

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені В. Моренця

Кваліфікаційна робота

Освітній ступінь – бакалавр



**ІНТЕРТЕКСТ У ТВОРЧОСТІ ІГОРЯ РИМАРУКА ЯК СПОСІБ
КОНСТРУЮВАННЯ КУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ**

Виконала студентка 4-го року навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ (Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова, література, компаративістика*

Чупат Дарина Ігорівна

Керівник: Кісельова Л. О.,
кандидат філологічних наук, доцент

Рецензент: Борисюк І. В.,
кандидат філологічних наук, доцент

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	2
РОЗДІЛ 1. Теоретичні орієнтири та культурно-історичний контекст дослідження	5
1.1. Поле тлумачень поняття «інтертекстуальність»	5
1.2. Специфіка та функція інтертексту у творчості поетів-вісімдесятників	10
РОЗДІЛ 2. Інтертекст як спосіб маркування та розпросторення свого культурного простору в поезії Ігоря Римарука	18
2.1. Біблійний інтертекст	18
2.2. Роль інтертексту у формуванні руського міфу Ігоря Римарука ..	21
2.3. Міський текст як складова інтертекстуальності творчості Римарука	26
2.4. Шевченко й Гоголь: інтертекстуальний вимір	28
2.5. Римарук і сучасники	31
ВИСНОВКИ	41
ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА	43

ВСТУП

Літературні тексти перебувають у постійній взаємодії: так, за словами Юлії Крістевої, «будь-який текст будується як мозаїка цитат, будь-який текст — це всотування і трансформація якого-небудь іншого тексту¹» [21, с. 167]. Оскільки жоден текст не існує поза контекстом і не може відмежуватися від впливу інших текстів, дослідники називають інтертекстуальність «характерною рисою літератури» [11, с. 300]. У кінці ХХ сторіччя згадана міжтекстова інтеракція з її механізмами, а також витворена внаслідок такого зв'язку мережа взаємних впливів опинились у фокусі літературознавчих досліджень. Питання інтертекстуальності досліджували Ю. Крістева, Р. Барт, М. Гловінський та інші теоретики літератури. Оскільки інтертекстуальність генетично відходить від витвореного М. Бахтіним поняття діалогізму в літературі [47, с. 13], інтертекст пов'язують зі «стихією діалогічності» [11, с. 299], яка є основним маркером його появи.

Для національних літератур, зокрема й української, інтертекстуальність справді стає способом і виразником діалогу — і інтер-, і інтракультурного. Завдяки інтертекстуальним зв'язкам виникає специфічна система кодів, що її може розшифрувати людина, якій відомий претекст та його відображення в інших текстах. Тож доцільно говорити про те, що тексти як кодові системи (і світоглядні орієнтири заразом) визначають культурний простір, приналежність до якого є способом самоідентифікації окремих осіб або цілих культурних груп. Така властивість інтертексту була вповні розкрита у творчості поетів-вісімдесятників, адже соціальний контекст, у якому, за виразом Костя Москальця, відбулася підміна «понять «понятіямі»» [33, с. 122], вимагав від митців означити власну систему світоглядних та естетичних координат.

Дослідники неодноразово наголошували на «вченості» поезії Ігоря Римарука: так Кость Москалець порівнював поета з Миколою Зеровим, називаючи Римарука продовжувачем традиції «тугих бібліофагів» [33, с. 120], а

¹ Тут і далі переклад із російської наш — Д. Ч.

В. Моренець характеризує творчість поета як «винятково поліфонічну», також пов'язуючи Римарука із поетичною традицією Зерова та Плужника [30, с. 399]. За словами М. Ільницького, ліричні герої І. Римарука стають носіями «спалахів тисячолітньої пам'яті» [15, с. 281] — не дивно, що поезія Римарука «просотана безліччю звукових і смислових відлунь» [34, с. 121], які нам ще належить вивчати.

Ми присвячуємо це дослідження інтертекстуальності поезії Ігоря Римарука, оскільки сьогодні, в умовах російсько-української війни, доречно звертатися до способів вибудовування та зміцнення культурного простору, якими послуговувалися покоління українців до нас. Тож вивчення творчості Ігоря Римарука та поетів-вісімдесятників у цьому контексті є особливо актуальним.

Досліджуючи теорію інтертексту, ми послуговувалися працями Ю. Крістєвої, М. Гловінського та З. Мітосек. Творчості вісімдесятників, зокрема й Ігоря Римарука, присвятили свої праці В. Моренець, Л. Кісельова, І. Борисюк та ін. — на них ми й спиралися у своєму дослідженні.

Мета роботи — виявити інтертекстуальні реляції та їхні функції у творчості Ігоря Римарука. Аби досягти цієї мети, ми виконаємо такі **завдання**:

- окреслити теоретичну рамку дослідження та історію питання;
- схарактеризувати інтертекстуальність творчості поетів-вісімдесятників та визначити роль Ігоря Римарука в тогочасному літературному процесі;
- виявити ключові літературні та позалітературні тексти, на які покликається поет;
- описати контекстуальні зміни елементів інтертексту;
- окреслити витворений інтертекстом культурний простір творчості Ігоря Римарука.

Об'єктом аналізу є творчість Ігоря Римарука (збірки «Висока вода», «Упродовж снігопаду», «Нічні голоси», «Діва Обида», «Бермудський трикутник»), **предметом** — інтертекст як спосіб конструювання культурного простору в поезії І. Римарука. Під час дослідження ми послуговуватимемося такими **методами**: інтертекстуального аналізу, компаративним, культурно-історичним та структурно-аналітичним. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків до кожного розділу та загальних висновків. Список використаних джерел налічує 53 позиції.

