речі, також є одним із наріжних каменів сюрреалістичної поетики), наприклад: “сонце з перерізаною горлянкою”, “сонце – величезна розумна голова, чиї скляні очі кат ховає від здичавілого натовпу”, “сонце – молодий бородань-купець, під білою парасолькою”, “вікно відкривається як апельсин, осяйний плід”, “ірреальне шампанське піниться як равлик або мозок поета”, “села – сповільнені повіки, що приховують закоханих” тощо.[[23]](#footnote-23) Аполлінер вводить термін “здивування” (surprise), який у сюрреалістичній поетиці перетворюється на “приголомшливий образ” (image stupefiant) – співпокладення різнопланових елементів реальності, співставлення неспівставлюваного (оксюморон), реакцією на що стає подив. Можна стверджувати, що ця відданість принципу несподіваних поєднань зближає сюрреалістів і з футуристичною естетикою, і з програмами експресіонізму.

З точки зору філософії, для сюрреалізму характерний антираціоналізм і суб’єктивізм, у своїй теорії він спирається на праці Берклі, Канта, Ніцше, Бергсона та ніших, і особливого на Гегеля, сприйнятого ними в 20-ті роки крізь призму тлумачення Бенедетто Кроче. Вирішальний вплив на сюрреалізм справив психоаналіз Фройда, який парадоксальним чином поєднується з творчістю де Сада, якого сюрреалісти розглядають як предтечу фройдизму.

Адже з садівського письма можна зробити висновок: істина предмета полягає не в ньому самому, а в тому значенні, якого ми йому надаємо, здобуваючи особистий досвід. Тому на кожній сторінці своїх творів Сад дає нам докази свого “ірреалізму”, адже те, що відбувається в його романах, абсолютно неможливе з точки зору раціональності. Тому “неможливості денотата стають можливостями дискурсу”[[24]](#footnote-24); Сад надає перевагу дискурсу над денотатом, адже те, що він “відтворює” (тобто реалії сучасного йому життя), неперервно деформується дискурсом. У цьому випадку функція дискурсу полягає в тому, щоб помислити немислиме, тобто не залишити нічого поза межами слова. Внаслідок цього межі слова розширюються, а мовлення, трансформуючись, повністю зливається з уявою.

Так само, як межі слова, розширено в садівських писаннях значення чуттєвості. Це можна скорелювати з фройдівським лібідо, яке також присутнє всюди і завжди ширше самого себе. І, так само, як у батька психоаналізу, у де Сада чуттєвість, еротизм стають рушійною силою людської поведінки. Принагідно можна згадати сюрреалістичну концепцію божевілля та порнографії, які розглядаються як основні джерела творчого натхнення. Звідси така увага до життя тіла, а також до тіла жіночого. Наприклад, Андре Бретон розглядає жіноче тіло як символ святості й еротики, так, як раніше це робив Бодлер і високо цінований Бретоном Густав Моро. Прикметно, що в сюрреалістичній міфології з’являється образ femme fatale (рокової жінки), яка стає предметом поклоніння, втіленням еросу, вгамовуючи чоловіче лібідо. Тут треба сказати, що сюрреалізм, використовуючи концепти, теми та приклади з фройдівського психоаналізу, створює свій поетико-терапевтичний метод.

Одразу варто зазначити, що ставлення сюрреалістів до Фройда було подвійним: з одного боку, вони широко послуговувалися здобутками психоаналізу, витлумачуючи останній у власний спосіб; з іншого боку, цей спосіб, в який вони інтерпретували його вчення, був неприйнятний для Фройда (так, наприклад, він вважаав, що сновиддя людини допомагають витлумачити її минуле, вивести на поверхню приховані в ньому комплекси, а сюрреалісти, і зокрема, Бретон, тлумачать сни і як ключ до майбутнього, як провозвіщення прийдешніх подій). Але, на нашу думку, саме постання сюрреалізму було б неможливе без революційних ідей психоаналізу. Адже Фройд приніс у європейську культуру ідею про те, що в людині міститься простір, який не вимірюється і раціонально не освоюється, в якому всі диференціації та поняття високої культури втрачають сенс[[25]](#footnote-25). Фройд оголив глибинні надра людської психіки, розширивши внаслідок цього межі людського пізнання. Бретон так говорить про це: “Під упливом цих відкриттів [Фройда] нарешті вимальовується розумова течія, яка допомагає досліднику людини заглибити свої пошуки, бо тепер він може враховувати не тільки загальноприйняті реальності. Можливо, уява готується знову здобути права. Якщо в глибинах нашої свідомості приховуються дивовижні сили, здатні збільшити сили видимі або ж переможно змагатися з ними, бажано було б їх уловити – спочатку вловити, щоб потім піддати, якщо це потрібно, перевірці нашого розуму”[[26]](#footnote-26).

