

Рецензії

УДК 821.161.2. 09

Олександр Астаф'єв, проф., д. філол. наук (Київ)

Нью-йорська група у міфопоетичному вимірі

(Тадей Карабович. Міфопоетика Нью-Йоркської групи. – К.: Талком, 2017. – 461 с.)

Щойно побачила світ фундаментальна монографія відомого вченого, поета і перекладача, доктора гуманітарних наук, викладача Інституту слов'янської філології Університету Марії Кюрі-Склодовської у Любліні (Польща) Тадея Карабовича «Міфопоетика Нью-Йоркської групи» (К.: Талком, 2017. – 461 с.). Книга вийшла у серії «Студії з україністики» (Вип. XXI), яку видає Міжнародна школа україністики НАН України. Відповідальний редактор – доктор філологічних наук, професор, член-кореспондент НАН України Ростислав Радишевський, рецензенти – академік НАН України Іван Дзюба, доктори філологічних наук, професори Юрій Ковалів, Микола Ткачук, Микола Зимомря.

Твори поетів Нью-Йоркської групи не раз розглядалися під кутом зору їх структурно-семіотичної інтерпретації (О.Астаф'єв, Дж.Грабович, Д.Гусар-Струк, І.Жодані, М.Ревакович, Б.Рубчак), психоаналітичного підходу (Н.Зборовська, О.Смольницька), інтертекстуальності (А.Понасенко, Т.Остапчук), жанрової поліфонії (І.Астапенко, А.Біла, Д.Дроздовський, М.Зимомря, О.Шаф), мовної парадигми (А.Бондаренко, Т.Головань, Ю.Гудзь, М.Нікуліна, І.Фізер), сюрреалістичних шукань (Т.Антонюк, В.Державин), призми «традиція-новаторство» (М.Жулинський, Ю.Барабаш, Р.Галицька, Г.Костюк, М.Льницький, Ю.Лавріненко, В.Мацько,

В.Моренець, П.Сорока, М.Ткачук), перекладацтва (Л.Онишкевич, Т.Карабович) та ін.

Однак це перша системна праця, в якій простежено собливості міфопоетики цього угруповання. Над іншими подібними дослідженнями ця монографія має перевагу в тому, що автор використовує у ній величезний архівний матеріал, який збирає уже понад 20 років, листування з членами Нью-Йоркської групи, оригінали їхніх творів і їх все можливі редакції, літературно-критичні матеріали, замітки, матеріали дискусій та інше.

Крім того, не забуваймо, що Тадей Карабович є авторитетним перекладачем поезії Нью-Йоркської групи, у його тлумаченні побачили світ такі книги: Roman Babował R. «Obłaskawienie nosu». Białystok, 1999; Rewakowycz M. «Zielony dach. Poezje wybrane». Białystok, 1999; Wojczuk B. «Miłość w trzech odsłonach i inne wiersze»[współtł. J.Leończuk]. Białystok, 2001; Tarnawskýj J. «Oto jak zdrowieję». Lublin–Hola–Białystok, 2002; Wowk W. «Miłosne listy księżnej Weroniki». Lublin–HOLA–Białystok, 2003; Wojczuk B. «Skazane kochać». Lublin, 2007; Andijewska E. «Zespoły architektoniczne». Lublin, 2010; Wowk W. «Śmieszny Święty. Dramat w 14 scenach». Lublin, 2013; Бойчук Б. «Кляса без вісти» (тримовне видання – укр., англ., пол. – пер. Т.Карабович). Львів, 2014; Wowk W. «Kobiece maski». Lublin, 2014.

Монографія складається із вступу і шести розділів. У першому «Міф, міфологема, міфопоетика: від теорії до художньої практики Нью-Йоркської групи» розглянуто таку проблематику: дискусії про міф і проблеми реміфологізації в художній літературі; класифікація міфів Елеазара Мелетинського: хаос, космос, космогенез, інші моделі міфів; співвідношення міфу і літературних родів та жанрів: варіативність поезії та інваріантність персонального міфу; міф і міфопоетика та літературна перцепція творчості поетів Нью-Йоркської групи в критиці.

