

Астаф'єв О. Г.
ORCID Id 0000-0002-9622-402X

ЛІРИКА УКРАЇНСЬКОЇ ЕМІГРАЦІЇ: ВІД СЮРРЕАЛІЗМУ ДО СТИЛІЗАЦІЙ

Анотація. У статті на матеріалі української еміграційної лірики (1945-1990) проаналізовано специфіку такого її різновиду, як сюрреалізм та стилізація. Розглянуто проблеми еволюції їхньої художньої семантики, природи і зміни стильових систем, простежується втілення ментальних і етнічних архетипів, семіозису. Дослідник використовує ідеї лінгвістики, семіотики, теорії етносу.

Ключові слова: символ, модель, семіозис, наративність, дискурс, знак, план змісту, план вираження, без-адресно-некомунікативна (нереферентна) поезія.

Інформація про автора: Астаф'єв Олександр Григорович, доктор філологічних наук, професор, кафедра теорії літератури, компаративістики і літературної творчості, Інститут філології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Електронна адреса: as_taf@ukr.net

Astafiev O.

LYRICS OF UKRAINIAN EMIGRATION: FROM SURREALISM TO STYLIZATIONS

Abstract. The article states that the base of the non-referent (non-address-communicational) lyrics are parts of stylistic and surrealism. Such poetry is built on principle "text like text", the artistic world loses its referency completely and is transformed into a sign. The function of such poetry is non-referential (arbitrary). The most common for such lyrics is stimulation and continuousness of the expression plan (not the contents) that commonly is done on the phonic and graphic levels. The main semiotic classifiers here are arbitrary convention and symbol sign. They are non-address and non-communicational. If index has illocutive power, then a symbol sign has a power of categorical imperative.

The system of non-referential lyrics in its own way is a sphere of experiments. One of them, or maybe the most principal, which made "the exploitation" of the subconsciousness possible, and often gave metaphysical results, was so called automatic writing (*écriture automatique*). The main point of it was to write having maximum freedom from the control of the mind, moving in the stream of free associations, and not returning to the written text; in any case nothing should be corrected (creative work of Zinovi Berezhan). Second is orientation on dreams. Formal distinctive mark of "hooked" to the artistic world neurospace is the image of a dreamer – the one who watches a nightmare and tells about its contents (it can be either a narrator, as in the majority of the poems by Boychuk, or an animal, plant or an insect as in the works of Andrievska). The image has two functions: 1. to receive and transmit the contents of a dream spiritually; 2. to associate the contents of seen in a dream with the feelings, or in the other words transform it into the concrete feeling images.

Semantic variety of expressionism against impressionism (the antipode of which it became) has also the character of conversion, and concerning existentialism -- inversion.

The differences between the styles of non-referential lyrics we can imagine in the shape of inversion. Stylizations also pretend to autonomy. Their structure e.g., in the poem by Olexa Stephanovich "From the chronic", is defined by not immanently "imagined" in the "reality" norms but by convention -- as if a transition from outside, in advance, only to stress the function of a speaker. In the works of Yuriy Lypa, especially in his stylization "About the seamster Kozhumiaka" the artistic shape net catches the breathing of a "chronical", inner and outer world of a character connecting it with his pseudoarchaic way of narration, the poet makes stylization not only of characters' dialogues ("The Monk and the Death"), but also the language of a storyteller ("The Devil", "The demons and the catcher"), receiving in such a way harmony of languages – the vision of the world. The same was done by Euhem Malanuk in his poem "The rye in the field is spoiled by the hoofs", in which he eliminated from the narrative language expressions, that went away from geographical-physiological base of our 20-th century's mentality.

Key words: symbol, model, semiosis, narrativity, discourse, sign, plan of contents, plan of expression, non-address communicative (non-referential) poetry.

Information about author: Astafiev Oleksandr, doctor of philology, professor, department of theory of literature, comparative and literary studies, Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv.

E-mail: as_taf@ukr.net

Astafiev O.

LIRYKA EMIGRACJI UKRAIŃSKIEJ: OD SURREALIZMU DO STYLIZACJI

Streszczenie. W artykule zaznaczono, że podstawę niereferentnej (beadresowej-niekomunikatywnej) liryki zestawiają stylizacje i surrealizm. Taka poezja ustawia się w szeregi na zasadzie “tekst jak tekst”, artystyczny świat całkowicie traci referentność i przekształca się w symbol. Funkcja takiej poezji – niereferentna (lub arbitralna). Dla tej liryki charakterystyczna symultaniczność i nieprzerwalność planu wyrażenia (a nie planu utrzymywania), że częściej wszystkiego dochodzi do skutku na fonicznym i graficznym poziomach. Głównymi semiotycznymi klasyfikatorami tu stają się arbitralność, konwencja i znak symboliczny. Oni bezadresowy i niekomunikatywny. Jeżeli indeksowi właściwa ilokutywna siła, to symbolicznemu znakowi – siła kategoriycznego nakazu.

System niereferentnej liryki – swojego rodzaju sfera eksperymentów. Jednym z nich może nawet głównym, że pozwalał “eksploatować” płaszczyznę podświadomego i często dawał odczuwalne rezultaty, było tak zwane automatyczne pismo (*écriture automatique*). Jego sedno polegało w tym, by pisać, maksymalnie zwolniwszy się od kontroli rozumu, następując za biegiem wolnych stowarzyszeń, nie wracając do napisanego tekstu (twórczość Z. Berezana). Drugim – orientacja na sen. Formalnym celem wprowadzonej do artystycznego świata onirycznej przestrzeni jest obraz śniącego – tego, kto ma sen i opowiada o nim (to być może narrator, jak w większości wierszy B. Bojczuka, lub zwierzę, roślina, przedmiot, owad, jak w E. Andijewskiej). Ten obraz wykonuje dwie funkcje: 1) przyjmuje i podaje utrzymywanie zobaczonego w śnie; 2) kojarzy utrzymywanie śnionego ze zmysłowym postrzeżeniem, to jest transformuje go w konkretne zmysłowe obrazy.

Różnice między stylami systemu niereferentnej liryki celowo przedstawić w rodzaju inwersji. Na autonomię pretendują stylizacje. Struktura ich, np. w wierszu A. Stiefanowicza «Iz kroniki», wyjaśnia się nie immanentnie «wymyślonymi» w danej «rzeczywistości» normami, a konwencją – niby przeniesionymi na nią z zewnątrz, zawczasu, tylko dla podkreślenia funkcji retora. U Jurija Lipy, w szczególności w jego stylizacji «O szewcu Kożumiace» siatka artystycznej formy chwytła oddychanie «kroniki», zewnętrzny i wewnętrzny świat postaci związani z jego udaniem przez archaizowany sposób języka, poeta stylizuje nie tylko dialogi bohaterów («Mnich i śmierć»), lecz również język narratora («Diabeł», «Diabły i łowiec»), otrzymując w ten sposób harmonię języków – przywidzenie świata. Tak samo postąpił E. Małaniuk w wierszu «Oj w polu żyto – kopytami zbito», w którym eliminował z języka narracji wyrażenia, przeczące geograficzne-psychologicznej podstawie naszej duchowości XX w.