Цікаво, що Бретон не тільки віддає належне Фройду як творцеві нового дискурсу, а й зізнається в тому, що він був одержимий Фройдом і засвоїв його аналітичні методи[[27]](#footnote-27), вирішивши використати їх у власній творчості. Так з’явився перший сюрреалістичний твір – “Магнітні поля”.

Це можна сказати і про весь сюрреалістичний рух у цілому. Так говорить у своій “Історії сюрреалізму” Моріс Надо: “Без Фройда сюрреалісти не стали б сюрреалістами. Адже вони і надихалися дослідженнями віденського вченого, і намагалися робити так, як він учив… Сюрреалісти знайшли для себе у відкриттях Фройда ті гасла, яких їм бракувало: “Віднині встановлено, що людина – не тільки розумна істота… але і спляча істота, що спить нав’язливим, дурманячим сном… пароль був такий: “Відчиніть сну двері та брами! Дайте місце автоматизму. Скоро ви побачите людину такою, як вона є”. Так відбулася революція в розумінні людини, її ставлення до довколишнього світу, що вилилася в переживання в мистецтві та глибоко переживалася ним як революція[[28]](#footnote-28).

Адже пафос фройдизму – це пафос відкриття нового світу, цілого незвіданого материка по той бік соціального й історичного, по той бік матеріального. Цей новий материк є позачасовий і позапросторовий, він алогічний і незмінний, саме цей материк і є безсвідомим[[29]](#footnote-29).

Якраз цього материка прагнули дістатися сюрреалісти, намагаючись творити, виходячи з безсвідомого, сновидь і візій. Ба більше, вони не тільки віднаходили креативні імпульси в цьому стані, але намагалися “з майже науковою серйозністю розмити видимі межі, відкрити таємні можливості безсвідомого усіх ступенів і глибин і зробити їх видимими у художньому втіленні за допомогою переробки”[[30]](#footnote-30). Тому вони звертаються до творення на межі сну й ***бодрствования*** , коли вивільняються сили, приховані в людському безсвідомому. Вони намагаються записувати свої візії, витлумачувати власні сновиддя та галюцинації. Адже, за Фройдом, “сновидець видирається на гору, з якої можна оглянути надзвичайно широкі обрії”[[31]](#footnote-31), тому що у сновиддінях найяскравіше проявляється вплив безсвідомого. Фройд розрязняє у сновиддях два плани:

1. Явний зміст (manifester Inhalt) – взіяті з вражень найближчого дня події, які легко відтворити під час тлумачення сну;
2. Приховані (латентні) думки (latente Traumgedanken) - вони бояться світла свідомості і маскуються образами явного змісту.

На думку Фройда, ці два плани сновидь перебувають у складних відносинах: “це… відносини двох різних таборів, один явний елемент може заступати кілька латентних, а один латентний елемент можуть репрезентувати кілька явних”.[[32]](#footnote-32)

Нічні сновидіння є результатом роботи безсвідомого, яке складається з витіснених інфантильних потягів сексуального характеру; саме в безсвідомому перебуває все те, що людина могла б зробити, якби не спрацьовували принцип реальності та вимоги культри, - витіснені бажання. Ці бажання в будь-який момент можуть вирватися назовні, що може скінчитися трагічно. Шляхи, що допоможуть уникнути цього конфлікту соціального і природного, такі: свідоме оволодіння бажаннями, безпосереднє їх задоволення і сублімація. Здійснення бажань відбувається у нічних сновиддях, що споріднює їх із фантазіями. Адже “нічні сни є такими ж здійсненнями бажань, як і “*сни-серед-білого-дня-мрії*”, так добре усім нам відомі фантазії”[[33]](#footnote-33).

Саме до цієї сфери безсвідомого шукали доступу сюрреалісти, втілюючи свої фантазії на папері та полотні. Вони звертаються до техніки візіонеризму та галюцинацій, бо безсвідоме є тією сферою, куди розум не може проникнути. Цією сферою керує нічим не стримуване бажання (потяг), в ній народжуються найбільш сміливі візії й образи[[34]](#footnote-34). А сюрреалісти, для того, щоб янайбільш яскраво й достемено відтворити ці образи, звертаються до автоматичного письма і “фотографування думки” (photographie de la pensee), звільненої від усякого контролю, всякого впливу та будь-якої ідеології[[35]](#footnote-35). За допомогою автоматичного письма сюрреалісти можуть створювати такі речі, які, подібно до мрій, “є уявним задоволенням своїх безсвідомих бажань і водночас викликають симпатію тих, хто їх сприймає”[[36]](#footnote-36).

Ці твори є результатом незвичної поетичної діяльності. В основу цієї діяльності покладено автоматизм. В результаті ця поетична діяльність створює образи, що розкривають невідомі скарби духу, в яких кожен *(підкреслення наше – А.К.)* індивід виражає свою “відмінність”[[37]](#footnote-37). Кожен індивід може відкрити себе світові і самому собі, тому що внаслідок “спонтанного” творчого акту відбувається “вихльостування” найглибшої сутності людської індивідуальності, оголення найпотаєніших духовних субстанцій. Автоматичне письмо і є результатом такого “спонтанного” акту, метою якого є досягнення максимально прискореного монологу, про який критична свідомість суб’єкта не висловлює ніякого судження, якому ніякі замовчування не чинять перешкод і який, наскільки це можливо, був би при цьому “розмовною думкою”[[38]](#footnote-38).