Твори поетів «Нью-Йоркської групи» з їх глибоким текстуальним символізмом і часто «хімерними прийомами» художньої умовності виявили нову, надійну, далеку від

суб'єктивної змоглядності опору своєї семантики – міфічну основу. Про це автор детальніше розповідає у другому розділі «Авторський міф – «символічна автобіографія» Нью-Йоркської групи, тут його цікавить генеза виникнення Нью-Йоркської групи як ментально міфічної єдності; перші контакти Нью-Йоркської групи з українськими культурними делегаціями у США; нарація самотніх: реалії та міфи поетичних контактів Нью-Йоркської групи з українськими поетами-шістдесятниками; міграція і тотожність: доміанти самопізнання на прикладі перекладів віршів Івана Драча англійською мовою в Нью-Йорку

У 50-60-их роках на еміграції заявили про себе митці Юрій Тарнавський, Богдан Рубчак, Патриція Килина, Емма Андієвська, Віра Вовк, Женья Васильківська, Богдан Бойчук, художники Юрій Соловій, Любослав Гуцалюк, Слава Геруляк, Аркадія Оленська-Петришин. Усіх цих — на той час молодих людей — об'єднувало особливе світовідчуження, загострене розуміння своєї історичної місії на землі, специфічне ставлення до ідей, інститутів і форм духовного життя, створених попередниками.

В.Бойчук пише, що «існувала тільки група приятелів (близьких і далеких),— не було ніякої організації, не було статутів, ні зборів, ні управ, ні навіть маніфестів Нью-Йоркської групи». І більшість членів цієї групи «теоретично» проживала в Нью-Йорку. Тут жив Б.Бойчук, якийсь час— Женья Васильківська, яка згодом перебралася до Вашингтона, Емма Андієвська переїхала до Мюнхена, Юрій Тарнавський і Патриція Килина жили на окраїнах Нью-Йорка, Юрій Коломієць у Чикаго, Віра Вовк—у Бразилії.

Що ж об'єднало усіх цих митців? За словами Б.Бойчука «чинником єднання була спільна настанова, що кожен поет мусить іти окремо індивідуальною дорогою, виявляти власний літературний світ (що є стилем) і в тому сенсі бути інакшим, сучасним, модерним». Хоч кожен із цих поетів розумів модернізм по-своєму і по-своєму ставився до нього. Ю.Тарнавський каже: «Власне, НІГ («Нью-Йоркська група» - Авт.) організацією не була, бо не мали ми виборів, членських

внесків, сходи́н і т.д. Не мали ми голови, ні скарбника, ні секретаря... Були ми друзями, колегами, і об'єднувало нас не так те, що ми мали спільного з собою, як те, чого не мали спільного з довколишнім світом, себто зі старшим поколінням українських письменників. Був це, в першу чергу, факт, що дозрівали ми всі на еміграції і наше відношення до України було цілком інакше, ніж відношення старших. Другим негативним спільним була в більшості нас відраза до традиційних літературних форм».

У третьому розділі «У пошуках нової ідентичності: топографія самопрезентацій» Т.Карабович досліджує такі проблеми, як: творчість Нью-Йоркської групи в щорічнику «Нові поезії»; міф та різні номінації реальності в публікаціях Нью-Йоркської групи у журналі «Сучасність»; поезія як резервуар колективного несвідомого (твори представників угруповання на сторінках видання «Слово»); великі надії та очікування: «Світо-вид».

Хоча в творчості поетів «Нью-Йоркської групи» інколи й виразно проступають контури неоромантизму, експресіонізму та екзистенціалізму, та все ж митці намагаються вивільнитися від наслідування цих стилів, більшою мірою орієнтуючись на нові відкриття; можна сказати, що в їх творах уперто й тяжко змагаються між собою два стилістичні принципи — тяжіння до міфу і свідомий нахил до сюрреалізму, означені тенденції зумовлюють систему неререферентної лірики, «поезії думки». У таких творах, як показав Р.Барт, домінує уже не денотація (фабула, соціально-пізнавальна значущість образу), а конотація — сенс, що лише частково, у кількох опорних пунктах, зумовлений природою тексту, а більшою мірою приписаний читачем.

У четвертому розділі «Антологія, онтологія і стратегія все присутності» розглянуто структурну поліфонічність перекладів Нью-Йоркської групи у португальській антології Віри Вовк «O Grupo de Nova York "Colméia"»; трансісторичний характер антології Богдана Бойчука «Поза традиції»; феномен міфічної самосвідомості в антології Олександра

Астаф'єва та Анатолія Дністрового «Поети Нью-Йоркської групи»; міфологему повернення в антології Марії Ревакович «Півстоліття папівтиші».