РОЗДІЛ 1

Теоретичні орієнтири та культурно-історичний контекст дослідження

1.1. *Поле тлумачень поняття «інтертекстуальність»*

Інтертекстуальність, за висловом М. Гловінського, є одним із тих термінів, котрі «мають своїх авторів і точне розташування в календарі» [11, с. 284]. Першим серед цих авторів помилково називають Ж. Женетта, однак термін «інтертекстуальність» вперше вжила Ю. Крістева у праці «Слово, діалог і роман» 1969 р. Поняття інтертекстуальності дослідниця вивела від теорії діалогічності М. Бахтіна: оскільки всякий текст є перетином двох інших текстів, а «поетична мова піддається як мінімум подвійному прочитанню», на позначення цих зв'язків Крістева запроваджує термін *інтертекстуальність* [21, с. 167]. Витворене дослідженням поле тлумачення інтертекстуальності є майже безмежним, оскільки у «Слові, діалозі й романі» Крістева трактує текст у значенні, найширшому з можливих. Так до текстуальної сфери дослідниця долучає й позатекстову дійсність, частини якої можуть бути сприйняті як культурний, соціальний, історичний текст тощо, а це своєю чергою дає змогу назвати інтертекстуальними реляції тексту з будь-яким позалітературним феноменом.

У подальших роботах Крістева звужує поняття тексту до власне мовних явищ: так у праці «Поезія і негативність» роботою на інтертекстовому рівні дослідниця називає зіставлення текстів, які належать до різних типів мовної діяльності, зокрема повсякденного та поетичного мовлення. У художньому тексті ці мовленнєві типи, що їх Крістева розглядає як окремі кодові системи, протиставляються, а інтертекстуальність виникає завдяки «множинності текстового простору», який формує навколо себе поетичне означуване [21, с. 270]. Тож із погляду інтертекстуального аналізу Крістевої, досліджуваний текст є підмножиною у множині, «яка являє собою простір текстів, використовуваних у нашій підмножині» [21, с. 270]. Чіткий висновок стосовно міжтекстової взаємодії з праці зробити важко, адже словом «текст»

дослідниця називає щоразу різні явища: текст у його вузькому розумінні, знакову систему повсякденного мовлення, систему означуваних поетичної мови тощо. У праці «Інтертекст» поле означуваних, яке покриває собою лексема «текст», судячи з усього, звужується: так способом проникнення одного тексту в інший дослідниця називає цитування та «мнемонічні сліди», тобто ремінісценції [22, с. 535]. Виявом інтертекстуальності стає також запозичення наративних схем: приміром, романна нарація запозичила характерні для карнавалу прийоми, насамперед — засоби комічного [22, с. 564]. При цьому відбувається реконтекстуалізація дискурсивних фігур: вони лишаються формально незмінними, тоді як їхній зміст модифікується. Унаслідок таких змін романні значення, які, за визначенням Крістевої, є двоїстими, продовжують помножуватися [22, с. 564], що збільшує кількість можливих трактувань.

Теорія Крістевої знайшла відгук у дослідженнях Р. Барта. Він, так само як і Крістева, розглядає текст як компіляцію цитувань, «...багатовимірний простір, де поєднуються й сперечаються одне з одним різні види письма, жоден з яких не є вихідним; текст зітканий із цитат, що відсилають до тисяч культурних джерел» [4, с. 388]. Текст, за Бартом, «мусить рухатись крізь щось — наприклад, крізь твір, крізь шеренги творів» [2, с. 380] — він не законсервований у межах одного твору, а проникає в інші тексти та співдіє з ними, що є виявом інтертекстуальності. Оскільки здатність до руху та взаємодії є іманентною до тексту в Бартовому розумінні, такою ж є для нього й інтертекстуальність. Це твердження можна підкріпити фактом ризоматичності значень тексту: в ньому «немає мирного співіснування сенсів, значень» [2, с. 381], оскільки елементи, що становлять текст («означники, з яких він зітканий» [2, с. 382]), також мають змістову багатоплановість. «Це і є інтертекстуальність», — пише Барт стосовно того, що «текст треба розглядати не як завершений, закритий продукт, а як процес продукування, «підключений» до інших текстів, інших кодів» [4, с. 385]. Відтак проартикулювати текст можна не через *визначення*, а через *цитування* [4, с. 385], оскільки збагнути текст можна лише через множину

інших текстів, із якими він взаємодіє, — втім, така множина є неосягненою, так що повний аналіз тексту стає неможливим.

Думку Р. Барта поділяє й П. Тороп. Дослідник вважає, що принциповою для цілісного інтертекстуального аналізу є його незакінченість, котра виникає завдяки великій кількості можливих трактувань тексту як явища, а також включенню його в ширші дискурси. За словами вченого, дослідження інтертекстуальності не можна зводити до пошуку джерел певного тексту — варто натомість наближати інтертекстуальне дослідження до сфери психології творчості, адже психологічні моделі також можуть становити інтертекст [50, с. 35]. «Тексту в тексті» Тороп дає визначення інтексту як «семантично насиченої частини тексту, зміст і функція якої визначається принаймні подвійним описом» [50, с. 39]. Простір для подвійного опису виникає тому, що інтекст відсилає до тексту або їх групи [50, с. 40], так що розглядуваний фрагмент можна тлумачити як із позицій тексту-донора, так і з позицій тексту-реципієнта.