Słowa kluczowe: symbol, model, semioza, narracja, dyskurs, znak, plan utrzymywania, plan wyrażenia, bezadresowo-niekomunikatywna (niereferentna) poezja.

Nota o autorze: Astafiev Oleksandr, doktor filologii, profesor, katedra teorii literatury, komparatystyki i twórczości literackiej, Kijowski Uniwersytet Narodowy im. Tarasa Szewczenki.

E-mail: as_taf@ukr.net

Постановка проблеми та її значення. Проблема з'ясування естетичної природи сюрреалізму та стилізацій як різновидів української еміграційної лірики є вкрай важливою, оскільки йдеться про творчість поетів, чия художня енергія випромінюється із сфери несвідомого і виявляє себе в художніх картинах, близьких до марень, сновидінь, галюцинацій, несподіваних озарінь. Прихильники цих стилів свідомо використовують прийоми «психічного автоматизму», спонтанного формотворення. Тому назріла потреба з'ясувати місце цих стилів у системі неферентної (безадресно-некомунікативної) лірики, пояснити, пояснити, чому у таких творах означник та означене несумісні.

Аналіз публікацій та досліджень. В українському літературознавстві увагу до сюрреалізму і стилізацій виявляли Юрій Косач [7, с.661-669]; Володимир Державин [4, с.103-109]; Іван Фізер [15, с.XIII-XXXII]; Богдан Рубчак [13]; Олександр Астаф'єв [1]; Марія Ревакович [12]; Тадей Карабович [6] та ін.

Мета статті. Визначити естетичну природу сюрреалізму та стилізацій, з'ясувати кореляцію означника та означеного, збагнути антиномію знака і значення у цих системах.

Завдання статті. Проаналізувати семантичну структуру сюрреалізму та стилізацій, визначити моделюючий характер їхніх мовних засобів, ментальні, предметні, лінгвістичні,

практичні та інтерсуб'єктивні аспекти, що впливають із комунікативного статусу творів.

Виклад основного матеріалу. У типологічному співвіднесенні з естетикою протиставлення перебуває і третій тип текстів, що складає систему *нереферентної (безадресно-некомунікативної) лірики*. На думку Ю.Лотмана, їй притаманна культурна активність: «Текст – не тільки генератор нових смислів, але і конденсатор культурної пам'яті. Він має здатність зберігати пам'ять про попередні контексти» [9, с.150].

Основу *нереферентної лірики* складають сюрреалізм та стилізація. Така поезія вибудовується за принципом “текст як текст”, художній світ цілковито втрачає референтність і перетворюється у знак. Функція такої поезії – *нереферентна* (або *арбітральна*). Такій ліриці притаманна симультанність і розмитість надзмістового вираження, яке найчастіше здійснюється на фонічному і графічному рівнях. Головними семіотичними класифікаторами тут стають арбітральність, конвенція і знак символічний. Вони безадресні і некомунікативні. Якщо індексів притаманна ілюкативна сила, то символічному знакові – сила категоричного імперативу.

Український сюрреалізм на Заході починає розвиватися у 50-их роках. У 1947 році з'являється “Нотатка про сюрреалізм” Юрія Косача, у якій він пише про елементи сюрреалізму в творчості Б.-І.Антонича, В.Барки, В.Лесича і зазначає, що їм “припадає поважна участь у тих мистецьких відкриттях, що їх сумарно звемо сюрреалізмом” [7, с.668]. А згодом у журналі “Визвольний шлях” друкується стаття В.Державина “Із сюрреалістичних шукань у поезії” – про лірику Емми Андіївської.

Спочатку діяльність українських сюрреалістів зводилася до сфери експериментів. Одним із них, може навіть найголовнішим, що дозволяв “експлуатувати” площину підсвідомого і часто давав метафізичні результати, було так зване автоматичне письмо (*écriture automatique*). Його суть полягала в тому, щоб писати, максимальньо звільнившись від контролю розуму, йдучи за плином вільних асоціацій, не повертаючись до написаного тексту, в жодному разі нічого не правивши. У такий спосіб набирала голосу “невизволена підсвідомість”, просторішав плин розповіді, а головне, що така творчість обходилася без раціональних поправок-фальсифікацій, здійснених як постфактум.

Одним із таких поетів-експериментаторів був Зіновій Бережан (Штокалко), чия творчість припадає на “діпівський” період нашої літератури, а вся його творча спадщина, на думку І.Костецького та Б.Бойчука, “править за один великий експеримент” [2, с.7]. За життя З.Бережан не видав жодної книги, кілька його поезій посмертно були вміщені в антології “Координати” і ще два вірші переклала німецькою мовою і надрукувала в пресі дружина І.Костецького Елізабет Котмаєр. Тобто в особі поета маємо мученика, чий твори, як і, скажімо, поезії Ципріяна Норвіда або Емілі Дікінсон, за життя в основному не друкувалися. На думку Г.Грабовича, “творчість Бережана така своєрідна і фрагментарна, що підсумувати його як “письменника” неможливо... Про його нахил до сюрреалізму можна говорити, але не як про послідовний, відверто визнаваний літературний напрям, а радше як про комплекс психічних настанов” [3, с.8].

Подібна поетика характерна і для творів Зіновія Бережана. Візьмемо для прикладу його “Загин Рижого”:

КРАПЛІ (в убиральні). Це – він... це – він...
ЛАМПОЧКА (перелякано). Та що ве ви! Що ви!.. (Вона пестливо гладить Рижого по краплинах зеленого поту на лобі, по жаб'ячих очах. У них вовтузиться косоока розпука).

ЧОРНИЙ 1 і ЧОРНИЙ 2 ступають крок до Рижого

ДОЛІВКА (прикро). З р р р а д и в...
ЛАМПОЧКА (тремтить). Нінінініні...
СТЕЛЯ (різко). Ти!..
І далі:
РИЖИЙ. Гу у у! Гу а а а!
ЛАМПОЧКА (гістерично). І і і і і і...
ДОЛІВКА (хрипко). Давлять... В б'ю т ь...
СТІНА 1. О! О! О!
СТІНА 2. Ого! Ого! Ого!
СТІНА 3. Ми... Ми...
СТІНА 4. Хль...
СТЕЛЯ Уже Г О Т О В И Й.