Автоматичне письмо є тим засобом, який допоможе позбутися тиранії свідомості, вилучити розум із процесу пізнання. Як говорить Ніцше, “свідомість відіграє вторинну роль, вона майже індифірентна, зайва, приречена, можливо, зникнути й поступитися місцем цілковитому автоматизму”[[39]](#footnote-39). Тому автоматизм (автоматичне письмо) допомагає осягнути справжню сутність речей, відчути і пережити світ у його триванні.

У концепції “автоматичного письма”, “спонтанності” творчого акту виразно відчутний вплив філософської системи Анрі Бергсона. Бергсон намагається створити “позитивну метфізику”, основними поняттями якої є достеменний, конкретний час – тривання (duree), та інтуїція, яка осягає його і є справжнім філософським методом. “Інтуїцією називається такий вид інтелектуального відчування, за допомогою якого проникаємо в нутро даного пердмета, щоб виявити те, що для нього властиве, але що не піддається вираженню”[[40]](#footnote-40) Інтуїція як спосіб осягнення тривання протистоїть інтелектуальним, розсудковим методам пізнання. “Коли входимо у тривання, то це можна зробити лише завдяки внтуїції. У такому розумінні можливе внутрішнє, абсолютне пізнання тривання нашого “я” саме через наше “я”[[41]](#footnote-41). Тривання, на відміну від абстрактного часу науки, є постійною творчістю нових форм, станвовленням, взаємопроникненням минулого і теперішнього, непередбачуваністю майбутніх станів, свободою. Тривання, на відміну від часу фізики, який має просторове вираження, є часом свідомості. Остання містить у собі розвиток. Події, які створюють його, неповторні і тому володіють неперервністю, спрямовані в майбутнє. Це положення Бергсона нагадує ідею В.Джеймса про “потік свідомості”.

Прикметно, що тривання існує тільки тому, що ми самі відчуваємо його. Як говорить Бергсон: “інтервал тривання існує тільки для нас і внаслідок взаємопроникнення наших станів свідомості, поза нами не можна знайти нічого, крім простору, і таким чином, одночасностей, про які не можна навіть сказати, що вони слідують одна за одною об’єктивно”[[42]](#footnote-42).

У триванні одни і ті самі стани можуть виникати знову й знову, взаємопроникати одне в одне. І в цьому полягає відмінність тривання від однородного часу, моменти якого співпокладені в просторі. Прості психічні стани, з яких складається тривання, спроможні поєднуватися та розчленовуватися подібно до літер алфавіту, з яких ми утворюємо слова.

Найкраще сприймати ці психічні стани можуть люди мистецтва. Це стало можливим завдяки відволіченості останніх від умов соціального життя і рпаткичних потреб, внаслідок “незацікавленості” своєю діяльністю. У хвилини натхнення за допомогою інтуїтивного зусилля вони можуть зануритися в життя і сприйняти його в безпосередній повноті й цілісності. А іниуїція допомагає їм у цьому. Вона постає навіть не як пізнання, а як світоспоглядання, спосіб орієнтації людини в світі, у складних і мінливих обставинах життя та долі. Щоб навчитися інтуїтивно мислити, треба вдатися до зусиль. Які змінюють саму переспективу філософського усвідомлення реальності. Інтуїція спроможна вчинити абсолютний “переворот” у свідомості, позбавити людину від фальшивих звичок, установок і стереотипів, які сковують нашу свободу. Ми повинні лише зробити зусилля, щоб позбавитися пут повсякденного життя, і тоді речі постануть перед нами в новому світлі, ми зможемо доторкнутися до їх найглибшої сутності. Тому бути спроможним мислити інтуїтивно означає змінити сам образ життя, навчитися жити в триванні, побачити в оригіналі світ і самих себе. Адже можемо схопити реальність ізсередини за допомогою інтуїції, а не простого аналізу. Цією реальністю є наше “я”, що триває. І лише занурюючись у тривання, ми можемо оволодіти собою, діяти вільно. Адже існує два різних “я” , одне з яких є ніби зовнішньою проекцією іншого. Його просторовим і соціальним уявленням. Ми досягаємо першого з них у поглибленому розмірковуванні, яке репрезентує наші внутрішні стани як живі, неперервно мінливі істоти, що не піддаються някому виміру, і послідовність яких у триванні не має нічого спільного з співпокладенням в однородному просторі. [[43]](#footnote-43)