«Текст у тексті» для Торопа може бути й «текстом *pro* текст» — тож вироблена дослідником типологія метатексту частково надається для прояснення теорії інтертексту. На думку Торопа, тексти можуть взаємодіяти одне з одним точково (на рівні запозичення окремих елементів) і як цілість із цілістю (тоді один текст взаємодіє з повним текстом, а не з його структурними частинами). В обох випадках зв'язки між текстами можуть бути явними чи прихованими, а також ствердними чи полемічними. Втім, вважати інтертекстуальними всі перелічені Торопом випадки метатексту не варто: так, на думку вченого, переклад, рецензія та літературний памфлет є явищами суто метатекстуальними — звідси можна виснувати, що інтертекстуальність є своєрідною підмножиною у ширшій множині метатекстуальних зв'язків.

Міхал Гловінський починає своє дослідження інтертекстуальності з критики напрацювань Крістєвої: на думку вченого, у працях Крістєвої проартикульовані такі очевидні речі, «що не варто над ними й замислюватись»,

а через «досить разючу непрозорість викладу» її теорія не викликає ентузіазму, хибуючи на загальність і схематичність [11, с. 284]. Аби уникнути різночитань, Гловінський ототожнює текст із літературним твором та виокремлює основні чинники інтертекстуальних відношень. На думку дослідника, обов'язковими для виникнення інтертекстуальності є навмисна деконтекстуалізація та реконтекстуалізація. Відповідно, рисами інтертекстуальності є:

- перетворення елемента тексту А на семантично насажений структурний елемент тексту В;

- навмисність відношень (покликання на інший текст призначене для того, аби бути вілчитаним);

- їхня діалогічність (якщо зміст введеного тексту є недоторканим і не модифікується, йдеться про алегацію, а не інтертекстуальність).

Попри те, що інтертекстуальність є характерною для художньої літератури, її зубожіння, на думку Гловінського, «не перекреслює розуміння твору», що засвідчує неможливість відчитати деякі приклади інтертексту після того, як текст перекладено. Водночас інтертекстуальність є такою формою взаємодії тексту з літературною традицією, яка відповідатиме потребам літератури, що формується [11, с. 309]. Головною з-поміж виокремлених ознак інтертекстуальності стає діалогічність: якщо один текст з'явиться в іншому без зміни наświetлення, а як думка, на яку слід взоруватися, ми матимемо справу з алегацією. Втім, З. Мітосек зараховує покликання такого типу до інтертекстуальних, оскільки ми маємо справу з «поняттям впливу та інтенції» [27, с. 352]. Література є не лише набором сюжетних мотивів, але й ретранслятором цінностей, тож кожен спосіб ввести один текст в інший («переписування, цитування, ремінісценція, пародія» [26, с. 352]) є так само належною до ціннісної сфери, що ставить цитування як «необроблений» вихідний текст в один рівень з пародією, котра є відкритим висміюванням. Натомість Л. Женні включує до інтертекстуальних явищ параномазію (звукову ремінісценцію на джерело), еліпсис (переказ джерела); ампліфікацію (розвиток

значень, які містило джерело); гіперболу (перебільшення); інтерверсію (перестановку елементів оригінального тексту) та реконтекстуалізація елементів джерела [18, с. 13].

Підсумовуючи напрацювання теоретиків літератури, польська дослідниця З. Мітосек твердить, що назагал можна виокремити два способи розуміння інтертексту: глобальний та обмежений [26, с. 349]. За глобального розуміння авторська інтенція нівелюється, а інтертекстом стає не лише літературний твір, але й «цілісний контекст, мовний досвід, що оточує кожну людину» [26, с. 349]. Основним чинником появи інтертексту, отже, стає не автор, який зумисне покликається на той чи інший твір, а читач, який відчитує в одному тексті сліди іншого (не обов'язково літературного) — незалежно від того, входило це в авторський задум чи ні. Концепція ж обмеженої інтертекстуальності стосується *обігрування* запозичених фрагментів, тобто свідомої, інтенційної їх обробки. Унаслідок цього з'являються «семантичні ефекти, пов'язані з подвійним мовленням», оскільки в дискурс повторно залучають те, «що вже було сказане й що існує в мистецькій та культурній традиції як поле безнастанних співвіднесень та застосувань» [26, с. 349-350].

Мітосек виробила своє визначення інтертексту, яке видається нам найбільш чітким. На думку дослідниці, це «фрагмент чужого, попереднього тексту, введений в новий, свіжо створений літературний твір. Це власне цитата, ремінісценція чи алюзія, ім'я персонажа, порівняння, метамовне висловлювання» [26, с. 343-344]. Цим визначенням, звуженим (оскільки йдеться про текст як літературний продукт) і розширеним водночас (адже інтертекстуальною вважатиметься присутність в одному тексті слідів іншого — незалежно від авторської інтенції чи зміни смислового наświetлення), ми й послуговуватимемося надалі.