В убиральні у раковині булькотить: У л у л у х е у у у...
(За муром): назрівають кроки.

КЛЮЧ (скрипить презирливо у дверях). КРР Щ Х!..

Раптом пронизливо вривається гудок повітряної тривоги:

Уааааууаааууаааууу...

Хоча розділові знаки у цьому творі і є, та все ж вони не виконують тієї ролі, що в традиційних текстах, не творять пунктуаційної конфігурації, а лише моделюють силове поле хаосу, “арагонівської” розкнутості. Г.Грабович слушно пише, що у своїй модальності така поезія “сюрреалістична”, що вона “явно черпає з істинно “нічного” життя підсвідомості і в своїй манері “нагадує “автоматичне писання” ранніх сюрреалістів. Її основні мотиви це (в підсвідомому вимірі) ціла гама почуттів, що випливають із жаху (Angst!), психічної травми, і вини, і (у свідомому вимірі) почуття універсального абсурду)” [3, с.9].

Такі твори З.Бережана, як “Метаморфози на теми Тичини”, “День”, “Спляще”, “Покута”, “Слово”, “Журба”, “Жнива”, “Дош і самотність” – це швидше всього стилізації, збудовані на тих прийомах художньої нарації, що найповніше розкрилися в творчості Дж. Джойса, Дос Пасоса, В.Вольфа, А.Роб-Грійє, Н.Саррот і набули характеру змодельованих у творі сигналів одночасності. Ці ж риси його письма помітили І.Костецький та Б.Бойчук: “Ця, так би мовити, стилізована симультанність композиції книги, віддзеркалюючи симультанність самого предмету, має, з одного боку, уберегти сприймання його від хаосу, а з другого – зближенням дат, підсуненням один до одного шарів, протиставленням їхньої відмінності спрямована на те, щоб дійово появити всю одноразовість феномену” [3, с.9].

Узагалі-то найбільша заслуга у підтримці сюрреалізму, як і українського модернізму, належить І.Костецькому, який, слушно підкреслює С.Павличко, “намагався подолати досить міцні зависи культурного гетто, модернізувати українську писемність, європеїзувати й осучаснити її стилі й жанри” [11, с.323]. Це він разом з дружиною заснував власне видавництво “На горі”, котре, крім видань українських авторів, знайомило читачів з перекладними творами. Він відкрив українським читачам Езру Павнда та Т.С.Еліота, а в статті “Тло поетичної місії Езри Павнда” виклав концепцію модерністичного мистецтва як мистецтва надреалістичного, надчасового, наднаціонального, синтетичного. Він своїми статтями і рецензіями підтримав появу

цілого грона українських поетів-сюрреалістів: Е.Андієвської, Б.Бойчука, Б.Рубчака, П.Килини, В.Барки, В.Лесича, Ж.Васильківської, В.Вовк, І.Шуварської та ін.

Поезія українського сюрреалізму перейнята думкою про визволення людини, її екзистенцію. Мистецтво є одним із засобів, що веде до цієї мети, до того, щоб побачити світ новими очима. Мистецтво загалом і, зокрема, поезія, зумовлюють участь у надреальності (“surréalité”), де людина вивільняється з-під контролю свідомості і конвенції соціальних замовлень найчастіше за рахунок використання образу сновидінь, творення особливого онейричного простору.

Сновидіння відіграють дуже велику роль у літературі. Очевидно, тому, що кожне з них має особливу матеріальну протяжність (простір) і тривалість (час), що збільшує моделюючі можливості літератури взагалі і поезії зокрема, дозволяє за принципом “збігання–незбігання” прирівнювати просторово-часову структуру світу (тексту) з об’єктивним часом і простором, лінгвістичними категоріями часу і простору (що моделюються автором, персонажами), лексичними і граматичними засобами побудови художнього світу тощо. А це дозволяє будувати особливі просторово-часові відношення, і моделювати постійність (незмінність), циклічність, однократність, тривалість, фінальність дій і процесів. Ці проблеми добре осмислені в працях М.Лотмана і О.Нахимовського, Л.Левітана, А.Вербицької.

Перегорнемо, хоча б похапцем, сторінки трактату І.Франка “Із секретів поетичної творчості”: “Порівняння поетичної фантазії з сонними привидами, а в дальшій лінії з галюцинаціями, тобто з привидами наяві, не є пуста забавка. Се явища одної категорії, творячи свої постаті, поет в значній мірі чинить те саме, що природа, викликаючи в людській нервовій системі сонні візії та галюцинації. Значить, кожний чоловік у сні або в горячці є до певної міри поет” [16, с.106-107].

Механізми вторгнення фіктивного світу (сну) у дійсність бачимо на прикладі двох однойменних творів – «Сну» Г.Сковороди і Т.Шевченка (комедії «У всякого своя доля...») і в Г.Сковороди, і в Т.Шевченка подано особливу мотивацію стану оповідача, його транс: він розповідає, ніби бачив сон, і це дозволяє авторові усунути різницю між дійсністю і сном

(онейричним простором). У більшості випадків таке заповнення моделює в явній або ж у символічній формі дійсність, що оточує персонажа (оповідача), створюючи контркартину (чи то негативну, чи то позитивну), як, скажімо, у “Сні Колріджа” Х.-Л. Борхеса. Цікава у цьому відношенні комедія Т.Шевченка “Сон”. Думалося, що може хоча б сон принесе персонажеві, “підпилому”, що з “бенкету п’яний уночі” ледве “доплентавсь до хати”, бодай тимчасове звільнення від жорстокої дійсності. Однак, “занурюючись” в онейричний простір, персонаж знову ж таки потрапляє у такий же реальний і жорстокий світ. У нього нема виходу. До кінця твору межа між реальністю і нереальністю знімається: дійсність стає страшним кошмаром. Природно, що таке вирішення сюжету і реляції “реальність–сон” відповідає вимогам моделюючої реалістичної системи.

Деякі вчені, наприклад, А.Каспрук, вважають, що сновидіння дуже близьке до літературного жанру видіння і часом чітку різницю між ними провести майже неможливо. Видіння належить до дидактичних жанрів, мета яких – відкрити перед читачем істину, недоступну безпосередньому сприйманню. Сновидіння сприяє вип’яченню істотних сторін дійсності, не завжди помітних для поверхового ока. Це засвідчує драма Кальдерона “Життя – це сон”.

Формальною прикметою «приточеного» до художнього світу онейричного простору є образ сновидця – того, хто бачить сон і розповідає про нього (це може бути оповідач, як у більшості віршів Б.Бойчука, або ж тварина, рослина, предмет, комаха, як в Е.Андієвської). Цей образ виконує дві функції: 1) сприймає і передає зміст баченого у сні духовно; 2) асоціює зміст баченого у сні з чуттєвими сприйманнями, тобто трансформує його у конкретно-чуттєві образи.

