

ПАРАДОКСЫ СЮРРЕАЛИЗМА И ИХ ЯЗЫКОВАЯ РЕАЛИЗАЦИЯ (НА МАТЕРИАЛЕ ПОЭЗИИ Б. ПОПЛАВСКОГО)

Людмила Прадивлянная

PARADOXES OF SURREALISM AND THEIR LANGUAGE REALIZATION (BASED ON
B. POPLAVSKY'S POETRY)

Lydmila Pradivlyannaya

Abstract: *The article is devoted to the analysis of the linguistic ways of creating paradox in surrealist poetry. The research is done on the material of the collection of Automatic poems by the Russian émigré poet Boris Poplavsky. The author outlines the main reasons for the prevalence of paradox in surrealist poetry, examines the ways of creating a paradox in a poetic text, and highlights its structural and semantic features. It is emphasized that the paradoxical nature of surrealist imagery is determined by the very specifics of the surrealist mind since the aesthetic system of surrealism is built on antinomies and their overcoming. The language in such poetry changes its function and, destroying the usual semantic connections, helps the reader to see the world in a different way.*

Keywords: *paradox, contrast, oxymoron, surrealism*

<https://doi.org/10.46687/VRZN3213>

Начало XX века – это эпоха значительных перемен в сознании европейцев. Социальный, политический и культурный кризис, порожденный многовековым рационализмом и усиленный войной, поставил под сомнение традиционные европейские ценности. Н.А. Бердяев обозначил этот период как «Кризис искусства», а О. Шпенглер – «Закат Европы», когда культура, исчерпав свои внутренние возможности, умирает и превращается в бездушную рациональную цивилизацию.

Европейский авангард, мятежный и революционный по своей природе, искал пути преодоления этого кризиса посредством радикальных экспериментов в литературе и искусстве. Одним из самых ярких проявлений позднего авангарда стал сюрреализм – движение в поэзии и искусстве, стремившееся, по словам его лидера Андре Бретона, изменить «мир и жизнь», вооружившись моделью психоанализа З. Фрейда.

Как литературно-художественное направление сюрреализм проявил себя поэтикой сновиденческого, абсурдного, случайного, несколько фантастического и, по мнению ряда исследователей, явился выражением особого рода «сюрреалистического разума» (Matthews 1991), который отказывается подавлять иррациональные и бессознательные психические проявления, ломает границы традиционного мировосприятия и проявляется в «сюрреалистическом» использовании языка, освобожденного от любых ограничений. Сюрреалистические образы обычно описываются как абсурдные, произвольные, непонятные. Они несут в себе противоречие логике и общепринятому здравому смыслу, провокационны по своей природе и, зачастую, агрессивно-эпатажны. В данной работе мы попытаемся доказать, что парадоксальность – это одна из существенных характеристик сюрреалистической эстетики, которая закономерно проявилась в поэзии, реализовавшись целым рядом языковых особенностей.

Парадокс, слово греческого происхождения и означающее «неожиданный, странный», в философских, литературных и лингвистических словарях и энциклопедиях определяется как суждение, расходящееся с общепринятым, традиционным мнением (Горкин 2020; Ильичев 1983; Николюкин 2001; Тимофеев 1974), настолько противоречащее (иногда только на первый взгляд) здравому смыслу, что заставляет читателя искать в нем скрытый контекст или значение (Baldick 2001: 183) и задуматься над, казалось бы, очевидными вещами (Горкин 2020). В терминах лингвистики о парадоксе пишут как об определенной словесной композиции, которая идет вразрез с регулярными положениями языка (Кожевникова 2008: 30), о «структурно-семантическом единстве, в котором стилистические эффекты порождаются нарушениями семантической и семантико-синтаксической сочетаемости его компонентов» (Яловенко 2015: 190). Это алогическая связь «двух частей предложения или нескольких предложений, в которых объединяются противоречивые понятия, опровергаются общепринятые мнения и штампы» (цит. по Габидуллина 2012: 26), смелое утверждение, объединяющее противоречивые слова, но при ближайшем рассмотрении оказывающееся неожиданным по смыслу и истине (Preminger 1993: 876).