У п'ятому розділі «Міфологізація & реміфологізація» автор всебічно обсервує такі питання: вигнання як міфічний мотив та проблема міфу у мовній парадигмі Віри Вовк на прикладі збірки «Жіночі маски»; досвід надії та самотності і деконструкція міфу про минуле у творчості Богдана Бойчука (поема у прозі «Кляса без вісти»); втілення суб'єктивної предикативності у сонетах Емми Андієвської (міфологема ностальгії); перехрестя міфу та реальності у поезії Патриції Килини.

Як і в інших поетів «Нью-Йоркської групи», у Віри Вовк є особлива, надзвичайно близька її світовідчужанню культурна призма, крізь яку вона заломлює образи доколишнього життя. Т.Карабович підкреслює, що вже з перших збірок поетеси дає знати про себе архаїко-міфічний спосіб художнього мислення, нагромадження в її ліриці архетипів і метафоричних модусів споглядання, скомпонованих за принципом “текст як текст”. Це помітно, зокрема, у весь час повторюваних екзотичних мотивах («І город пальмами колише, Немов богам холодить лиця»; «Ще чую пахощі цвінгерських серенад І пахощі соток троянд розквітлих»; «Як олеандр теплого села В юдейським краю міртів та ірісів Цвіла Марія біло та рожево»).

У «Зорі провідній» поетеса найчастіше оперує алегорією, яка дозволяє їй абстрагувати психологічні комплекси віри, любові, народження, смерті, справедливості, миру, весни, осені. Звичайно, алегоричні образи не змальовують глибини індивіда, у них на першому плані змістова сторона, створювана розумом, а не конкретним спогляданням і збентеженою фантазією. Поема «Возвіщення», збудована на зіставленні гуцульського й біблійного світів, — це історія драматичного духу людини, в якому борються природне й божественне начала. Збірки В.Вовк «Чорні акації», «Любовні листи княжни Вероніки до кардинала Джованнібатісти», «Каппа Хреста» трактують

евангельські події не в містичній перспективі їх вічної «актуальності» для життя кожного покоління, а в перспективі історико-культурного процесу, як його іманентні моменти, уже позбавлені морального абсолюту і наділені натомість колоритністю часу і місця.

Т.Карабович звернув увагу: «Збірку «Жіночі маски» Віра Вовк виповнює символічними темами, пише про долю жінок як героїнь людства, всесвіту, цивілізації та культури. Зупиняється над темами універсальними, у яких символічно актуалізується доля жінки у всіх вимірах її сутності: матері, захисниці кохання та домашнього вогнища, героїні, прибічника мужчини у житті, тобто сторожа нормативного етикету всіх часів і поколінь».

Б.Рубчак, аналізуючи лірику В.Вовк, помітив схрещення у її творчості західного та слов'янського сюрреалізму (впливи Октавіо Пасса та Васка Попи), відгомони в її образах традицій П.Тичини, Б.-І.Антонича, В.Свідзинського. Її образи «основані або на предметах, або навіть на дрібних конкретних деталях, отже, на прецизному — майже малярському — спостереженні світу. Таке «імажиністичне» трактування дійсності, однак, часто підноситься до символічності своєюрідною мітичною енергією».

Якщо говорити про перші збірки Б.Бойчука, то вони, при всьому новаторстві, намаганні (разом з іншими поетами «Нью-Йоркської групи») змодельовати в уяві читача феноменологічний образ культури (на відміну від образу суспільства, особистості, природи і т.п. в попередників), багато в чому спираються на традиції Т.Шевченка. Зв'язок між Т.Шевченком і Б.Бойчуком простежується, насамперед, в сфері іконіки, на тих її нижчих рівнях, які можна позначити категоріями «образ», «мотив», «сюжет». Коли йдеться про «образ», то тут мається на увазі не стільки його чуттєва сторона, скільки здатність бути «фактом» свідомості читача, репродукцією чуттєвого світосприймання.

Так само, як і в Т.Шевченка, в центрі художнього світу Б.Бойчука стоїть образ жінки-матері, що єднає навколо себе родину і персоніфікує собою ціле коло життєвого устрою

хліборобської сім'ї. Бо саме матір, в чий «утробі тремтіла дитина», першою «взнала: спочатку був біль, а не слово». Образ матері виявляє себе і в площині тематики («Вірність», «Матері», «Кінцеве»), і на вищих рівнях іконіки, в сфері емоційної та ідейної концепції творів.