Подібно до подвійності нашого “я”, можна розрізнити два варіанти пам’яті. Одна з них, фіксована в організмі, є нічим іншим, як сукупністю раціонально влаштованих механізмів, які забезпечують відповідний рухомий відгук на найрізноманітніші запити. Завдяки цій пам’яті ми пристосовуємося до наявної ситуації. Це радше звичка, ніж пам’ять, вона застосовує наш минулий досвід, а не викликає його образ. Інша різновидність – це справжня пам’ять. Тяглістю вона збігається зі свідомістю, вона втримує і послідовно вишиковує одне за одним, мірою їх надходження, всі наші стани, лишаючи за всім, що відбулося, його місце, і справді рухаючись у сталому і визначеному минулому, на відміну від першої пам’яті, що діє в теперішньому, яке постійно перебуває в становленні.[[44]](#footnote-44)

Ця “свідома” (спонтанна) пам’ять має легкість пам’яті сновидінь, що спричинене її мареннями. Такою пам’яттю володіють діти та дикуни *(пригадаймо схиляння сюрреалістів перед безпосереднім, наївним світосприйняттям – А.К.)*. Якщо ми віддаємося цій пам’яті з її мареннями, ми отрумуємо можливість подолати поріг свідомості, переносячися у світ марень. Ці марення постають як результат природного або штучного сну. Відбувається своєрідна екзальтація пам’яті, коли все, крім марень, зникає. Як говорить Гастон Башляр, бувають марення такі глибокі, які допомагають нам настільки глибоко щануритися в нас самих, що вони звільняють нас від нашої історії. “Вони звільняють нас від нашого імені. Ця сьогоднішня самотність повертає нас до самотності першопочаткової. Першопочаткова самотність, самотність дитинства лишає в свідомості деяких людей незнищенні сліди. І все їхнє життя стає сприйнятливим до поетичних фантазій, фантазій, яким відома ціна самотності”[[45]](#footnote-45).

Занурення в світ марень стає наслідком “бунту”, в процесі якого відбувається абсолютне, тотальне звільнення “я”, оскільки воно (“я”) скидає з себе (в своїй уяві) пута суспільного існування, тягар соціальних, моральних, політичних, сімейних норм і зв’язків, пересуваючись у площину мрії, марення (reve). Це марення означає існування за межами логіки і моральності, в особливому світі розкутої особистості. Отже, бачимо, що сюрреалістичне переміщення в площину марень корелюється з ніцшеанським переходом “по той бік добра та зла”: бунтівник-сюрреаліст прагне досягти того самого, що ї ніцшеанська надлюдина (Ubermensch). Але, крім того, це переміщення, перенесення у світ марень спричиняється до приголомшливої своботди вираження, експериментального характеру сюрреалістичної творчості. Зміна типу письма, типу автора, який, по суті, стає лише фіксатором, приладом для записування власний візій і марень, дає світові змогу витворювати світ іншим чином. Гаслами, під якими відбувалася ця зміна, були: “Мандрувати. Пробуджувати. Займатися окультизмом.” (Naviguer. Eveiller. Occulter). Для того, щоб відбулася ця зміна, розум не потрібний. Він скомпрометований, тому треба знайти йому заміну, відкрити нові способи пізнання, віднайти нову реальність, справжню – над-реальність.

Таким чином, “трьома китами” сюрреалістичної гносеології стають: звільнення людини, звільнення свідомості, вивільнення духу.

Сюрреалісти відкривають істину, яка полягає в тому, щоб повернутися до “я”, зануритися в нього, розкріпачити його. У результаті розкуте “я” встановлює:

1. Сутність речей ніяк не пов’язана з їх реальністю; є інші, крім реальних, зв’язки;

2. Всевладність випадку, ілюзії, фантастики, марення.

Сюрреалісти продукують особливий вид діяльності, яка завершається віднайденням своєрідної “внутршньої духовної матерії” (matiere mentale). Ця матерія наближена до сновидінь, галюцинацій, образів, породжених душевними захворюваннями, і тому докорінно відрізняється від звичайної думки. На думку Арагона, сюрреалізм змінює основи існування, занурює індивіда в море буття, “населене акулами безумства”[[46]](#footnote-46). Сюрреалісти відкривають дивовіижні сфери в самих собі. Вони проникають у безсвідоме, як говорить Арагон у своїй “Хвилі марень”: “Часом я несподівано втрачаю нитку свого життя. Це моменти, коли все вислизає, ховається від мене, коли в будівлі Всесвіту з’являються великі тріщини. Тоді я вловлюю у собі випадкове, я вловлюю одразу, яким чином я себе переважаю: випадкове – це і є “я”. Заради цих моментів я ладен пожертвувати всім своїм життям”[[47]](#footnote-47) Проникаючи в безсвідоме, сюрреалісти викликають звідти образи, які стають реальністю. За словами Арагона, ці образи “набувлаи характеру видимих, чутних, дотикових галюцинацій. Ми відчували їхню силу. Ми втрачали владу над ними. Ми ставали їх власністю, їх обрамленням”[[48]](#footnote-48).