Перша дозволяє відшарувувати від сновидіння різні метаморфози, пов’язані з чудесними мандрівками, здійсненими не у сні (напр., у вірші О.Зуєвського “Зачароване море”). Друга – відмежовує сновидіння від пророцтв та одкровенень. Та все ж сновидіння слід розцінювати не як окремий літературний жанр, а як явище психофізичне (в основу якого може лягти летаргійний стан, галюцинація або ж просто сон), що виконують у художньому світі певну функцію.

Твори, що спираються на онейричні асоціації, вражають своєю незвичайністю, згущені-

стю, хвилюючою неповторністю. Особливо це стосується тих віршів, у яких виразно проступають елементи природи, причому не як самостійний об’єкт (як це ми бачимо, наприклад, у творчості Т.Шевченка), а як мова опису, де часто-густо ці елементи або втілюють ідею сліпого, жорстокого, нерозумного буття, або ж підкреслюють різочу дистанцію між людиною і природою. Для класифікації таких творів можна вжити “сновидний пейзаж” як один із різновидів сучасного фантастичного пейзажу.

Візьмемо для прикладу вірш “Закоханий літній дощ” Емми Андієвської. Елементи природного і предметного світу, маніфестовані у цьому творі, справді дуже згущені, підібрані і вибудовані у систему за певним критерієм. Якщо уважніше придивитися до їх складу, то неважко помітити, що у творі домінують такі їх прикмети, як “звивистість” (“сипучі шила”), “хвилястість” (“вивів світло з берегів”), “трепетність” (“Вибулькують із жил молочні пера”), “прозорість” (“і кисне, весь прозорий”), “текучість” (дощ “кожному – в пори”). Це стосується й інших віршів Е.Андієвської, таких, як “Ускладнення зі світлом”, “Наслідки соняшної днини”, “За карасів у головах”, “Гроза з раптовим проясненням”, “Передсвітанкове переміщення”, “Гроза на малому відтинку” тощо. Ці прикмети найвиразніше помітні у згущеній маніфестації кольорів, рослин, птахів, дерев, комах. Згущені, ніби оповиті димкою клен, кедр, очерет, молочай, лопух, гриб, ягода, кінь, пес, коза, цеглина, черепиця, пісок, гадюка, ворона, ластівка, бджола, дощ, струмок, ріка і т.д. – об’єднуються загальним для усіх них малюнком – неперервною, але чітко вираженою меандровою лінією з глибокими вузькими вирізами і довгими вузькими і гострими виступами. Наприклад, конфігурація води (“із кухлика лле довгу воду”), повітря (“накресливши в повітрі кут”), дощу (“дощу скляний овес”), малюнок рослин (“тро-янда витка”, “галактики з реп’яхів”, “повітря листя плавниками”), обриси гілок (“повітря корінці пустило”, “світанку гілля мигдалеве”, “сонце у павутинні”), профілі предметів (“телефонне яйце”, “кам’яний сувій”, “хребет, як комір”). На абстрактнішому рівні цей же малюнок присутній у згущеному каталогові природи – хвилях туману, обрисах хмарин, смугах дощу, у поривах вітру, у вальсі листя, у сніговіях і т.д. А з іншого боку – у недискретних світлових і

кольорових переходах похмурих півтонів, прозорості і непрозорості (наприклад, крила бджоли), у малодиференційованих барвах “синій–зелений”, узятих, як правило, з прозорих блідих тонів (уже згаданий “дощу скляний овес”), у дзеркальних відображеннях (“Русалка пронесла акваріум”, “Комети в кадовбі перуть небесні кралі”, “В повітрі коропа”) і т.д.

Якщо очима живописця глянути на подібні “сновидні” малюнки і лінії, то зразу ж впадає у вічі одна характерна обставина: взаємини між фігурою і фоном. “Глибоко скеровані всередину фігури ділянки фону із-за своєї вузькості і хвилястості самі перетворюються у фігуру, а фігура стає для них фоном. При цьому і фон, і фігура майже повторюють одне одного, вони ніби відображені один в одному. Око реципієнта у цьому випадку постійно балансує між фігурою і фоном, сковзає то у фон, приймаючи його за фігуру, то назад у фігуру, приймаючи її за фон. Для живопису ця властивість означає і різке зниження глибини картини. Картина уже не пройма в стіні, через яку видно якийсь інший світ, а розташована на стіні площина з орнаментальним заповненням (зовсім не випадково у цей же час тоншають і майже щезають рамки картини, отожднюючись з природними обрізами полотна або паперу). Само собою зрозуміло, що у даному випадку менше всього придатні олійні фарби і розмитий контур фігури (як, наприклад, у попередників-імпресіоністів). На перше місце в цьому випадку висувається малюнок, графіка з чіткою контурною лінією (контур з’являється пізніше, навіть у менш популярних картинах, виконаних олією). Саме наявність останньої створює умови для переведення у фігуру глибоко вклинених ділянок фону (див. хоча б малюнки Бердслі або Виспянського, і взагалі тяжіння модерну до графіки і орнамента) [14, с.286].

“Дощ”, пропущений в Е.Андієвської через фазу сновидіння, уже цікавий не своїми зовнішніми прикметами як об’ємна річ, включена у контекст інших (те, що він “прозорий”, заливає краєвиди, танцює по болоті, прислухається до грому у небі і т.д.), а як “сновидний” зразок “дощу”, самостійний феномен з його власними законами буття, образ-“гібрид”, у якому воедино стягнуті дистинктивні прикмети різних явищ: біологічних процесів, ознак і функцій людського організму (“вагітний”, “хрящі”, “око”, “нутро”, “долоні”, “виразки”, “щоки”), прикмет,

що відсилають до наукової сфери (“свідомість”, “потойбіччя”), предметів і речей побуту (“колода”, “шило”), елементів природи (“веселка”, “болото”, “грім”), мовних кліше та фразеологізмів (“нечупара”, “стоїть і кисне”, “хиндя”, “Пашекуха”). “Сновидний” дощ приваблює своєю кінетичною структурою, внутрішньою напругою, динамікою, що досягаються через аналіз об’єкта і абстрагування від усіх факультативних властивостей. Якщо реалізм списував об’єкт із дійсності, то сюрреалізм сам творить його, продукує свою реальність, тому й виникає враження, ніби для нього існує лише світ мистецтва. Але, ясно, що в текстах Емми Андієвської годі поставити знак рівності між її художнім світом і позатекстовою реальністю, тут на перший план висувається мова і сам суб’єкт перебудовується за законами своєї мови, естетизує свої почуття, тому й не дивно, що модерн підкреслює значущість *signifiant* художнього знака, тобто тих його аспектів, які складають план вираження і матеріальну структуру твору”.