Співвіднесеність предметного і змістового компонентів з кожною збіркою Б.Бойчука змінюється на користь останнього, поет все більше вдається до суб'єктивного переосмислення життя, гротескних зміщень, деформацій, творення за принципом «текст як текст». Це добре помітно на еволюції теми війни в творчості Б.Бойчука. У віршах «Майже колискова», «Жертва біля криниці!» поет показує війну як трагедію, лихо, жорстокість і насилля. В поемі «Подорож з учителем» (яку можна порівняти з кіноповістю О.Довженка «Україна в огні», поемою І.Драча «Ніж у сонці») поет намагається створити візуально-емоційну картину екзистенціального жаху доби, показати війну як театр абсурду, коли в пограничній ситуації людина має вибирати між патріотизмом і природнім обов'язком стосовно своєї дитини (пригадаймо хоча б діалог героя поеми зі своїм провідником — Ісусом Христом). В інших же віршах («Могили», «Два») війна — це узагальнена надчасова національна драма. алогізм і протиприродність війни викликають в автора іронію («ти ляжеш в розростях гранати, що горло обростить в червінь, як виростуть струнки дівчата із заросту землі») і т.д.

На переконання Т.Карабовича, деконструкцію міфу про нерозхитану пам'ять минулого у творчості Богдана Бойчука можна розглядати на прикладі поеми у прозі «Кляса без вісти»: «Ностальгія та вигнання у творчості відомого українського поета еміграції ведуть у поемі до реконструкції міфу, що не існує антропологічна властивість розхитування пам'яті, травмованої спомином про далеку Другу світову війну та її жахливі події у містечку молодості поета — Бучачі. Пишучи про минуле, Богдан Бойчук зупинявся на темах універсальних і особистих, у яких він висвітлював свою особисту долю як молодій людини. Деконструкція міфу стала

частиною творчого пошуку цілої Нью-Йоркської групи, членом і лідером якої був поет».

Емма Андієвська витворює в ліриці свій сюрреалістичний краєвид, тісно пов'язаний з дохристиянськими віруваннями, українською демонологією, богослужбою, віщунством і повір'ям, в її поетичних образах оживають обряди, похорони і позагробне життя, стародавні народні свята, ярмарки, чудові українські ландшафти, реалії рослинного і тваринного світу, міфологічні сюжети. Б.Бойчук пише, що Е.Андієвська «має найбагатшу мову в Нью-Йоркській групі», що «образи чи ландшафти, які, пройшовши крізь призму її незвичайної уяви, виходять з тієї призми заламані чи деформовані, немов об'єкти або краєвиди з півреального, фантастичного (можна сказати в деяких випадках — дитячого) світу, в якому майже нема людей».

Основним елементом стилю Е.Андієвської є метафори, розраховані на «договірність» – знання культурного фонду, з якого вони беруться, метафори наскрізь особистісні, несподівані: «Дзьоби у качки — сім гітар, Як на линах в'їжджають літо»; «Він шкіру з музики обдер»; «Комети в кадовбі перуть небесні пралі, Вгорнувшись в простір, як в листок згорілий». Без сили художніх абстракцій уявлення читача не пішло б далі того, чим людина насолоджується. Але поетеса змушує його серед насолод знаходити нові страждання і бажання, щоб гостріше відчуті різницю між уявлюваним задоволенням і задоволенням пережитим.

*Біс головешки підклада під душу,
Зі шпарки кожної — семиголови гади. —
На сідало посіли й світло гудять.*

Чорт власну кишку висмикнув

піддашшям...

Поетеса вдало поєднує національні елементи з космогонічними («гровищ півні-велетні», «баби з тілами повними риб», «Вода мені у скронях — крап-і-крап», «Ти, Боже, ключ й водночас і ворота»), творячи свій (новий)

художній примітивізм, чимось схожий до художнього світу Анрі Руссо і Катерини Білокур.