Как видим, дефиниции самого термина выдвигают на передний план логическую составляющую высказывания, вернее, его алогизм, противоречие установленным закономерностям – окружающего мира и языка, определяя, таким образом, парадокс как логико-языковое явление. Особая привлекательность парадокса – именно в неожиданности и противоречивости суждения, которое провоцирует разум и «способствует мыслительной активизации адресата» (Матвеева 2010: 293). При более внимательном рассмотрении, однако, противоречие может оказаться нестандартной оригинальной оценкой достаточно стереотипных явлений/ситуаций, их новой неожиданной интерпретацией. Кажущуюся абсурдность некоторых суждений может снять анализ языковых факторов. Но многие парадоксальные высказывания так и остаются загадкой, экзистенциальным парадоксом, подтверждая, возможно, непознаваемость процессов и явлений окружающего мира, поэтому особенно часто встречаются в религиозных и мистических текстах, оформляются афоризмами. Это и витальный компонент поэзии, отражающий парадоксальную природу мира, которую она имитирует. И если древние риторы описывали парадокс как фигуру речи, то в XX веке его значение вырастает до вызова, который «поэзия бросает привычкам мышления» (Baldick 2001: 183).

Парадоксы сюрреализма начинаются уже в его названии.

Термин был создан французским поэтом Г. Аполлинером, продолжившим идущие от романтизма традиции антимиметического искусства. Одним из первых в начале XX века он заговорил о восстановлении роли воображения в творчестве, вкладывая в свое понимание сюрреализма два ключевых компонента – удивление и построенные на аналогии параллели с реальностью, создающие неожиданные и нелогичные связи между тем, что реально и нереально. Борясь с поэтическими штампами, Аполлинер писал о необходимости вернуться к природе, но не копируя ее: истинно сюрреалистический акт совершил человек, который, имитируя движение, создал колесо, не похожее на ногу. Парадокс

Аполлинеровского сюрреализма (где приставка *сюр-* функционирует как усилитель: супер-реальность), – это противоречивость и абсурдность фразы/образа, скрывающие аргументированность и логику вкладываемого значения, проводя смыслообразующую параллель с реальностью.

Андре Бретон, воспользовавшись термином Аполлинера, изменил вектор его парадоксальности. Увлечшись идеей фрейдовского бессознательного, он дополнил концепт описываемой реальности новыми, не присущими ей характеристиками, истоки которых увидел в иррациональной природе человека, проявляющейся в наполненных символами сновидениях. «Я верю, – писал Бретон, что в будущем сон и реальность – эти два столь различных, по видимости, состояния – сольются в некую абсолютную реальность, в *сюрреальность*» (Бретон 1998: 434). Бретоном в приставку *сюр-* вкладывалось значение *сверх-*: высшая реальность возникает от слияния двух, если не противоположных, то, по крайней мере, значительно отличающихся состояний – сна и бодрствования.

Следует сказать, что вся эстетическая система сюрреализма построена на антиномиях и их преодолении. Развивая теорию Фрейда о двух антагонистических силах: рациональности, с одной стороны, и бессознательном, до сих подавляемом, с его неисчерпаемым и неиспользуемым потенциалом, с другой, сюрреалисты попытались соединить их в некую идеальную, «утопическую» гармонию. В духе гегелевской философии диалектики и синтеза, Бретон, мастер яркого эпатажа, писал: «Все заставляет нас верить, что существует некая точка духа, в которой жизнь и смерть, реальное и воображаемое, прошлое и будущее, передаваемое и непередаваемое, высокое и низкое уже не воспринимаются как противоречия» (Бретон 1994: 290). Пересмотр этих антиномий должен был помочь уменьшить эти «искусственные оппозиции» и разрешить их в слиянии «сновидения и реальности». Добавим сюда антиномию между внешним миром и внутренними переживаниями поэта и становится понятно, почему сюрреалистическая поэзия, стремясь объединить несвязуемое в единую «*сюрреальность*», наполняется неожиданными и странными «словесными композициями».

Неотъемлемым признаком сюрреалистического текста становится ничем не ограничиваемая образность, близкая переживаемой во сне, построенная по принципу «сближения двух более или менее удаленных друг от друга реальностей» (Бретон 1998: 439). При этом, как учит Бретон, «чем более отдаленными и верными будут отношения между сближаемыми реальностями, тем могущественнее окажется образ» (там же).