1.2. Специфіка та функція інтертексту у творчості поетів-вісімдесятників

У передмові до впорядкованої І. Римаруком антології «Вісімдесятники» Микола Рябчук зазначає, що поезію цього покоління слід називати не «молодою», а «новою», оскільки поети гуртувалися не за віковим принципом, а зважаючи на спільні творчі погляди. При цьому найбільш характерними, на думку Рябчука, для поезії вісімдесятників стають її позасоціальність, герметизм та освіченість [44, с. xiv—xvii]. Таке визначення дозволило зарахувати до вісімдесятників не лише поетів і поеток, які дебютували у 80-х роках ХХ ст. (серед них — І. Римарук, І. Малкович, В. Герасим'юк, О. Забужко), але й представників інших генерацій. Ідеться про сімдесятників, що їх радянський режим витіснив із літературного дискурсу в 70-х роках, і дев'яностників, які на момент виходу антології виробляли оригінальний стиль свого покоління.

Дослідники зазначають, що поезія вісімдесятників ознаменована остаточним вивільненням від естетики соцреалізму [28, с. 236] та політичних гасел. Замість ідеології, поети-вісімдесятники акцентували увагу на «унікальності мікрокосму людської душі» [5, с. 10]. Втім, дослідник, який вважає ці ознаки поезії вісімдесятників за ключові, опиняється в ситуації, де вісімдесятників та сімдесятників неможливо буде розмежувати, оскільки обидва ці покоління існували поза ідеологічними рамками, а в їхній поезії віднаходимо герметизм та міфотворчість. М. Ільницький визначальною рисою вісімдесятників називає їхній «голосний» дебют, позначений прагненням «до оригінальності, до художнього експерименту, часом навіть зухвалого» [15, с. 273]. На думку дослідника, це споріднює їх із шістдесятниками, — втім, така думка надається до перегляду й імовірного заперечення. Так В. Моренець зазначає, що вісімдесятники, на відміну від шістдесятників, не полемізували з дійсністю, натомість відмежовуючись від неї [28, с. 168]. На думку Р. Свято, вісімдесятники протиставляли себе шістдесятникам, оскільки таке протиставлення ставало одним зі способів їхнього утвердження [45, с. 67]. Н. Анісімова ж менш радикальна в судженнях:

на її думку, гіпотеза Ільницького лише потребує пильнішого дослідження [1, с. 83]. Натомість дослідниця наголошує на важливості зв'язку вісімдесятників із сімдесятниками, зокрема поетами «Київської школи». Анісімова зазначає, що сімдесятники мотивували своїх літературних наступників переосмислювати національні архетипи, насичувати поетику ірраціональними образами та асоціативними метафорами, писати верлібром тощо [1, с. 88]. Втім, на думку М. Ільницького, читаючи поезію вісімдесятників, важко зрозуміти, на кого вони взоруються: «відгадати це з тексту твору майже неможливо» [15, с. 282].

Визначити унікальні риси поезії вісімдесятників, що відрізняли це покоління від попередників, допомагають міркування М. Рябчука. У передмові до антології «Вісімдесятники» дослідник вказує на різницю між тим, як і з якою метою шістдесятники та вісімдесятники покликалися на явища культури. На думку Рябчука, те, що тексти шістдесятників рясніють «”Бахами”, “Гойями” й “Ван Гогамі”, згадуваними до ладу й не до ладу» [44, с. xvii], свідчить не про освіченість, а про бажання людей, які лише допалися світових культурних здобутків, похизуватися своєю долученістю. Вісімдесятники ж натомість не пересипають свої тексти «уславленими іменами» — культурний контекст у їхній поезії виникає завдяки інтертекстуальним явищам, зокрема прихованим цитатам, перифразам тощо — «і то не лише з класики, а й один з одного» [44, с. xvii]. Тож суттєвою, детермінантною рисою поезії вісімдесятників є її справжня, а не позірна освіченість — те, що І. Борисюк виокремлює як «культурологічність (ремінісцентність, «книжність», «філологічність») лірики, її інтелектуалізацію, філософічність, концептуальність, метафоричність, історизм, зосередженість на етичній проблематиці» [5, с. 11]. Такої самої думки дотримуються і В. Моренець, який говорить про «філософсько-естетичний потенціал» вісімдесятників [30, с. 68], і Г. Косарева, котра досліджувала інтертекстуальні виміри творчості вісімдесятників, зокрема шевченківський інтертекст.

Потреба інтелектуалізувати поезію, пересипаючи її цитатами й алюзіями (а отже, роблячи її інтертекстуальною) виникла через «кризу свідомості», що її спричинив остаточний перехід від суспільного до індивідуального [28, с. 237]. У світі, що змінювався, більше не можна було віднайти остаточні істину й сенс — саме тому світогляд поетів-вісімдесятників має виразне есхатологічне наснаження. Так Оксана Забужко зізнається, що під час писання неодноразово мала апокаліптичні візії («Мені весь час «диктувалися» картини апокаліпсису: війни, пожежі, катастрофи...») [49, с. 259]. Те саме бачимо і в поезіях інших вісімдесятників: ліричний суб'єкт віршів Т. Федюка поступово наближається до смерті [23, с. 125], а герої поезій І. Малковича гостро переживають розлуку з домом і неможливість туди повернутися.

Есхатологічність світогляду змушує вісімдесятників шукати опертя в текстах, створених до них, і тісніше контактувати між собою. Основним у поезії вісімдесятників М. Ільницький називає «мотив історичного зв'язку, нерозривності поколінь» [15, с. 280]. Підтверджує це й теза В. Неборака: говорячи про І. Римарука, він зазначає, що поет «змушений захищати себе від тиску зовнішнього огрому крихким літературним панцирем», шукаючи однодумців [35, с. 155]. «Ближні», з якими намагається контактувати Римарук, це не лише поети-сучасники, але й ті, хто вже відійшов у засвіти, — втім, як пише Неборак, «привидні голоси, означивши свою присутність, не осенсовлюють її» [35, с. 156].