Причому найбільше цінувалися ті образи, яким приманний навищий ступінь довільності, які ошелешують розум. Як говрить П’єр Реверді: “Сила образу не тільки в його несподіваності й фантастичності, але й у віддаленій і точній асоціації ідей”[[49]](#footnote-49). Такы образи створюють ефект “подиву”, повертаючи розум у стан дитинства, безпосереднього сприйняття, яке наближає нас до істинного життя. Тому відкрити сюрреалістичну істину можна лише співставляючи, співчленовуючи те, що тверезий глузд неспроможний уявити разом. Через це Бретонові ненависне слово “отже” (donc), яке означає послідовність, зв’язність, наявність причин і наслідків, пояснень, що означає наявнсть логіки та розуму. Замість цого Бретон підносить слово “як” (comme), яке означає всемогутню співвіднесеність, порівняння, що основане не на схожості, подібності, а на різниці, шокувальній неподібності.[[50]](#footnote-50) Тому найпрекраснішими (сюрреалістичними) образами є ті, що зближують найвіддаленіші елементи реальності найбільш коротким і прямим шляхом, внаслідок яких виникає ефект несподіванки, ефект присутності чудесного в реальності. Дивовижне, чудесне розглядається сюрреалістіми як несподіваний(!) безлад, диспропорція, що вражає. Арагон у своїй праці “Живопис кидає виклик” (La Peinture au defi, 1930) так характеризує чудесне: протилежність машинальному, звичному: відмова від однієї реальності, народження іншої; матеріалізація моральногосимволу в опозиції до марального світу, вя кому воно (чудесне) з’явилося; чудесне походить від Рембо та Лотреамона”[[51]](#footnote-51). Тому сюрреалізм дає ефект несподіваного, що виникає при поєднанні віддалених величин; постає як чудо, поєднання реального та чудесного, їх сплав, зв’язок і є сюрреалізмом.

Сюрреалізм прагне вирішити головні суперечності людського буття, звільнити люську свідомість від рабства. Бретон у 2-му “Маніфесті сюрреалізму”(1929 р.) головним завданням очолюваного ним руху вважає “пошуки пункту свідомості, в якому перестають сприйматися як суперечності – життя та смерть, реальне й уявне, минуле і майбутнє, високе та низьке, не- і комунікабельне”[[52]](#footnote-52). У сюрреалістичній діяльності людина може досягти тотального розуміння – шляхом подолання абсурдного розрізнення прекрасного і потворного, істинного і фальшивого, доброго та злого. Крім того, розмивається межа між матеріальним і духовним, зникає розрізнення між об’єктивним і суб’єктивним (показовий у цьому плані термін “об’єктивний випадок” (hazard objectif), який, незважаючи на назву, насправді є зчепленням об’єктивного і суб’єктивного з виразним переважанням останнього); заперечується можливість раціонального пізнання світу. Адже всі реальні предмети є лише образами бажання, яке є всемогутнє і всепроникне. Сюрреалісти розробляли концепцію “еротичного чудесного” (le mervelleux sexuel), яке є проекцією бажання (desir) на речі та істоти, які нас оточують. Бретон для пояснення взаємовідносин реальності та психічної активності людини пропонує користуватися системою “сполучних сосудів” (Les vases communicants), в якій з безсвідомого вириваються сили бажання, безумного кохання, які й стимулюють людську активність[[53]](#footnote-53). Звідси й такий потужний еротичний підтекст сюрреалістичних творів, змісти їх наскрізь еротичні (leurs implifications erotiques).

Тут доцільно згадати де Сада, в писаннях якого еротичний дискурс надзвичайно потужний. Можна висунути припущення, зо така надмірна еротичність, просякнутість чуттєвим началом свідчить про заперечення, підривання соціальних умовностей загальноприйнятих стилів мовлення.

Так само юсрреалісти, з їх “абсолютним бунтом” повстають проти традиційних мовленнєвих актів. Перш за все, це стосується сбрреалістичної концепції “автоматичного письма”, що, як і мовлення уві сні (recits de reves), харктеризується як результат психічної діяльності. Результат цей має бути наскільки можливо відсторонений від бажання щось значити, звільнений від ідеї відповідальності (яка є лише гальмом), наскільки можливо незалежний від того, що не є пасивним життям свідомості. Щоб досягти цього, Бретон радить така: “Створіть у собі стан наібйльш пасивний чи сприйнятливий. Абстрагуйтесь від вашого генія, ваших талантів і талантів інших. Скажіть собі, що література – один із найсумніших шляхів, що до всього ведуть. Пишіть швидко, без задалегідь обраної теми, досить швидко, щоб не зберегти в пам’яті і не намагатися перечитати”[[54]](#footnote-54). Як бачимо, швидкість стає необхідною умовою для того, щоб уникнути підробки; вона перетворюється на хранительку достеменності тексту, стаючи об’єктом вибору, який важливий ще й тому, що він визначає смисл і природу написаного. Швидкість необхідна ще й тому, що вона гарантує безпосередне записування думок, образів, асоціацій, тобто спонтанність. А спонтанність, за бартом, є поверненням до “істинної мови”, яка передує свідомості. “Істинна” мова вільна від значень, накинутих свідомим вибором, які викривлюють справжні, достеменні значення, вільна від стереотипів, що виникають тоді, коли слово щось означає[[55]](#footnote-55).