Е.Андієвська, Б.Бойчук, П.Килина, В.Вовк, Ю.Тарнавський відбулися як сюрреалісти завдяки власній концепції мови. Тут вони сягнули традицій романтизму і символізму і переосмислили відкриття Фрейда у сфері психоаналізу. Детальні дослідження Фрейда над патологією мови показали, що розповідь розкриває зміст підсвідомості не тільки безпосередньо, як предмет, про який іде мова, але і опосередковано, як предмет, що залишається прихованим, невисловленим. Наприклад, Патриція Килина у вірші “Впали будинки” говорить лише про те, що “впали будинки у захід сонця”, але жодного слова не каже, що вони можуть бути зруйновані, залиті кров’ю, тобто зазнати “смерті”, коли їх спіткає війна; цей другий сенс читач сам вичитує з тексту, спіткнувшись на фразі, нібито мама “сама впала в смерть”.

Символічні картини у сюрреалізмі не вичленовуються у самостійні «тексти в текстах» або «світи в світі» і не відмежовуються від дійсності, яка оточує героя. Вони є результатом проникливості суб’єкта споглядання, його здатності відкривати у буденному його глибоку суть, проникати у приховані закономірності дійсності (фізичної, історичної, суспільної і т.д.). Такий суб’єкт споглядання, як правило, бачить і помічає більше і глибоше, ніж його оточення і ніби перебуває на кількох рівнях дій-

сності одночасно. Звідси недискретність переходів з одного (наприклад, реального) рівня на інші (ірреальні, трансцендентні), заплутаність і невмотивованість сюжетних ліній, явне порушення принципу зв'язності викладу матеріалу, а точніше – світу, і т.д. (так будується «Каварня» Е.Андієвської). Бо, з точки зору символічно вибудованої системи, нема однозначної, тривкої дійсності, вона розглядається як перешкода, як “текст у тексті», що містить за собою щось істотніше, ніж оманливий поверховий план вираження глибинної суті (що стоїть за ним); тому реальність тут заперечується, очищується від перешкоди на шляху до абсолюту.

З неререферентною лірикою тісно зв'язана проблема “тексту у тексті”, яка, у свою чергу, піднімає ряд малоз'ясованих у нашій науці питань вторинних моделюючих систем, серед них – інтерсеміотичності (інтерсистемності), інтертекстуальності та неориторики. У сфері інтертекстуальних зв'язків одного тексту з текстами загального фонду культури відбувається взаємодія поетик, розрахована на диференціацію систем, тобто на визначення їх семіотичної значущості. Тому комунікуються уже не якісь окремі повідомлення, а мови, системи, поетики. Неререферентна лірика міняє місцями мову і текст. Не текст щось повідомляє за допомогою мови, а мова за допомогою тексту. Тобто у кожному такому творі виявляють свою присутність принаймні дві системи. Авторський текст постає повтореним у чужому і є таким, що повторює чуже. Найпереконливіше це помітно у стилізаціях.

Поняття “стилізація” за своїм змістом і обсягом доволі багатозначне, від побутового “наслідувати зовнішні, формальні риси чогось”, до зафіксованого в декоративно-ужитковому мистецтві “переважання умовних, орнаментальних форм над реалістичними”. Ця багатозначність – результат поширеного в Європі від XVIII ст. – *ex post* – семіотичного розуміння стилю. Про стилізацію писали перші гуманісти Європи Данте Аліґ'єрі, Франческо Петрарка, Джованні Бокаччо, Анджело Поліціано, Лоренцо Валла, Лодовико Кастельветро, Франческо Патріці, Юлій Цезар Скалігер, Жоакен де Белле, для яких стилізувати означало – писемно трактувати сюжети, взяті з Біблії і навіть з Нового завіту. “Художник Ренесансу, як неоплатонік, знає всі міфологічні і символічні глибини своїх біблій-

них сюжетів, але йому важливо виявити чисто людську особистість і показати, що всі символіко-міфологічні глибини біблійного сюжету цілком доступні кожній людині, цілком співмірні з її людською свідомістю і в пізнавальному відношенні цілком іманентні цій свідомості, у які безодні буття вони не заглиблювалися” [8, с.388]. Це найдавніше значення збереглося ще до сьогодні.

У XIX ст. стилізація утвердилася як явище літературне: стилізувати означало свідомо пристосовувати стиль своєї розповіді або до ідеального, або до функціонального взірця якогось стилю. Таке розуміння поняття спершу стосувалося лише літератури, а незабаром й образотворчих мистецтв, зокрема – ужиткового, перетворюючись на зламі XIX і XX ст. в естетичний закон. На стилізацію як явище образотворчого мистецтва вказують у своїх працях Алоїз Ригль, Леон Шпітцер, Генріх Вельфлін, Освальд Вальцель. “Стилiзувати у мистецтвах пластичних – це видозмінювати, перетворювати природну форму з урахуванням того, що випадкове і стихійне, у форму правильну, закономірну, опановану почуттям стилю» [21, с.168]. Стилiзація набуває тут виразно позитивного сенсу естетичної цінності: «Під зображенням представленням стилiзаторським розумiється таке зображення, що узгоджується з певним напрямом у мистецтві, бо воно з певних або неістотних причин неминуче відхиляється від природного» [19, с. 361].

Європейські словники та енциклопедії, видані після Другої світової війни, не беруть до уваги всього багатства дефініцій і значень стилізації, акцентуючи увагу на таких її властивостях, як спрощеність, ототожнення предмету з типовою формою, орнаментальність, саме таке трактування стилізації характерне для таких видань, як: “Lexicon der Weltliter”, (bearb. von H.Kindermann u. M.Dietrich, Zürich, 1951), “Sainz de Robles, Ensayo de un diccinanj de la literatura. 1. Terminos, “ismos” literarios” (Madrid, 1954), “Der Große Herder” (Freiburg, 1956), “Der große Brockhaus” (Wiesbaden, 1957, 11 Bd.), “Der neue Brockhaus” (Wiesbaden, 1960, 5 Bd.), “Grand Larousse encyclopedique” (Paris, 1964, t.10) та інші.