Художній світ Емми Андіївської релятивний і невизначений. Вона здебільшого користується наративною формою викладу матеріалу, наратор, як правило, безсторонній, який дивиться на світ з якоїсь космічної точки зору і бачить його як величезну панораму. В цьому його баченні тісно переплітаються сюрреалістичні та імажиністичні картини («Карафка мозку попливла у ніч»; «Над містом стояли воскреслі»; «Зі скойки виникають леви: Несуть за кільця довге око — Для скрині сну справляють віко»), предмети і краєвиди подані з різних перспектив («Кілька стручків, валторна і гарбуз Й рушник, що висить фіжмами з гілляки. Вина півсклянки, як сферичний льокон — розбивсь»), часто персоніфіковані реальні предмети («Кульбаби, простору невроми, Уже не вміщуються в раму Буття»), які мають характер величних візій.

Якщо великі попередники Е.Андіївської, наприклад, Т.Шевченко, здебільшого використовували засіб ампліфікації дієслівних форм, якомога більше для зображення динамічного розгортання дії чергуючи іменники і дієслова («Сонце заходить, гори чорніють, Пташечка тихне, поле німіє, Радіють люди, що одпочинуть, А я дивлюся...»), то поетеса у деяких своїх збірках, наприклад, «Риба і розмір», «Спокуси святого Антонія», та «Вігінії» відмовляється від так званої потенціальної дієслівності. Це вияв живописного принципу зображення, який дозволяє описувати предмети в якійсь «нерухомій точці руху», поза вимірами часу.

І хоч більшість віршів в її збірках, особливо в книзі «Архітектурні ансамблі», написані у класичній формі (це здебільшого сонети, створені п'ятистопним ямбом, які мають чітку внутрішню композицію і тематичне завершення), вони, безперечно, надто далекі від класицистичної традиції. Синтаксис цих віршів оптимально згущений, еліптичний і закритий, рецепція тексту, як слушно пише І.Фізер, здійснюється «на фонічному рівні, оскільки семантичний рівень блокується діяфоричною сполукою, словник

вишукано багатий. Перцепція Андієвської зфокусована на мікроявищах, які, в більшості випадків, не входять у конфігурації звичних окреслень дійсности». Тому її лірика є герметичною, збудованою за принципом «текст як текст», багато з поезій «спираються на онейричні асоціації, типові для сонних видив».

Епіка Патриції Килини — особливий комплекс конвенції, світовідчування, збуджуваний в уяві читача опорними пунктами її тексту за принципом арбітральності. Це також «текст як текст». Для прикладу — вірш «Спомин». Він збудований на уособленні, або персоніфікації — такому різновиді метафори, коли ознаки живої людини переносяться на явище природи («блискавка дивилася на мене»; «сіла коло мого вікна»; «стала читати мені казки»; «дає свіжу гілку калини»; каже: «Многая літа!» і цілує мене»). Ми бачимо, що текстовий матеріал лише відіграє тут роль певного «сигналу», який збуджує свідомість і фантазію читача, перекодує в його уяві модель світу:

Многая літа!

Це моя доля — бути коханкою блискавки.

Це моя доля — бути блискавкою

І сліпити себе, щоб бачити.

Поетеса по-своєму моделює зв'язки світу, його діалектичну єдність, але саме через внутрішньотекстову «систему світу» просвічується зв'язок головного образу вірша — блискавки — з процесами і явищами життя, цьому сприяє асоціативне мислення автора. А вже від читача, від його пізнання і життєвого досвіду залежить, який зміст він вкладе в цей образ-код: чи язичницький підтекст (міф про Перуна і його громову стрілу), чи прометеївську легенду, чи християнський міф (про очищення землі від нечисті через блискавку), чи всі разом, чи ще щось інше. При цьому вірш передає цілісне світовідчування, незалежне від локальних вказівок на час, простір, місце «дії». Така цілісність —

результат специфічного моделювання життя, відтворення ілюзорної всеохопності світу.

Можна говорити про особливий характер епічної лірики Патриції Килини. Б.Бойчук пише: «Найхарактеристичніше в її стилі, крім гостроти і особливого кута бачення світу є здатність передавати час або стискати час». Послуговуючись сюрреалістичними прийомами зіставлення фрагментів реальності, загальною атмосферою кожного вірша вона викликає якесь магічне, снотворне чи сюрреалістичне враження. «Це вже справжній західний сюрреалізм, який належить до того світу, що й картини Далі — з розтягненими годинниками і сновидними статуїними постатями. Епічність в українській поезії явище рідкісне; а саме епічність, позначену різкою творчою індивідуальністю, принесла в українську літературу Патриція Килина».