Бретон пропагує звернення до “автоматизму в усіх його вимірах, і ні до чого іншого”, адже автоматичне “думкою-говоріння”, “думкою-письмо” - це не деградація дукми-субстанції в її вербалізації, але “розмовляння-думка”, “оформлена-думка”, що дозволяє уникнути умовної банальності літературного дискурсу, водночас надаючи декларованій Бретоном спонтанності й довільності організованого характеру.

Теорія автоматичного пиьма надає особливого статусу поетові, а суб’єкт цього письма стає частиною світу, який крізь нього проходить, він “розчиняється” в об’єкті, наслідком чого стає, як говорить М.Бланшо, “зникнення мови як знаряддя, тому, що вона стає суб’єктом”[[56]](#footnote-56).

Суб’єкт автоматичного письма, який фактично є “реєструвальним апаратом”, слухняно реєструє вся спалахи, породжені його уявою, внаслідок чого не тільки відбувається руйнування форми, а й проривається на поверхню хаос достесенних, сокровенних смислів, що втілюють не культурно-примусовий “принцип реальності”, але “природний принцип бажання” (за термінологією Фройда), який зриває всі пута.

Сюрреалісти намагються не тільки вилучити активного творця з вибудованої ними системи вартостей (що знаходить свої втілення у культивованому ними принципі спонтанності), але й змінити місце та роль пердметів, знищивщи не просто форму, а й саму думку про неї. Тому велике значення в сюрреалістичному експерименті належить “дисформації”, коли предмети зрушено зі звичних місць, примушено їх до “протиприродних”, “злочинних” зв’язків, а свт дезорганізовано, щоб досягти його семантичного розпаду, пом’якшити або дискредитувати готові смисли, що відбиваються в словах-етикетках[[57]](#footnote-57).

Звідси, з цього прагнення подалати терор мови, нав’язаної соціумом (згадаймо визначення Ф. де Соссюра: “Мова… є водночас і суспільним продуктом, і сукупністю необхідних умовностей, прийнятих у суспільстві”[[58]](#footnote-58)), постає програмна вимога сюрреалістів: некомунікативність поетичного слова. Тому й створюють сюрреалісти “пригомлшливі образи”, які є конструкціями, по суті, позбавленими образності: “мертвий пацюк у мозкові шлунка” (Ж.Рибмон-Дессень), “облізле сонце поглинає удари сокири” (М.Лейрис), “розіп’ята їжа схожа на осінь” (Ж.Арп), “трояндовий кущ з кошачою головою заколисує себе на мосту”, “nвої ноги як низка ключів на литках п’яничок-ремісників” (Бретон) тощо.[[59]](#footnote-59)

Найбільше сюрреалісти поціновують ті образи, які створено шляхом поєднання найвіддаленіших понять, уявлень, ідей. Так, Бретон говроить: “Можливе зближення **будь-яких** (*виділення наше – А.К.)* слів без винятку. Поетична цінність такого зближення тим більша, чим більш воно довільне і неприпустиме на перший погляд”[[60]](#footnote-60). Але навіть таке поєднання двох чужорідних, віддалених означників може утворити метафору. Адже, на жумку Лакана, для виникнення поетичної іскри, щоб поетичне творення відбулося, образи означуваного мають бути максимально чужорідні одне одному. “Це радикальне уявлення, - продовжує він,- базується на досвіді автоматичного письма”[[61]](#footnote-61). Метафора, за Лаканом, стає полем, на якому відбувається накладення одних означників на інші, в результаті чого найпростіший образ набуває різних значень. Метафора спалахує не із співсталвення двох рвнозначно актуалізованих означників, а з’являється між двома означниками, один з яких витіснив іншого, посів його місце в ознаіниковому ланцюгу, а інший, витіснений, сокровенно присутній внаслідок свого метонімісного зв’язку з усім ланцюгом[[62]](#footnote-62).

Таким чином, можемо говрити, що означник тепер уже не виконує функції репрезентації означуваного; означник тепер позбавлений відповідальності за існування означуваного заради якої-небудь сигніфікації, звільнений від залежності щодо означуваного. Він стає таким означником, що плаває, вислизає[[63]](#footnote-63). А іскра поезії може спалахнути тоді, коли є два означники, “один з яких є ім’ям власним, а другий метафорично скасовує перший”[[64]](#footnote-64). Цим зумовлена межова роль метафори, те, що вона посідає те саме місце, де в безглузді виникає смисл.