Одним із таких «ближніх» для поетів-вісімдесятників був Тарас Шевченко. Г. Косарева, яка досліджувала шевченківський інтертекст у творчості О. Забужко, Н. Білоцерківець, П. Мідянки й П. Гірника, демонструє, що попри індивідуальне сприйняття кожним із поетів образу Шевченка, магістральною лінією для переважної їх більшості є сприйняття Кобзаря як помічника та провідника. Так, на думку Г. Косаревої, у текстах П. Мідянки «конкретизується постать Т. Шевченка як одного із батьків поколіннявої літератури 80-х років» [19, с. 55] — втім, як нам здається, вводячи у свої поезії шевченківський

інтертекст, Мідянка іронізує над ним. П. Гірник натомість бачить Шевченка в його «канонічному», «смушковому» образі — такий Шевченко допомагає поетові проговорити трагічні сторінки української історії, зробити ці події менш травматичними [19, с. 55]. Для Оксани Забужко шевченківський інтертекст сприяє творенню нових, переосмислених образів історичних осіб — так завдяки епіграфам із Шевченка Забужко передає нове бачення княгині Рогніди в тексті «Полон Рогніди». В інших же своїх поезіях Забужко апелює до «Великого льоху», «І мертвим, і живим...», «Кавказу» тощо, аби вступити із Шевченком у діалог, розвинути мотиви, притаманні його поезіям [19, с. 56]. Натомість діалогічність, що її бачимо в віршах Н. Білоцерківець та О. Пахльовської, — діалогічність насторожена й певною мірою іронічна. Так у тексті «Русалочка» Н. Білоцерківець пародіює Шевченка, зокрема його топос Дніпра: річка в Білоцерківець — уже «не-Дніпро», в чому Г. Косарева вбачає покликання на Чорнобильську катастрофу. Дніпро перестає бути собою і в О. Пахльовської: через згубний вплив людини він уже не реве й не стогне [19, с. 54]. Гіперцитату з творів Т. Шевченка бачимо і у В. Герасим'юка: пишучи про Дніпро, поет зазначає: «А реве та стогне, себто, ревів / Та стогнав той, хто дерзнув на Твір, / Що для нас є кров'ю й землею. / Виринав – потопав – стогнав – ревів... / Вража, зла тепер – в цих панів і рабів / Тільки що окропити нею?» [10, с. 52]. Інтертекст при цьому набуває у вірші значення інвективи, спрямованої до тих, хто профанізує творчість Шевченка.

Іншою постаттю, до якої часто апелюють вісімдесятники, є Б.-І. Антонич. Як говорить М. Ільницький, на вісімдесятників цей поет вплинув опосередковано — через Київську школу [16, с. 50]. І. Борисюк наголошує на тому, що саме вісімдесятники «відкрили» Антонича «з його всесвітньою метаморфозою форм упізнаванням людиною себе у дзеркалі світу, в найменшій рослині, в хрущі на оспіваних Шевченком вишнях» [6, с. 51]. Так постать Антонича з'являється у віршах І. Малковича («Антонич»), І. Римарука («У місті замовлянь»), а також в романі Ю. Андруховича «Дванадцять обручів». Ю. Буряк не лише виносить рядки Антонича в епіграфи своїх поезій, але й завуальовано

покликається на нього: приміром, вірш Буряка «Біос у кераміці» є відгомонам-переосмисленням Антоничевого «Життя по-грецьки біос», а П. Мідянка екзальтовано згадує Антонича та Шевченка у своїй «Травневій варіації з хрущами».

Есхатологічний світогляд потребував від вісімдесятників шукати точок опертя не лише в апелюванні до канонічних авторів, але й у міфологізації поезії. Звернення до міфологічних структур, їхня деміфологізація та реміфологізація допомагали оновити міф як основу людської свідомості, повернути його рушійну силу. Звідси — ритуальні інтенції в текстах вісімдесятників, переосмислення фольклорних образів, а також багатий біблійний інтертекст. Як пише І. Борисюк, «ініціальний ритуал дозволяє в одномоментному спалахові істини пережити досвід смерті, любові й пізнання» [7, с. 28]. На думку дослідниці, у вісімдесятників ініціальний момент збігається з моментом творчості чи пов'язаний із ним, стаючи відтак способом «пошуку самототожності, власного голосу, і — ширше — першооснов буття [7, с. 28]. Так, на думку дослідниці, у першому тексті «Поет у повітрі» В. Герасим'юка через поетичне осягнення факту смерті відбувається торжество життя і його утвердження (там само).

Важливим для вісімдесятників є й переосмислення фольклорних форм, зокрема й казок. Приміром, Іван Малкович у «Пісеньці про черешню» реінтерпретує казку про Івасика-Телесика — тепер герой має в сорочці дірочку від кулі-черешні. При цьому казкового Івасика можна асоціювати і з самим поетом, адже обоє мають те саме ім'я. В іншому вірші Малковича («Напередовець») ліричний суб'єкт робиться казковим героєм Напередовцем, колядку про якого вміщено в альманасі «Русалка Дністрова». У тексті Малковича широко залучені міфо-ритуальні структури: так герой хоче виростити чорта і, за старим звичаєм, носить під пахвою яйця, аби потім їх розбити. Коли ліричний суб'єкт розбиває останнє, третє яйце, із нього виходить сила-силенна худоби — герой, аби знайти для неї місце, сам змушений стати

Напередовцем. Так він котить яблуко, аби землі для худоби стало більше, просить кротів рити для неї нори тощо — зрештою Напредовця ув'язнюють у яйці, а з усієї худоби, що з цього яйця вийшла, на землі лишається лише третина — решта помирає або розчиняється.