Сюрреалистический парадокс, в результате, граничит с абсурдом. Но именно в абсурде исследователи видят «наиболее интенсивное выражение парадокса» (Preminger 1993: 876).

Обратимся к примерам таких образов на материале поэзии Бориса Поплавского, русского эмигранта в Париже, поэта и писателя, известного своими экспериментами с самыми различными направлениями в литературе – он «футурист, кубоимажинист, дадаист, сюрреалист, заумник, (пост)символист. Художник, едва не музыкант» (Захаров 2009: 16).

В воспоминаниях современников Поплавский остался мастером парадоксов: «он выступал всегда с задором, всегда с каким-нибудь смелым

положением, парадоксом, вызывавшим ожесточенные споры. Такую же полемику вызывали всегда его статьи, острые, блестящие по форме и часто тоже парадоксальные» (Аллен 1993: 65); «речь его лилась неудержимо, удивляя блеском, остротой мыслей и главное – парадоксами, а иногда просто ошарашивая слушателей» (там же: 71).

Очевидно, вызовом могли бы звучать такие столкновения возвышенного с обыденным:

*Внизу на асфальте ходила душа мироздания
И думала как ей войти в то прекрасное зданье* (Поплавский 2009: 332)

*Дождик прошел, блестит мостовая
Христос в ботинках едет в трамвае* (Поплавский 2009: 316)

*В пустом и черном зале сидело старое счастье в рваных ботинках
И курило огромные дешевые папиросы
Созерцая ядовитый огонь заката* (Поплавский 2009: 317)

Поэзия любит парадоксы. Парадоксы сюрреализма имеют, однако, свои отличия.

Интерес к поэтике сюрреализма у Поплавского не случаен. Как указывает критик, «заинтересованность в исследовании пространства сна в поэтике Бориса Юлиановича появляется раньше становления официального сюрреализма, и происходит это под влиянием романтических идей» (Милюкович 2021: 43). Развивая идеи сюрреалистического метода, поэт писал об автоматическом письме: «Он состоит как бы в возможно точной записи внутреннего монолога, или, вернее, всех чувств, всех ощущений и всех сопутствующих им мыслей, с возможно полным отказом от выбора и регулирования их, в чистой их алогичной сложности, в которой они произносятся» (цит. по Токарев 2011: 78).

Алогизм как сопоставление несовместимых понятий – действительно важная характеристика сюрреалистической поэзии, в которой выбор семантически не согласующихся компонентов мотивирован стремлением передать состояние на грани сна и реальности, когда весь мир «видится» по-другому.

*Соединенье железа, стекла, зеленого облака,
Предсмертной слабости, а также скрежета,
Испарины снега, бумаги, геометрии и перчаток
Снятых со многих, многих снов
Давно истлевших
Забывтых <...>* (Поплавский 2009: 326)

Характерное для автоматизма хаотическое и произвольное нагромождение лексем конкретной и абстрактной семантики (*соединение железа, стекла, облака, слабости, скрежета, испарины*), неожиданных атрибутов (*зеленое облако; испарина снега, бумаги, геометрии и перчаток*;

истлевшие сны) – все это заставляет читателя искать скрытые смыслы, возможные параллели с реальностью.

Однако следует помнить, что сюрреализм ориентируется на репрезентацию не окружающего мира, а человеческой психики со всеми ее страхами, скрытыми желаниями, запретами и тайными влечениями, особенно ярко проявляющимися во сне. Поэтому в поэзии Поплавского много мотивов падения, погружения, умирания, удвоения, много глубины – неба, земли, воды, много подземелий и тяжести. Парадоксальность многих образов снимается только пониманием того, что поэт описывает метаморфозы сознания, погружающегося в сон. Разберем подробнее следующий пример:

*«Звуки неба еле слышны
Глубоки снега и степи
Кто там ходит, спит, не дышит?
Розы ветра облетели
Тишина лежит в постели <...>
Спит зари огонь багровый
Глубока дневная ночь»* (Поплавский 2009: 319)

Этот поэтический отрывок буквально сцеплен рядом необычных несвязных образов, иногда противоположных по смыслу – *звуки неба* (аудиально-визуальная ассоциация), и тут же отказ от звуков – *еле слышны*; лексема с семой высокого – *небо* противопоставлена сразу двум *снег и степь*, объединенным по необычному признаку – они *глубоки* (тактильная и пространственная ассоциации); ряд глаголов с противоположными семами *ходит, спит* (живой) и *не дышит* (не живой); авторская метафора *розы ветра*, в которой трудно определить основание для переноса; неожиданное сочетание лексемы движения (*ветер*) и покоя (розы уже *облетели*); лексема абстрактной семантики *тишина* сочетается с конкретной (*лежит в постели*), и образ теряет звуковые характеристики и приобретает визуальные (мы скорее *видим* тихо лежащих в постели).