У шостому розділі «Мотиви міфічної втрати і спроби її повернення» в центрі уваги Т.Карабовича такі апроблеми, як міфічний дискурс втраченого особистого простору у творчості поетів угруповання; номінальні співтворці Нью-Йоркської: новий «подих» міфопоетики; сакральні мотиви з міфічної перспективи.

Т.Карабович акцентує на творчості Юрія Тарнавського — одного з найрадикальніших модернізаторів і експериментаторів у ліриці. Він прагне творити поезію, яка б відповідала нинішньому рівневі пізнання світу, використовуючи для цього найновіші досягнення «інформаційної естетики». Тому не дивно, що загальним пафосом його поетичної творчості є динамічний процес інтелектуалізації і раціоналізації людського життя.

Інколи можна подумати, що окремі образи поета близькі до суджень, запозичених зі сфери точних наук, настільки вони відособлені від другорядного, несуттєвого в «інформації» про об'єкт чи даність, про яку він пише («в неділю життя пустіє від руху, від машинального способу, який необдуманий»; «Їхнє непомильне повторювання, їхнє математичне підтвердження, їхні безконечні ряди, як ряди цифр на папері»). Але це, звичайно, ілюзія, що поетичне

мистецтво Ю.Тарнавського передбачає «математичну свідомість». Вкраплені в тканину його творів «логічні» конструкти не більше як компонент модельованого автором художнього уявлення, яке має свою специфіку. Художня рефлексія поета ніколи не пориває з чуттєвим матеріалом, життєвим досвідом людини, «знімаючи» «логічний» конструкт через просторову конфігурацію («о, прийдуть після пісків століть свіжі, як помаранчі, дні»), зорову («в неділю наповнюються кінотеатри чорним волоссям людських голів»; «я прийшов з молочних днів дитинства») і звукову («сонце, сонце, світи нам ясно»; «Пан чай і пан туман подають собі руки крізь петлиці»).

В.Шевчук в одній із статей доволі переконливо показує художню еволюцію Ю.Тарнавського і джерела впливу на поета. Після публікації збірки «Життя в місті» урбаністичні й екзистенціальні мотиви поет вичерпав. Тому захоплюється «в цей час Юрій П.Нерудою та Г.Лоркою, читає сучасних українських поетів, цікавиться грецькою трагедією, стилем бароко, — все це відбивається в писаних тодішніх віршах». Як і в творчості Ф.-Г.Лорки, П.Неруди, у творчості Ю.Тарнавського найулюбленішим засобом формування художньої думки стає система метафор, об'єднаних у міфічну модель світу, здебільшого нанизуючи один образ на інший.

Стає відчутнішим принцип симультанності (одночасовості зображених епізодів), який дозволяє читачеві із усього калейдоскопу найрізноманітніших картин, контекстів вловити завуальовану думку автора: гублячись у цьому світі, я, мов за останню соломинку, хапаюся за відвідину цього міста, та, відвідавши його, переконуюся, що воно мало чим відрізняється від тих міст, які я вже бачив до цього, і моя мрія стати у цьому місті щасливим стає черговою ілюзією. Тут знову ж таки, для розшифрування цього «тексту» конче потрібен додатковий чинник – знання лорківсько-нерудівського «тексту» (у даному випадку контексту) творчості.

Широке визнання здобула поезія ще одного яскравого представника «Нью-Йоркської групи» Богдана Рубчака. Уже