Іншим, не менш важливим мотивно-тематичним комплексом, що його переосмлювали вісімдесятники, стає християнська топіка. Так В. Герасим'юк у вірші «Крук» надає нового наświetлення старозавітному образу ворона (тепер він — поет, хоч і харчується падлом). Оксана Забужко пише «Коментар до дій св. апостолів», розробляючи в ньому образ святого Петра — ревного учня Христа, проте не того, «хто розпнеться за люди своя» [9, с. 64]. Переосмлюють образ Бога І. Малкович та І. Римарук — у віршах обох поетів він більше не всемогутній Господь Вседержитель, а слабкий і забудькуватий суб'єкт. Так у Бога із вірша Римарука «A la Villion» дірява кишень, а у вірші «Різдво» Він ховається від людей. І. Малкович у тексті «Вшанування першоджерел» змальовує схожого Бога — втім, це не Бог усього християнського світу, а маленький, «український» Бог. Ліричний суб'єкт вірша не може зрозуміти, що робить український Господь та якими є його місце і статус серед богів інших народів: «Наш бідний Боже України, / чи ти збайдужів, а чи спиш / чи між богами ти як миш, / тремтиш залякано й мовчиш» [9, с. 107-108]. Зрештою, текст закінчується тим, що український Бог молиться до власної душі, благаючи її не змалороситися. Цим самим він уподібнюється до всіх українців — зокрема й до ліричного суб'єкта.

Перегуки між поезіями вісімдесятників витворюють спільний простір — своєрідну мережу тем, які найбільше хвилювали й захоплювали цю генерацію. Приміром, у творенні «карпатського тексту» І. Малкович та В. Герасим'юк керуються спільними орієнтирами — зокрема стійким асоціюванням простору із музичними інструментами. Для В. Герасим'юка це насамперед скрипка і дерев'яні духові [31, с. 88], для І. Малковича — скрипка й орган (*вірган*). Бачимо, що вісімдесятники творили простір своєї культури не лише через

покликання на авторитетних попередників, але й згадуючи у віршах одне одного. Це дозволяло поетам вибудовувати спільні контексти, знаходити «точки дотику»: так у сьомому вірші циклу «Тернове поле» І. Маленького відлунюють мотиви «Трубача» Ю. Андруховича, Олександр Гриценко в тексті «Мовознавство» вибудовує літературний родовід «від «слова» аж до воробйова» тощо. Особливо виразно цей аспект інтертекстуальності виявляється у текстах І. Римарука, яким і присвячено це дослідження.

Висновки до розділу 1

Інтертекстуальність, тобто поява в одному тексті елементів іншого, — явище, іманентне письму й читанню як літературним практикам. Будучи системою знаків, для розуміння якої необхідне знання тих чи тих текстів, інтертекстуальність перетворюється на спосіб розпізнавання «своїх» та «чужих». Таким чином формується культурний простір, в основі якого лежать певні тексти, а приналежність до якого стає одним із чинників формування ідентичності — особистої, соціальної чи національної.

Інтертекстуальність як специфічний вид діалогу — і в синхронному, і в діахронному вимірі — стала важливою стратегією текстотворення для поетів-вісімдесятників. Очистивши поезію від соціальних гасел, вони відмежовуються від суспільного простору, в якому відбувається нівеляція цінностей, і концентруються на тому, аби знайти опору у світі, що руйнується. Такою опорою для вісімдесятників стає означення літературної традиції, з якої вони виходять, а також діалог одне з одним. Тож культурний простір вісімдесятників вибудовується як система покликань на вагомій для української літератури тексти та знакових авторів, серед яких є й самі вісімдесятники. Такий підхід до створення тексту яскраво виражений у поезіях Ігоря Римарука, чий творчості ми й присвячуємо виклад.

РОЗДІЛ 2

Інтертекст як спосіб маркування та розпросторення свого культурного простору в поезії Ігоря Римарука

2.1. Біблійний інтертекст

На Святе Письмо Римарук покликається в кожній своїй збірці — втім, густина відсилань і ступінь осмислення матеріалу змінюється. Від «Високої води» — першої збірки поета — до «Бермудського трикутника», який став останньою прижиттєвою книжкою Римарука, покликання на християнський міф та його елементи частішають, проте погляд поета на Святе Письмо стає дедалі критичнішим.

У «Високій воді» бачимо лише спорадичні введення в текст елементів християнського міфу. Це зокрема молитовне «во віки віків» у тексті «Тільки рука...», порівняння фонтанів із біблійним китом у «Польоті Гоголя», а також згадка про Діву Марію у вірші «Війон». Крім того, у «Заповіднику» Римарук порівнює зірку з курячим богом — те саме він зробить у першому вірші триптиху «Oh, c'est toute une histoire» (зб. «Бермудський трикутник»), де зоря буде прямо пов'язана із Христом.