Сюрреалісти шукають смисл у безглузді. Їх “абсолютний бунт” означає і бунт проти знакової системи та знаковості культури в цілому. Звідси жорсткокітсь і насильство над знаком, яке може виражатися навтіь у садистичному “викривленні” знаку, як, ниаприклад, робив це М.Дюшан, пропонуючи використовувати картину Рембрандта як дошку для прасування. Звідси – зневажання синтаксису, гра зі знаками, складами та словами. Так, Луї Арагон у своєму “Трактаті про стиль” (Traite du style) закликає “попирати ногами синтаксис”, засобами до чого є: “фрази помилкові або неправильні, непоєднуваність частин між собою, забуття вже сказаного, непередбачуваність відносно подальшого, різноголосся, нехтування правилами, каскади неправильностей, таких, як: міксація часів, заміна сполучника прийменником, недоконаного дієслова – доконаним”[[65]](#footnote-65) тощо. До подібних спроб – руйнуування мови як знакової системи – вдавався Лотреамон. “Виправляння” афоризмів і роздумів Паскаля і Вовенарга було водночас і насильством над мовою, і запереченням її можливостей.[[66]](#footnote-66) Сюрреалістична поезія так само заперечує можливості традиційної мови, руйнуючи будь-які приписи, провокуючи смерть усталеного, намагаючись відкрити і зафіксувати “істинну реальність”, Поезія завжди є викривлення, лінгвістичне зміщення, але зміщення креативне, адже воно породжує новий і відмінний від поперднього порядок.