Важливу роль у становленні поняття стилізації у нашій науці про літературу відіграли мовознавчі дослідження про діалекти української мови Петра Бузука, Всеволода Ганцова, Воло-

димира Кобилянського, Олени Курило, Івана Панькевича, Ярослава Рудницького, Олександра Синявського та інших. У них сформульовано одну з головних проблем стилізації: взаємини між мовою народною і літературною. Іван Огієнко (Митрополит Іларіон) про це писав так: “Простий народ завжди силою відстає культурно від своєї інтелігенції; та сама різниця й поміж мовою народу та його інтелігенції. Жива народна мова ніколи не йде в ногу з мовою літературною – ця остання все далеко випереджає її. Простий народ, неписьменний чи малописьменний, завжди дуже консервативний у всьому своєму житті, а в тім і в мові; навпаки, інтелігенція в своїй більшості все поступова, а її мова широкими кроками невинно прямує вперед. Духовні потреби селянства звичайно невеликі, і їх легко задовольняє жива говірка мова; зовсім не те в духовнім житті інтелігенції: її культурні потреби окремих широко розвинених одиниць – учених, поетів, письменників – вимагають глибоко й тонко розвиненої мови. Культурна різниця поміж духовним життям селянства і його інтелігенцією є й мірило різниці мови народної від мови літературної” [10, с.76]. Саме місце перетину мови народної і літературної, мови персонажа і наратора призводить, на думку польських вчених, до таких різновидів стилізації, як діалектна, архаїчна, іншомовна та інші [20, с.391].

Талановитим майстром стилізації, тобто використання на практиці мови удавано залежної був Остап Вишня. У літературному процесі 20-х років широкої популярності набули його стилізації – під Григорія Косинку (“Однокутний бій Косинки”), Миколу Хвильового (“Синя трясовина”), Григорія Коцюбу (“Земляний син Г.Коцюби”), Якова Мамонтова (“Коли народ уже визволивсь”) та ін.

Важливе значення в осмисленні проблеми стилізації мали праці Миколи Зерова. Аналізуючи “Досвітки” Пантелеймона Куліша, він зупиняється на його стилізаціях, “перейманні голосу народної пісні” [3, с.266-267], а в поемі “Трицько Сковорода” помічає нові шляхи його “стилістичних шукань, що дали відбиток архаїзму його мові, відбиток, що сильно відчувався тодішнім читачем” [3, с.283]. Загалом у системі своїх літературознавчих суджень Микола Зеров висуває ідею, що стилізація є творчим, а не ремісничим актом. Він вказує, що вона не об-

межується мовною сферою, хоч і яскраво виражена у звуках, лексиці, синтаксисі. Обравши за об’єкт аналізу діалекти Марка Черемшини, він пише не тільки про правдивість і ретельність імітації діалектів, але насамперед про природу стилізації – “синтез народної розповіді з формальними винайденнями доби” [3, с.407].

Глибоко, як нам здається, зрозумів головну особливість стилізації Володимир Державин. У своїй статті “Проблема наслідування і стилізації” він писав: “Стилізація тим і відрізняється від сутої імітації, від сліпого й стихійного наслідування, що вона (стилізація) містить певні елементи потенційно автономної творчості, а саме: стилізатор усвідомлює об’єкт свого наслідування, як замкнену і принципово самовистачальну систему літературних норм, опановує сукупність відповідних літературних засобів і, нарешті, доцільно оперує тими засобами, комбінує та варіює їх, залежно від власної – свідомо обраної – тематичної та емоційної інтенції. В досконалій стилізації не повинно бути найменших ознак того автоматизму механічно повторюваних формальних елементів, який характеризує імітаційне наслідування і раз-у-раз призводить у ньому або до безперспективного штампу, або ж до гостро комічних абсурдів ненавмисного гротеску” [4, с.20].

На думку вченого, українська література заводнена творами, що наслідують окремі ізольовані норми певного стилю, його “орнаментальні” ознаки, але обіч цього залишається головне – усвідомлення стилю як складної внутрішньої організованої системи взаємовідносних і взаємозумовлених норм; у такий спосіб імітований твір стає “беззубим” і уподібнюється до деструктивного процесу, що в мовній естетиці Олександра Потебні називався “випаданням внутрішньої форми”. Взірцем подібного деструктивного автоматизму, на думку Володимира Державина, є останні вірші Олесея Бабія і вчений в принципі розділяє їх критичну оцінку Ігорем Костецьким, дану у другому збірнику “МУРу”.

Як позивний взірєць нової художньої моделі світу, у якій багато головних моментів імітованої, “старої” художньої форми докорінно перероблено, вчений називає “Думу про Зінька Самгородського” Тодосея Осьмачки. В основу твору покладено епічну формулу “рідний батько”: дівчина “сидить на купині” і чекає на батька, воїна

Зінька Самгородського. Емпіричне середовище, вірне чекання доньки на батька, “самгородського сивого воїна” і бажання вийти заміж за парубка (“високий, / очі сміливі, і лице смугляве, здовжене від усмішки прехорошої / ніби тоншало і кращало, / і сорочка, гарно вишита, / аж просилася до дівчини в пальці”), що “усміхаючись”, завітав до дівчини, протиставляється сфері чистих сутностей, оформлених як дотримання козацького звичаю («Та без батькового слова я / і без неньчиної радості / не піду в катрагу з Вами я / соромливою дружиною, / не зганьбую старосвітського / з Вами звичаю козацького...»). Але батько загинув, і про це повідомляє їй парубок: “Тей, немає батька Вашого / більше року межі нами вже.” І її бажання вийти заміж стає нездійсненим, воно не збігається з реальністю і тому вона відмовляється вийти заміж.

Так і залишилася стояти “нещасная дівчина”, від сонця “червоно-чорна”, аж поки не звалилася в “осоку”, де понад нею ніч витягла із “золотого моря” “чорного щита прозорого і забризканого золотом” і почала грати “підковами” над озерами. Драма дівчини стала симптомом трансформації сенсу, порушення характерної для дум гармонії між змістом і формою. Ще Роман Якобсон наполягав на тому, що призначення поезії – порушити подібність між знаком і реальністю, що його заступає. “Чому треба підкреслювати, що знак не збігається з об’єктом? Тому що нарівні з безпосереднім усвідомленням ідентичності знака і об’єкта ($A \in A$) необхідне й безпосереднє усвідомлення відсутності цієї ідентичності ($A \notin A$); ця антиномія неминуха, бо без суперечності... співвіднесеність між поняттям і знаком стає автоматичною, плин подій зупиняється, усвідомлення реальності мертвіє” [18, с.62]. Тобто стиль стилізатора у цьому випадку перетворюється у деструктивний автоматизм. Тодосеві Осьмачці цього вдалося уникнути. Осмислене ним у душі народних дум предметне середовище, прирівняне до епічної формули “рідний батько”, за допомогою арбітральності, конвенції і символічного знаку набуває сенсу у проекції на поле ідеальних відношень, родових понять.