перша книга Б.Рубчака «Камінний сад» показала, що автор у своїй творчості відкидає традиційні форми художнього вираження, маніпулюючи об'єктами зображення так, щоб наочніше показати концепт. У програмному вірші «Ars poetica», що увійшов до першої збірки, Б.Рубчак пише: «Бути німим, безпристрасним, як завжди зачинені двері. Бути забудим, як стара статуя в маленькім місті: Знати кохання каменя лиш, непрозоре каменя суще, і в чорно-білих світлотінях бачити світ». У.Бойчука теж є схожий вірш «Кам'яний парк», але якщо твір Б.Бойчука передає пластику руху думки під впливом конкретної реалії — побаченого ряду могил («а замість лиць — картки порожніх біографій»), то в Б.Рубчака такої «живої» конкретики деталей, реалій життя нема зовсім. Він фіксує думку на самому процесі формування задуму ідеї, закріплюючи її через метафору «камінний сад». Власне ця метафора і породжує в свідомості читача уявлюваний об'єкт, модель поняття. У цій метафорі можна відшукати архаїчний, породжений народною космогонією зміст: ще від сивої давнини людина бачила, що камінь мав велику силу, вагу і твердість, тому віддавна він був фетишем, предметом поклоніння. Вірили в чудодійну силу камінної баби, вважали особливо цілющою воду, що збиралася на горах у камінних вибоїнах і т.д. Поет уявляє себе частиною космосу і хоче бути «німим, безпристрасним», мудрим, щоб, як каже він у цьому ж таки вірші, знати «непрозоре каменя серце», шукати «лиш суть, лиш обрій буття шукати — суть буття». Тобто мова йде про самосвідомість автора, його здатність бачити внутрішнє у речах, незалежне від явища і від його різноманітності.

Тому не дивно, що й міфометафори Б.Рубчака творяться не на «зорово-пластичному», зображальному принципі, як в тієї ж Е.Андієвської, Ю.Тарнавського, Б.Бойчука, а на виражальному, «дієво-інтроспективному». Наприклад: «Зустрічаю дівчат, що пустиня їм зір забрала, юнаків зустрічаю, що украло їм усміх море»; «Руки простягнуться, потягнуться квиління імен, облич, розмов»;

«грубі романи - розривають дитину завчасно на тисячу маленьких тремтливих карликів».

Б.Бойчук має рацію, що поезія Б.Рубчака є інтелектуальною. Вона виражає тенденцію дематеріалізації художньої творчості, створює свій універсальний художній алфавіт, «текст як текст», для розуміння якого потрібні глибокі знання культури. Поезія Б.Рубчака, особливо його збірка «Марену топити» у повному розумінні слова є елітарною, базованою на арбітральності, розрахованою на читача естетично розвинутого, який може і вміє насолоджуватися ідеальними формами, вічними таємницями абсолютної душі: «За милями, мислей скелями, слів проваллями — море вітає хвилию ранньою». «Думка» і «море» в даному випадку стають символами двох світів, охоплених поетичним зором автора: культури, яка виробила свою систему цінностей, і вічноживої природи.

Т.Карабович пише, що склад Нью-Йоркської групи змінювався. Женья Васильківська та Патриція Килина з часом відійшли від літературної творчості, натомість до групи "примкнули" поети молодшого покоління: Ю. Коломиець, О. Коверко, М. Царинник, Р. Бабовал, Марія Ревакович. Їх лірика за своєю структурою міфопоетична, асоціативна, конвенційна, тісно зв'язана з динамікою нинішнього науково-технічного прогресу, який змінив обличчя і ритм світу. Тому не дивно, що обидва автори зміщують акцент із споглядання естетичних об'єктів на їх переживання, створюючи відчутну напруженість між непроникною структурою твору і свідомістю, яка сприймає світ. При цьому, зрозуміла річ, предмет зображення втрачає свою самодостатність, уступаючи місце внутрішньому драматизмові і душевному дискомфортові авторів, арбітральності, новим комбінаціям розірваної на фрагменти дійсності, які виринають із глибин підсвідомості.

Отже, підсумовуючи сказане, слід констатувати, що лірика «Нью-Йоркської групи» з її відкритим тяжінням до арбітральності, конвенції і символічного знаку, бажанням оновити зміст і форму художнього слова прагне до

граничного узагальнення й універсалізації культурно-історичного досвіду за рахунок використання міфу, як класичного так і авторського, спираючись на велику естетичну школу — від досягнень уснопоетичної народної творчості, давньої української поезії до найновіших пошуків літератури модернізму та постмодернізму. Засобами втілення цього завдання в ліриці «Нью-Йоркської групи» стають міф, символ, метафора, специфічні прийоми мовно-стилістичної майстерності на базових рівнях системи мови (лексичному, фонетичному, граматичному, синтаксичному з урахуванням законів пунктуації). Вони допомагають перетворити міфічні сюжети й мотиви ліричного переживання в універсальні морально-історичні моделі буття, осмислюючи які, читацька думка має пройти важким шляхом від витоків історії і культури до сучасності з її проклятими пекучими питаннями. Саме в такій системі художніх координат постає наш нинішній час як особливий темпоритм історії.