1. Balakian A. Surrealism: The Road of the Absolut. – New-York, 1959. – Р. 17. [↑](#footnote-ref-1)
2. Шелер М. Избранные произведения. – М.: Гнозис, 1994. – С. 110-113. [↑](#footnote-ref-2)
3. Фрейд З. Недовольство культурой // Фрейд З. Психоанализ. Религия. Культура. – М.: Ренессанс, 1992. – С. 95. [↑](#footnote-ref-3)
4. Косиков Г. «Адская машина» Лотреамона // Лотрeамон. Песни Мальдорора. Стихотворения. Лотреамон после Лотерамона /Ред. Г.Косиков. – М.: Ad Marginem, 1998. – C. 21. [↑](#footnote-ref-4)
5. Бретон А. Манифест сюрреализма // Писатели Франции о литературе. – М.: Прогресс, 1978. – С. 69. [↑](#footnote-ref-5)
6. Лесли Р. Сюрреализм. Мечта о революции. – Минск: Белфакс, 1998. – С. 16. [↑](#footnote-ref-6)
7. Там само. [↑](#footnote-ref-7)
8. Schwarz J. Surrealismus. – Munchen: Berghaus Verlag, 1975. – S. 8. [↑](#footnote-ref-8)
9. Лесли Р. Цит. праця. – С. 20. [↑](#footnote-ref-9)
10. Там само. – С. 16. [↑](#footnote-ref-10)
11. Цит. за: Корнель П. Пути к раю // Иностранная литература. – 1999. - № 5. – С. 189-190. [↑](#footnote-ref-11)
12. Рубчак Б. Пробний лет // Розсипані перли. Поети “Молодої музи”. – К: Дніпро, 1991. – С. 21. [↑](#footnote-ref-12)
13. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – К.: Либідь, 1997. – С. 14 [↑](#footnote-ref-13)
14. Рубчак Б. Цит. праця. – С. 21. [↑](#footnote-ref-14)
15. Цит. за: Ткаченко В. Метеор світової поезії // Рембо А. П’яний корабель. – К.: Дніпро, 1995. – С. 215. [↑](#footnote-ref-15)
16. Рубчак Б. Цит. праця. – С. 23. [↑](#footnote-ref-16)
17. Супо Ф. Мой милый друг Дюкасс // Лотреамон… - С. 418. [↑](#footnote-ref-17)
18. Кревель Р. Лотреамон, нас хранит твой рассветный перстень // Там само. – С. 423. [↑](#footnote-ref-18)
19. Посилання на “Пісні Мальдорора” подано так: римська цифра означає номер пісні, арбська – номер строфи. [↑](#footnote-ref-19)
20. Бретон А. Надя // Антология французского сюрреализма. – М.: ГИТИС, 1994. – С. 246. [↑](#footnote-ref-20)
21. Вирмо А., Вирмо О. Мэтры сюрреализма. – С.-Пб.: Академичесикй проект, 1996. – С. 272. [↑](#footnote-ref-21)
22. Цит. за: Балашова Т.В. Французская поэзия ХХ века. – М.: Наука, 1982. – С. 25. [↑](#footnote-ref-22)
23. Там само. – С. 34. [↑](#footnote-ref-23)
24. Барт Р. Сад-1 // Маркиз де Сад и ХХ век. – М.: РИК “Культура”, 1992. – С. 208. [↑](#footnote-ref-24)
25. Якимец И. Магическая вселенная. – М.: Галарт, 1995. – С. 21. [↑](#footnote-ref-25)
26. Бретон А. Манифест сюрреализма… - С. 63. [↑](#footnote-ref-26)
27. Там само. – С. 67. [↑](#footnote-ref-27)
28. Цит. за: Краус В. Зигмунд Фрейд и литература // Вопросы литературы. – 1995. - № 2. – С. 127. [↑](#footnote-ref-28)
29. Волошинов В.Н. По ту сторону социального // Бахтин под маской. Статьи. – М.: Лабиринт, 1996. – Вып. 5. – С. 28. [↑](#footnote-ref-29)
30. Schwarz J. Surrealismus… - S. 12. [↑](#footnote-ref-30)
31. Фройд З. Вступ до психоаналізу. – К.: Основи, 1998. – С. 115. [↑](#footnote-ref-31)
32. Там само. – С. 119. [↑](#footnote-ref-32)
33. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки /За ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 88. [↑](#footnote-ref-33)
34. Janicka K. Malarstwo surrealistychne. – Warszawa, 1978. – S. 7 [↑](#footnote-ref-34)
35. Deluy H. Le Surrealism et son inconscient // The Unconscious. Nature. Functions. Methods of Study. In Four Volumes. – Tb.: Publishing House “Metsniereba”, 1978. – Vol. 2. – P. 632. [↑](#footnote-ref-35)
36. Roudinesco E. Pour un Art de l’Incoscient // The Unconscious. Nature… - P. 640. [↑](#footnote-ref-36)
37. Вирмо А., Вирмо О. Цит. праця. – С. 18. [↑](#footnote-ref-37)
38. Бретон А. Манифест… - С. 67. [↑](#footnote-ref-38)
39. Ницше Ф. Воля к власти. – М.: Одиссей, 1993. – С. 242. [↑](#footnote-ref-39)
40. Бергсон А. Вступ до метафізики // Слово. Знак… - С. 57. [↑](#footnote-ref-40)
41. Там само. – С. 59. [↑](#footnote-ref-41)
42. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память // Бергсон А. Собрание сочинений. В 4-х т. – М.: Московский клуб, 1992. – Т. 1. – С. 155. [↑](#footnote-ref-42)
43. Бергсон А. Опыт… - С. 151. [↑](#footnote-ref-43)
44. Там само. – С. 255. [↑](#footnote-ref-44)
45. Bachelard Gaston. La poetique de la reverie. – P.: Gallimard, 1962. – P. 79. [↑](#footnote-ref-45)
46. Цит. за: Андреев Л.Г. Сюрреализм. – М.: Высшая школа, 1972. - С. 56. [↑](#footnote-ref-46)
47. Там само. – С. 55. [↑](#footnote-ref-47)
48. Там само. [↑](#footnote-ref-48)
49. Реверди П. Мысли о поэзии // Писатели Франции… - С. 115. [↑](#footnote-ref-49)
50. Андреев Л.Г. Цит. праця. - С. 63. [↑](#footnote-ref-50)
51. Там само. – С. 73. [↑](#footnote-ref-51)
52. Андреев Л.Г. Цит. праця. – С. 74. [↑](#footnote-ref-52)
53. Там само. – С. 79. [↑](#footnote-ref-53)
54. Цит. за: Balakian A. Andre Breton. The magus of surrealism. – Princeton, 1971. – Р. 126. [↑](#footnote-ref-54)
55. Цит. за: Андреев Л.Г. Сюрреализм… - С. 62. [↑](#footnote-ref-55)
56. Бланшо М. Последний человек. – СПб.: Пороги, 1997. – С. 94. [↑](#footnote-ref-56)
57. Балашов Н.И. Андре Бретон и эпилог французского сюрреализма // Французская литература 1945-1990. – М.: Наследие, 1995. – С. 245. [↑](#footnote-ref-57)
58. Сосюр Ф. Курс загальної лінгвістики. – К.: Основи, 1998. – С. 21. [↑](#footnote-ref-58)
59. Балашова Т. В. Французская поэзия… - С. 48. [↑](#footnote-ref-59)
60. Там само. [↑](#footnote-ref-60)
61. Лакан Ж. Инстанция буквы в бессознательном или Судьба разума после Фрейда. – М.: Логос, 1997. – С. 65. [↑](#footnote-ref-61)
62. Там само. – С. 66. [↑](#footnote-ref-62)
63. Ильин И.И. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. – М.:Интрада, 1998. – С. 62. [↑](#footnote-ref-63)
64. Лакан Ж. Цит. праця. – С. 66. [↑](#footnote-ref-64)
65. Цит. за: Андреев Л.Г. Сюрреализм… - С. 69. [↑](#footnote-ref-65)
66. Пасс О. Эссе разных лет // Иностранная литература. – 1991. - № 1. – С. 227. [↑](#footnote-ref-66)