А ось одна із стилізацій Олекси Стефановича:

*Бі ко поятим глас витязя:
“Како толико вас, гости,
І не могосте одбитися,
Но побігосте?”*

*І отвіщаху, глаголюще:
“Како нам битися з вами! –
Цілоє бихом побойще
Вслали тілами.*

*Бяху бо верху вас друзії,
Грозно крильми помаваху, –
Світлі і страшні в оружії
Вам помагаху”
(“З літопису”).*

Структура цього твору визначається не іманентними даній “дійсності” нормами (хоча тут і фігурують паратаксичні зв’язки, як у реченні: “Како толико вас, гости, / І не могосте одбитися, / Но побігосте?”), а начебто зовнішніми привнесеннями, призначеними хіба що для увиразнення «повчальної функції мовця» [17, с.48]. Через те й застосовано “лінійну” конфігурацію образу літописця, який виступає носієм морального авторитету і водночас персоніфікує приховану алегорію у вигляді ремінісценції зі “Слова о полку Ігоревім”: “Незгода між собою призводить до поразки”. У Юрія Липи, зокрема в його стилізації «Про шевця Кожумяку», художня форма віддає ауру “літописання” – зовнішній і внутрішній світ персонажа пов’язуються з його удавано архаїзованим способом мовлення, поет стилізує не тільки діалоги («Монах і смерть»), а й мову оповідача («Диявол», «Біси і ловець»), одержуючи в такий спосіб гармонію мов – візію світу. Так само вчинив Євген Маланюк у вірші «Ой у полі жито – копитами збито», у якому виєлімінував з мови нарації вирази, що суперечили географічно-психологічній основі української духовності ХХ-го ст. У «Плачі Єремії» Андрія Гарасевича реконструкція біблійної лексики і лінгвістична, і мистецька воднораз, завдяки виборові окремих рис стилізованого твору, виборові, відповідно до прагматики комунікації і внутрішньої мети поеми. Святослав Гординський часто стилізує поетичну манеру своїх колег: у «Знакові грифа» – «Василиск» Юрія Липи, у «Щоденному» – «Полин» Євгена Маланюка, в «Апокаліптичному» – «1941-1944» Олекси Стефановича.

Поетика «доби стилізації» (Вячеслав Медвідь) обумовлює різні співвідношення між історією та характерами. Проте вона демонструє (і то в першу чергу) глибину осягнення цих взаємин, художню філософію кожного. Найчіткішого змісту згаданий синтез дістався у стилізаціях Зіновія Бережана («Пісня про Юрія Перемож-

ця», «Лист», «Журба», «Дощ і самотність», «Павук» та інші). Так, суть «Пісні про Юрія Переможця» справді кільчитьесь десь на маргінезі свідомості, живиться алюзіями народнопісенного мовлення («Ой, леле гук!», «Карий коник», «Козак вище сонця шаблю») та авторськими неологізмами («хмарогора», «сльозороса», «кровошия», «змійодиміти», «півхошорити»). Ритмічна композиція народної пісні осучаснена, репрезентована грою словами і звуками, осяяна світлою усмішкою автора.

Збірки «Гусла», «Княжа емаль», «Веснянка» Оксани Лятуринської – стилізації під лицарський епос. Їх центрує ідея вірності кодексові воїна-дружинника з раннього середньовіччя. Вибір способу життя, що відповідає приписам лицарської честі, горює і в поемі «Єроним». Щоправда, «лицарем» тут виступає чернець-літописець Єроним; і діє він «через говорення» [17, с.14]. Тим-то поетеса за прикладом футуристів часто-густо вкладає в його уста мову фіктивну, відособлену від щоденної комунікації, у цій мові чимало новотворів, церковно-слов'янізмів.

Іван Багряний у своїй «Швачці» стилізує, дотримуючи народної пое-тики («Над дивною ношею золотою прошвою, / Срібною порошею квітнуть пелюстки. / Усмішкою дальною, згадкою хорошою / Поснувались втомлені помахом руки»). Однак народнопісенні взірці не завжди тотожні з нормами власної мови Івана Багряного. Ритміка вірша «Ой, летять два соколи...» своїми синкоповано-дисонансовими ефектами, перепадами, багатством алітерацій перемагає пісенно-народну. Стиллізація змушує замислитись над її функцією, відсилаючи до поетики народної пісні і до «Швачки» Павла Грабовського («З ранку і до вечора... і доки буде сила... / На чужому-людському – то ж моя печать! / Дум безкрайних нитку втома одкусила, – / Не впіймати кінчики, нитку не стачать»). Стиллізуючи, автор приховує ускладнений ліричний суб'єкт («я» – «не-я»), для якого можливе й ототожнення з ліричним персонажем Павла Грабовського, і відмінність від нього. У цілому «Швачка» є також сигніфікатом втраченого часу, через що й справляє враження квазіцитати з Павла Грабовського. Іван Багряний ніби мовить про те, що сказав не сам. Квазіцитована мова вдихає нове життя у швачку, уже *по-своєму* ошчаслиблює її: «Ходить-ходить хвилями втіха, як вино...» Епілог скеро-

вує до досвіду Павла Грабовського і позірно виводує з минулого своє відлуння.

У поезії українського зарубіжжя прийоми стилізації використовують Олег Ольжич («Був же вік золотий...»), Василь Барка («Дума про доброго кубанця»), Юрій Косач («Мангаттен, 103-та вулиця»), Віра Вовк («Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібаттісти»), Богдан Кравців («Христос родився»), Яр Славутич («Чи не гоже, браття, спогадати...»). У багатьох творах використано стилізацію під діалект (у віршах «Карпати», «На Говерлі», «Нічліг у горах» Олеся Бабія).

Одночасно стилізація стає мистецьким прийомом і там, де література виявляє зацікавленість повсякденною мовою простих, безпорадних людей, чим здобувається на адекватне вираження хаотичної щоденності з її змішаними девальвованими вартостями (Леонід Мосендз у «Криниці ніжності» поєднує мовну гру з новими нараційними техніками: тут оповідь скидається на усну, текст насичений розмаїтими зворотами і фігурами).