Стихотворение заканчивается также парадоксально: *багровый огонь зари* (образ, в целом, традиционный) *спит* – вновь совмещение семы движения в существительном *огонь* и его отсутствия в глаголе *спит*. Возможно, именно замерший (спящий) огонь зари – образ практически пластический – приводит поэта к созданию следующего парадоксального образа – *дневная ночь*, где вновь повтор тактильного эпитета *глубока* в сочетании *дневная ночь* ассоциативно вызывает мысли о тишине и покое.

Еще один пример:

*Серо-синий день погиб случайно
Он упал из темного окна
Кто-то говорит во тьме случайно
И роаяль загрохотал со сна* (Поплавский 2009: 339)

Красивый метафорический образ завершающегося дня, включающий сложный цветовой компонент *серо-синий*, имплицитно указывающий вечернее время,

включается в персонификацию *погиб* с неожиданным атрибутом *случайно*, не сочетающимся с нашим фоновым пониманием закономерности, а не случайности процесса превращения дня в ночь. Это момент засыпания, когда звуки рояля звучат как грохот.

Похоже, ключ к пониманию такой лирики – это уход от конкретного восприятия слов, абстрагирование, концентрация на чувственном, на возможных коннотациях.

Парадоксальное «перепрыгивание» с образа на образ в сюрреалистической поэзии может объясняться и тем, что глубоко спрятанные душевные желания и страхи, доступные сознанию только на грани сна, по Фрейдю, не доступны для эксплицитного выражения. Мы склонны скорее отрицать то, что тайно желаем, уходить от темы. Поэтому бессознательные образы всегда беспорядочны и хаотичны.

*Разорвите цепи – железо так нежно дышит
Камень плачет навзрыд
Но никто не слышит
Никто с ним не говорит
Каменная девушка на воздушном шаре
Поднимается в небо не переставая улыбаться
А на дне моря философ играет на скрипке
И звенит своей цепью
Прикован ко дну (Поплавский 2009: 327)*

Если это стихотворение читать «по вертикали», то можно увидеть несколько парадигматических рядов: *цепи, железо, камень, каменная, дно моря, прикован ко дну*; и *нежно дышит, девушка, на воздушном шаре, поднимается в небо, улыбается, философ*. В единое целое их объединяет, как это не парадоксально, именно это противоречие «тяжелого, глубокого» и «легкого, приятного, воздушного». Как погружение в сон с его смешивающимися и теряющими свои привычные атрибуты видениями. Обратим внимание на противоречивость звуковых образов: минимальный звук от *нежного дыхания* и максимальный от *плачет навзрыд*; «коммуникативную» оппозицию: *не слышит – не говорит*, а также на довольно противоречивый эмоциональный тон: на уровне коннотативных сем все так же наблюдаем скачки – от *нежно дышит до плачет навзрыд*, и вновь позитивно *улыбается*, только чтобы закончить звоном цепи, которой *прикован ко дну*. Поэт, похоже, говорит одновременно и о своих желаниях (*разорвите цепи*), и о страхах (*плачет, прикован*), и о наслаждении ими (*нежно, улыбается, играет на скрипке*).