У збірці «Упродовж снігопаду» образ зорі набирає сакральних конотацій за рахунок метафоричного її порівняння із рибою, яка є уособленням Христа. Приміром, у тексті «погляд виткавши з нитки зеленої» зоря — це риба: нитка «так зорі зав'язала плавці, що не вирветься, / срібна, віками». Натомість у тексті «Смеркалося. Ми при багатті сиділи» є дві зорі: «рокована й бистра», яка падає і сліпить, і та, яка «не встигла доснитися» і яка «рукою легкою / з колиски підводить... / годує з холодного вістря» — бачимо, що перша зоря є насправду нещасливою, асоціюючись із катастрофою на ЧАЕС («зорею Полин»), в той час як друга — це та зірка, яка приносить страждання Христові як Відкупителю людства. Сотеріологічні мотиви переосмислено і в тексті «Це ж які сади тоді цвіли», де Христос воскресає не завдяки своїй божественній подобі, а завдяки сльозі Марії Магдалини. Відтак у «Бермудському трикутнику» замість сльози

Магдалини матимемо цілющі сльози іншої Марії — Богородиці (тексти «Star-Crossed-3», «Грипси-3»).

В «Упродовж снігопаду» Римарук переосмислює і події Старого Завіту, зокрема Книги Буття. Приміром, у вірші «Сьомої днини» на сьомий день людина виліплює з червоної глини творця, зробивши його пастухом — за власними образом і подобою. Відтак шипшинове серце виліпленого Бога проростає кущем, який і сам тепер ліпить із червоної глини.

Зміщення біблійних акцентів — і старо-, і новозавітних — продовжується у збірці «Нічні голоси» (1991). Так у циклі «П'ятикнижжя: час ікс» кожен вірш корелює з відповідною книгою Тори: Буття, Вихід, Левит, Числа і Второзаконня. В останньому тексті, що відповідає Повторенню Закону, тобто своєрідному підсумку Тори, бачимо «гніздо відображень», «житло німих двійників» і «могильник фальшивих пророків». Відтак для того, щоб найчистіші уста прошепотіли «час ікс», героям вірша необхідно розбити свої «дзеркальні тіла», які вміщують у собі «декорації пам'яті». Відповідно текст Римарука розбиває самі підвалини Старого Завіту, пропонуючи відмову від писання і передання як спосіб дістатися Царства Небесного. Через таке оновлення завіту ліричний суб'єкт Римарука ніби уподібнюється до Христа, який приніс Благодать на заміну Закону. Втім, таке оновлення не може бути дійсним, бо є людським, а не Божим. Це спричинено тим, що ліричні герої Римарукових віршів сприймають лише людську природу Христа, забуваючи про божественну. Приміром, у тексті «Прийшли із найдальших дворів» Христос — столярів (не Божий) син, який говорить до блудниці. Звідси, через інверсію цінностей, ліричний суб'єкт вірша «Нічні голоси», за яким названо збірку, запитує: «Чом усі переплутались, Господи?!». Тепер Вифлеємська зоря стає «множинною» («Один», «Різдво»), а нові месії ідуть із цього світу непоміченими («кожен син / якого ми не впізнаємо / іде один») («Один»).

Внаслідок інверсії наріжних для християнського міфу образів та мотивів виникає враження повернення до хаосу. Це ознака Апокаліпсису: небо

згортається в сувій, тож «усі переплутуються». Саме тому в наступній збірці Римарука «Діва Обида» ліричні суб'єкти вже невиразно відчують наближення кінця світу. Втім, надія на порятунок і відкуплення, що її приніс Христос, досі жевріє: «Благословенна непоступлива десниця / Того, Хто прийде. Але все ж ночами сниться / Той, Хто прийшов уже. Хто не з мечем — з ягням» [41, с. 12]. Богородиця, яка бере ім'я Обиди, робить це з надією, що в людині ще збереглося людське начало, що «душа спопеліла дотла / не озвіріла» («Діва Обида»).

Втім, ці сподівання виявляються марними. Відтак у «Бермудському трикутнику», останній прижиттєвій збірці поета, біблійні події перетворюються на порожні словесні оболонки без духовного наповнення. Тепер Біблія — це «ціла історія» («Oh, c'est toute une histoire...»), «безсмертний епос» («A la Villon») і «міт» у труні, що її носії впускають із пліч («Toast funebre»). Римарук остаточно завершує інверсію найістотніших мотивів Святого Письма, переосмислюючи його ключові образи. Через це відбувається профанізація самого осердя християнського міфу: приміром, Христос — більше не Спаситель, а простий чоловік (в інваріантах — привид або безхатько), народжений під нещасливою зіркою. Коли ліричні суб'єкти Римарука в надії на воскресіння імітують такого Христа (приміром, герой «Камікадзе-1» готовий принести себе в жертву), їм ідеться лише про фізичний, а не духовний вимір такого наслідування — тож мови про істинне спасіння бути не може.

Серед інших центральних образів християнської культури в «Бермудському трикутнику» змінюється й образ Святої Трійці — зокрема на візуальному рівні. Римарук перепрочитує іконічне втілення старозавітного сюжету «Гостинність Авраама»: тепер тут виступають Віршник, Художник і Бог, тобто виразники творення на людському, а не вселенському рівні. Відбувається обниження сакральних образів, так що Бог перестає бути тією всемогутньою та всюдисущою силою, яка постає перед читачем біблійного

тексту. Натомість Господь, про якого пише Римарук, — це «старенький Бог, якому все це по...» («А la Villon-3»).