Висновки та перспективи дослідження. Доведено, що поезія сюрреалізму та стилізацій за своєю природою неререферентна (безадресно-некомунікативна), вона створена за принципом «текст як світ». Ефект естетичного впливу єна читача у ній збудований на основі си мультипності і неперервності плану вираження, ане плану змісту. Сюрреалісти і стилізатори «конструюють» свої твори на основі загострених прийомів алогічності, парадоксальності, несаподіваності, на поєднанні принципово не-поєднуваного. У результаті виникають паралельні світи несвідомого і надсвідомого, в яких нібито присутнє авторське «я». Головними семіотичними класифікаторами тут виступають арбітральність, конвенція і символічний знак, а не цілісний художній образ. Інтерпретація подібної поезії в сучасному літературознавстві доволі перспективна, бо ця поезія суголосо із віртуальними реальностями, семпантикою можливих світів. Тобто йдеться про молододліджені стани свідомості, психотичні, шизофренічні, сновидні та ін., пов'язані із магістральними напрямками розвитку сучасної філософії, зокрема аналітичною філософією, феноменологією, прагматизмом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Астаф'єв О. Лірика української еміграції: еволюція стилізованих систем. К.: Смослокип, 1998. 314 с.
2. Бережан З. На окраїнах ночі. Вибрані тексти. Упор. І.Костецький та Б.Бойчук. Штутгарт-Нью-Йорк, 1977. 382 с.
3. Грабович Г. По дорозі в літературу // Сучасність. 1980. Ч.4. С.123-130.
4. Державин В. Проблема наслідування і стилізації // Державин В. Вибрані тео-ретичні та літературно-критичні праці / Упор.С.Хороб. Івано-Франківськ: Плай, 2005. С.103-109.
5. Зеров М. Твори: У 2-х т. К.: Дніпро, 1990. Т.2. 436 с.
6. Карабович Т. Міфопоетика Нью-Йоркської групи. К.: Талком, 2017. 464 с.
7. Косач Ю. Нотатка про сюрреалізм // Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. К.: Дніпро, 1994. Кн.3. С.661-669.
8. Лосев А. Эстетика Возрождения. М.: Мысль, 1982. 624 с..
9. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров (Человек – текст – семиосфера – история). Спб: Искусство-Спб, 2000. С.150-249.
10. Макаров А. П'ять етюдів. Підсвідомість і мистецтво. К.: Рад. писм., 1990. 282 с.

REFERENCES

1. Astafiev O. *Lyrics of Ukrainian emigration: evolution of stylistic systems* [Liryka ukrayins'koyi emihratsiyi: evolyutsiya styl'ovykh system]. K.: Smosloky, 1998. 314 s.
2. Berezhan Z. *On the borders of the night. Collected texts* [Na okrayinakh nochi. Vybrani teksty]. Upor. I.Kostets'kyi ta B.Boychuk. Shtutgart-N'yu-York, 1977. 382 s.
3. Hrabovych H. *On the way to the literature* [Po dorozhi v literaturu] // Suchasnist'. 1980. CH.4. S.123-130.
4. Derzhavyn V. *Issue of inheritance and stylization* [Problema nasliduvannya i stylizatsiyi] // Derzhavyn V. Vybrani teo-retychni ta literaturno-krytychni pratsi / Upor.S.Khorob. Ivano-Frankiv's'k: Play, 2005. S.103-109.
5. Zerov M. *Works in 2 vol.* [Tvory: U 2-kh t.] K.: Dnipro, 1990. T.2. 436 s.
6. Karabovych T. *Mythopoetics of New York group* [Mifopoetyka N'yu-Yorks'koyi hrupy]. K.: Talkom, 2017. 464 s.
7. Kosach YU. *The note about surrealism* [Notatka pro syurrealizm] // Ukayins'ke slovo. Khrestomatiya ukayins'koyi lite-ratury ta lite-raturnoyi krytykup KHKH st. K.: Dnipro, 1994. Kn.3. S.661-669.
8. Losev A. [Éstetyka Vozrozhdenyya]. M.: Mysl', 1982. 624 s..
9. Lotman YU. *Inside the thinking worlds (Human – text – semiosphere – history)* [Vnutry mysl'yashchykh myrov (Chelovek – tekst – semyosfera – ystoryya)]. Spb: Yskusstvo-Spb, 2000. S.150-249.
10. Makarov A. *Five etudes. Subconsciousness and Art* [P'yat' etyudiv. Pidsvidomist' i mystetstvo]. K.: Rad. pys'm., 1990. 282 s.

11. Павличко С. Ігор Костецький // Історія української літератури ХХ століття. 1994. Кн.2. Ч.1. С.252-259.
12. Ревакович М. *Persona non grata*. Нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність. К.: Критика, 2012. 336 с.
13. Рубчак Б. Мити метаморфоз, або пошуки доброго світу. Есеї. Львів: Піраміда, 2012. 483 с.
14. Фаріно Ю. Введение в литературоведение. Варшава: PWN, 1991. 646 с
15. Фізер І. Вступна стаття // Координати. Антологія сучасної української поезії на Заході / Упор. Б.Бойчук і Б.Рубчак. Нью-Йорк, 1969. Т.1. С.ХІІІ-ХХХІІ.
16. Франко І. Із секретів поетичної творчості. К.: Рад.писм., 1969. 190 с.
17. Balbus S. *Między stylami*. Kraków: Universitas, 1996.442 s.
18. Jakobson R. *Qu-est-ce que la Poesie?* // Poetique. 1971. Nr. 7. S.80-888.
19. Mayenowa M.-R. *Poetyka teoretyczna: zagadnienia języka*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolenium, 1974. 464 s.
20. Miodońska-Broores E., Rulawik A., Tatara M. *Zarys poetyki*. Warszawa: PWN, 1978. 566 s.
21. Mlyers Lexicon. Berlin, 1929: Wilmersdorf. 260 s.

11. Pavlychko S. Ihor Kostets'kyi *History of Ukrainian literature of 20th century* [Istoriya ukayins'koyi literatury XX stolittya]. 1994. Kn.2. Ch.1. S.252-259.
12. Revakovych M. *Persona non grata. Essays about New York group, modernism and identity* [Persona non grata. Narisy pro N'yu-Yorks'ku hrupu, modernizm ta identychnist']. K.: Krytyka, 2012. 336 s.
13. Rubchak B. *Myths of metamorphosis, or The search of good world* [Mity metamorfoz, abo poshuky dobroho svitu]. Eseyi. L'viv: Piramida, 2012. 483 s.
14. Faryno YU. [Vvedenye v lyteraturovedenye]. Varshava: PWN, 1991. 646 c
15. Fizer I. *Introduction article. Anthology of modern Ukrainian poetry on the West* [Vstupna stattyta // Koordynaty. Antolohiya suchasnoyi ukayins'koyi poeshchyi na Zakhodi] /Upor. B.Boychuk i B.Rubchak. N'yu-York, 1969. T.1. S.KHIII-KHKHKHIII.
16. Franko I. *The secrets of poetry*[Iz sekretiv poetychnoyi tvorchosti]. K.: Rad.pys'm., 1969. 190 s.
17. Balbus S. *Between the Styles*. Kraków: Universitas, 1996.442 s.
18. Jakobson R. *Qu-est-ce que la Poesie?* // Poetique. 1971. Nr. 7. S.80-888.
19. Mayenowa M.-R. *Theory of Poetics: about language*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk: Ossolenium, 1974. 464 s.
20. Miodońska-Broores E., Rulawik A., Tatara M. *Essay about poetics*. Warszawa: PWN, 1978. 566 s.
21. Mlyers Lexicon. Berlin, 1929: Wilmersdorf. 260 s.