Отметим, что в основе структуры парадокса лежит антитеза, стилистический прием усиления выразительности за счет резкого противопоставления, контраста понятий и образов (Матвеева 2010: 22). У Поплавского контрастная антонимичность – индивидуально-контекстуальная:

*Люди кричали и пропадали
Дали молчали и появлялись
И уже шел дождь
Изнутри вовне, из прошлого в будущее
Унося в своей серой и мягкой руке*

Последнюю доблесть моряков (Поплавский 2009: 317)

Собственно антонимичные пары *кричали-молчали, пропадали-появлялись* настолько не логично, с точки зрения здравого смысла, сопоставлены (логично, кричали – появлялись, молчали – пропадали), что в контексте параллельных конструкций первых двух строк они обрастают новыми контекстуальными значениями и воспринимаются как яркие контрасты: люди кричали и *пропадали*, а значит *молчали*; дали молчали и *появлялись*, а значит были *слышны/не молчали/кричали*. Противопоставление *шел дождь Изнутри вовне*, а также *из прошлого в будущее* уже больше, чем контраст. Это похоже на сюрреалистическое программное «совмещение антиномий», поиск духовной точки отсутствия противоречий. Ведь, если собственно цель контраста, как приема, развести противоположности, то парадокс, наоборот, объединяет противоречивые понятия и явления в едином образе. Поэтому *Изнутри вовне, из прошлого в будущее* скорее читается как *везде и всегда*.

Структура парадокса может быть подобна оксюмору (Preminger 1993: 876) – фигуре речи, усиливающей выразительность за счет объединения в одном словосочетании или в непосредственной близости логически несовместимых, противоречащих друг другу понятий (Матвеева: 263). Алогизм, создаваемый оксюмороном, значительно усиливает выразительность поэтической речи. У Поплавского читаем: *Как ужасно к счастью просыпаться / Как нелепо к жизни возвращаться* (Поплавский 2009: 324), где сочетаются несовместимые *ужасно – к счастью*, и, уже скорее контекстуально, параллельная конструкция навязывает читателю еще одну пару *нелепо – жизнь*.

Рассмотрим пример:

*Всё лишено назначенья
Тихо и звездно
Над мертвою жизнью город шумит
Счастье молчит* (Поплавский 2009: 327)

Это сочетание пейоративных и мелиоративных образов в отрывке, где все необычно: оксюморон *мертвая жизнь*, объединяющий семантически конфликтующие понятия живого-неживого; противоречивый звуковой образ *тихо ... город шумит*, в свою очередь противопоставленный следующему образу – *счастье молчит*. Отметим, что шум города описан еще одним необычным наречием *звездно шумит*. Неожиданный визуальный атрибут *звездно* при глаголе звуковой семантики *шумит* создает яркий зрительный образ тихого ночного неба, усеянного звездами (а звезды всегда ощущаются как маленькие окошки для души, ищущей единения с возвышенным). Оппозиция *мертвая жизнь – город шумит* (а шумит – значит живой) дополнительно подчеркивает бессмысленность такой жизни, уже эксплицитно выраженную первой фразой *все лишено назначенья*. Поэтому *счастье и молчит*. Несмотря на «сюрреалистическую тематику» отрывка, размышления над его значением приводят к мыслям, скорее, экзистенциального характера.

Подобные примеры неожиданных образов:

*Был красивый полон удивленья / Что заснул в болоте утопая / Страшно
близко к лучшим временам / И проснулся на высоком месте (оксюморон страшно
близко к лучшим временам);*

*С горячих рук больного музыканта / Стекала музыка холодная в окно
(контраст горячие руки – холодная музыка);*

*На аэродроме побит рекорд высоты / Воздух полон радостью и ложью /
Черная улица, грохот взглядов, удары улыбок (контраст радость и ложь,
семантически несовместимые синестезийные сочетания грохот взглядов, удары
улыбок).*

Тяготение сюрреализма к передаче иррациональных состояний, привело к
изобилию произвольных, построенных на ассоциативном взаимодействии
образов, неожиданность и несовместимость которых иногда доведена до абсурда,
гротеска. Описание погружения в сон у Поплавского может приобретать черты
зловещего: *Сирени рвались в вечность, спят давно /
Со странною улыбкой мертвых дев* (Поплавский 2009: 319).

Гротеск – предельное преувеличение, придающее образу фантастический
характер (Тимофеев 1974: 60), является одним из тех приемов, которым
пользуются сюрреалисты для того, чтобы сдвинуть границы внешней реальности
и реальности грезы-сновидения. Резкое смещение в сторону сюрреального в
строфе:

*Фиалки играли в подвале
Где мертвые звезды вздыхали о мраке могилы
Только призраки окна еще открывали
И утро всходило... (Поплавский 2009: 332)*

происходит из-за изобилия парадоксальных образов, возможных только
во сне: ночные призраки еще активны (открывают окна), мертвые звезды (образ
усилен фоносемантически *мертвые звезды, мраке могилы* – аллитерация звука *м*
объединяет все слова в единый концепт), вероятно, мечтают о забвении смерти.

Гротескные образы, по мнению Фрейда, – призраки, духи, демонические
существа являются проекциями внутреннего состояния человека, его чувств,
волнений. Возможно поэтому они так естественны в поэзии сюрреалистов. Вот
как Поплавский описывает утреннее пробуждение природы:

*Страшно было это рождение камня –
На лету на вершине признанья
Нам являлось лицо бледно-синей Медузы
Рассвета
Было страшно следить за рождением
За окамененьем цветов
За каменной ленью
Античных голов
Склоненных над теплою Летой
Все мы умерли здесь
Мы влюбленные в жизнь
Раздували лазурное пламя*

*Лазурных весенних
Ночных подземелий.
Как странно, как глухо
О, этот рассвет –
Как ангел смерти!* (Поплавский 2009: 339)

Думается, что здесь Поплавский-поэт вступает в своеобразный диалог с художником-Поплавским, создав абсолютно «замершую в ожидании» картину, где ни одно слово не «выдает» звуков. Это несколько мгновений перед рассветом, его первые слабые признаки и страх – архаичный страх природы и человека, что солнце вдруг не взойдет – страх, рождающий демонов: бледный разливающийся цвет описан как *лицо бледно-синей Медузы*, рождение дня контрастно сочетается с противоположным по динамике *окаменением* – как природных явлений – *цветов*, так и абстрактных – *лени*, оппозиция экзистенциального плана *Все мы умерли здесь – Мы влюбленные в жизнь* и просто *цветового бледно-синей Медузы и лазурного пламени*, где идентичная цветовая гамма кардинально отличается своей мелиоративной коннотацией и уже позитивно модифицирует образ *Лазурных весенних Ночных подземелий*. Все эти парадоксальные сочетания, выдающие неоднозначность чувств и волнений поэта-художника, заканчиваются таким же неоднозначным восклицанием, в котором *рассвет*, а значит новый день, новая жизнь, обозначивается как *ангел смерти*.

Заметим, справедливости ради, что наряду с устрасяющими гротескными образами, Поплавский использует прием гротеска для создания легкой иронии:

*И страшное солнце всходило не шурясь
А духи ночные бежали в туман
Как пьяница нежный с бульваров и улиц
Обратно знакомой стезей в ресторан* (Поплавский 2009: 323)

Сочетание страшного: *солнца, ночных духов, прячущихся в тумане* и их сравнение с неожиданно *нежным* пьяницей, так обыденно бегущим в ресторан, снимает свойственную гротеску деформацию образа в сторону ужасного и делает его практически комичным.

Таким образом, сутью сюрреалистической деятельности Б. Поплавского и его поэтических экспериментов стал поиск «ошеломляющего образа» (краеугольный камень сюрреализма), выраженного новым «сюрреалистическим» языком, свободным от клише и привычных языковых структур. Стихи, написанные на основе бессознательных озарений, разрушают обыденные концепции и взгляды, «подрывают» привычные представления о мире, заставляют пересмотреть и переосмыслить реалии окружающей действительности.

Парадокс, который обычно рассматривают в строгом «антитезисном» смысле, в сюрреалистических стихах представлен более широко, имея целью изменить наши обыденные и чрезмерно упрощенные представления, показать мир по-другому. Язык, парадоксально, из средства сообщения мысли превращается в средство ее разрушения, чтобы уже читатель, собрав все ее

компоненты, сложил этот мир по-новому. В этом, пожалуй, и заключается особенность использования языка в сюрреалистическом стихотворении, в котором внешний мир отрицается ради того мира, который человек открывает в себе.

ЛИТЕРАТУРА

- Allen 1993:** Allen, L. Boris Poplavskij v ocenkah i vospominanijah sovremennikov. SPb.: «Logos»; Djussel'dorf: «Goluboj vsadnik» [Аллен Л. Борис Поплавский в оценках и воспоминаниях современников. СПб.: «Logos»; Дюссельдорф: «Голубой всадник»].
- Baldick 2001:** Baldick, Chris. The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms. Oxford University Press, New York.
- Breton 1998:** Breton, A., Manifest siurrializma 1924 goda // Chriestomatija po kulturologii, Moskva. [Бретон А. Манифест сюрреализма 1924 года // Хрестоматия по культурологии, Москва].
- Breton 1994:** Breton, A. Vtoroj Manifest sjurrealizma /Antologija francuzskogo sjurrealizma. M.: GITIS [Бретон, А. Второй Манифест сюрреализма /Антология французского сюрреализма. М.: ГИТИС].
- Gabadullina 2012:** Gabadullina, A.R. Paradoks v nauchno-populjarnom lingvističeskom tekste // Pitannja zagal'nogo movoznavstva i sociolingvistiki [Габадуллина, А.Р. Парадокс в научно-популярном лингвистическом тексте. // Питання загального мовознавства і соціолінгвістики].
- Gorkin 2006:** Gorkin, A.P. «Literatura i jazyk. Jenciklopedija» M.: Rosmjen-Press [Горкин А.П. «Литература и язык. Энциклопедия» М.: Росмэн-Пресс].
- Zaharov 2009:** Zaharov, K. Nagoe bezobrazie stihov / Boris Poplavskij. Orfej v adu. M.: «Gileja» [Захаров К. Нгое безобразие стихов / Борис Поплавский. Орфей в аду. М.: «Гилея»].
- Il'ichev 1983:** Il'ichev, L.F. Filosofskij jenciklopedičeskij slovar'. M.: Sovetskaja jenciklopedija [Ильичев Л.Ф. Философский энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия].
- Kozhevnikova 2008:** Kozhevnikova, A. V. Fenomen paradoksa v jazyke (na materiale nemetskogo jazyka) // Vestnik Vjatskogo gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. [Кожевникова А. В. Феномен парадокса в языке (на материале немецкого языка) // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. Т. 2. № 2.]
- Matveeva 2010:** Matveeva, T.V. Polnyj slovar' lingvističeskikh terminov. Rostov-na-Donu: «Feniks» [Матвеева Т.В. Полный словарь лингвистических терминов. Ростов-на-Дону: «Феникс»].
- Matthews 1991:** Matthews, J.H. Surrealist Mind. London and Toronto: Associated University Presses
- Mil'kovich 2021:** Mil'kovich, N.S. Pojetičeskoe Iskusstvo Borisa Poplavskogo. Doktorskaja dissertacija. Belgrad [Миљкович Н.С. Поэтическое Искусство Бориса Поплавского. Докторская диссертация. Белград]
- Nikoljukin 2001:** Nikoljukin, A.N. Literaturnaja jenciklopedija terminov i ponjatij. M.: NPK «Intelvak» [Николюкин А.Н. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: НПК «Интелвак»].
- Poplavskij 2009:** Poplavskij, B. Sbranie sočinenij: V 3h tomah. T. 1. Stihotvorenija. M.: Knizhnica; Russkij put'; Soglasie [Поплавский Б. Собрание сочинений: В 3х томах. Т. 1. Стихотворения. М.: Книжница; Русский путь; Согласие].

- Preminger 1993:** Preminger, Alex. The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics. Alex Preminger and T.V.F. Brogan. New Jersey, Princeton University Press
- Timofeev 1974:** Timofeev, L.I. Slovar' literaturovedcheskih terminov. M.: Prosveshhenie [Тимофеев Л.И. Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение].
- Tokarev 2011:** Tokarev, D. «Mezhdu Indiej i Gegelem»: tvorcestvo Borisa Poplavskogo v komparativnoj perspektive. M.: Novoe literaturnoe obozrenie. [Токарев Д. «Между Индией и Гегелем»: творчество Бориса Поплавского в компаративной перспективе. М.: Новое литературное обозрение].
- Jalovenko 2015:** Jalovenko, G.D. Stilistichni prijomi kontrastu i paradoksu v opovidnij prozi Oskara Uajl'da. Molodij vchenij [Яловенко Г.Д. Стилiстичнi прийоми контрасту i парадоксу в оповiднiй прози Оскара Уайльда. Молодий вчений, № 2 (17)].