Образ Бога у поезії Римарука профанізувався поступово, від збірки до збірки. Приміром, у «Діві Обиді» Господь ще не збайдужів до людей — оракули можуть «розчути, як над нами плаче / Творець у храмі й у скалі» [41, с. 28]. Втім, ліричний суб'єкт тексту «Листи» з тої самої збірки говорить: «богом ти був не людей а трави / боже». Бог справді перестає бути богом людей в «Бермудському трикутнику»: замість рятувати, він тікає і просить не називати його. Господь ховається «в церквах, деревах, Світовидах» — тобто елементах не лише християнського, але і язичницького культу — та в самій людині, у її «зімкнутих устах» («Різдво-2»), що асоціюється з новим Словом (бачимо тут натяк на євангельську максиму: буква вбиває — Дух животворить; слово ж стає кінцем буття і — водночас — його початком). Тож Бог у віршах Римарука безсилий і не може зарадити своєму творінню. Приміром, кишень, в яку Господь ховає героїв «А la Villon-3», дірява — втім, він про це забуває. Таким самим непридатним до вжитку є й діряве небо, яке Господь напинає в «Дощах-1» («порвані сіті» Бога бачимо й у «Діві Обиді»).

Римарук залишає своїх ліричних суб'єктів за мить до того, як настане апокаліпсис — «юрський період», який розпочнеться дзвонами (інваріант янгольської сурми) «якогось недільного ранку» («Грипси-2»). Можна сказати, що цим він і сам уподібнюється до Бога, якого змальовує. Не в змозі допомогти своїм героям, Римарук натомість поєднує велику есхатологію із малою: очікуючи Апокаліпсису, його ліричні суб'єкти чекають і власної смерті, як це відбувається в триптихах «Ad infinitum», «Дощі» та «Грудень».

2.2. Роль інтертексту у формуванні руського міфу Ігоря Римарука

Особливо активно до топіки Київської Русі Римарук звертається в ранніх збірках — «Високій воді» та «Упродовж снігопаду». Відтак у «Діві Обиді» руський міф співіснує нарівні з християнським (Богородиця бере ім'я Обиди), а

в «Бермудському трикутнику» руська топіка виявляється повністю витісненою біблійними алюзіями.

Ключовими текстами, до яких звертається Римарук, є «Слово про похід Ігорів» та «Повість минулих літ». Ці твори, зокрема «Слово...», лягли в підложжя «руських» алюзій Миколи Зерова («Князь Ігор», «Обри») та Ігоря Калинця, тож можна стверджувати, що своїм руським міфом Римарук долучається до вже сформованої та утвердженої традиції.

Дніпро і — в ширшому сенсі — вода стає способом переміщуватися між часовими площинами, допомагаючи ліричним суб'єктам Римарука дістатися руських часів. Так у вірші «Ворота» (зб. «Висока вода») завдяки Дніпру індивідуальна пам'ять ліричного суб'єкта змішується з історичною: герой прямує від Золотих воріт до Дніпра, бо пам'ятає, «що видибав / з воріт Тесових, Скрипучих». Таким чином у свідомості ліричного суб'єкта оживає пам'ять язичницького ідола, що його, за літописним переказом, під час хрещення Руси скинули у Дніпро.

Вода здатна перетворювати не лише пам'ять людей, але й пам'ять місць. Коли шиття, яке впускає героїня восьмого тексту «Слідів неминущих», пливе «за пруг Ярославових брами і валу», у київській топіці оживають сегменти, пов'язані з Київською Руссю: Золоті ворота і Ярославів вал перестають бути просторовим орієнтиром у сучасному розумінні, перетворюючись на функціональні частини княжого міста. Так само в тексті «Темної ночі, коли...» вода допомагає героєві зрозуміти, що на чорному камені над рікою жінки прали закривавлені сорочки. Відтак ліричний суб'єкт відчуває, що колись матір відпиратиме від крові і його одяг, — оприявнюється циклічність історії. Схожу наративну схему бачимо і в тексті «Хортиця»: герої провалюються «у дзеркало вод», де хороводом ідуть «неімущі, що сраму не імуть» — літописний вислів князя Святослава створює відчуття спадкоємності: від «стріли зі слов'янських грудей» до козацької Хортиці.

До образу князя Святослава Римарук звертається й у збірці «Нічні голоси». Тут, у тексті «До Святослава», князь уподібнюється до князя Ігоря і до Христа водночас. Так передчуття поразки Святослава в бою («таємними знаками ляже / срібна креш на порубану кість») корелює зі знаменнями, що їх мав князь Ігор, а слова «ця чаша страшна» відповідають не лише переказу про смерть Святослава, але й молитві Христа в саду Гетсиманському. Відтак Святослав здобуває вічне життя й пам'ять по собі, що представлено в рядках «Княжа дума і в ній [чаші з черепа] не загине» — тут, окрім алюзій на те, як помер Святослав, бачимо також обігрування рядків із Шевченкового «До Основ'яненка».

Посмертне призначення Святослава — чекати своїх «князенків» «на галяві століть пелехатих». Серед нащадків князя — не лише «рівноапостольний син», але й персонажі новітньої історії — зокрема «правнук отой, що посіє / в небесах і на водах полин». Цим Римарук не лише продовжує окреслювати історичну спадкоємність українства, виводячи його корені від часів Київської Русі, але й уникає романтизації руської топіки, оскільки серед нащадків хороброго Святослава з'являються не лише звитяжні володарі, але й ті, хто чинить шкоду, — і всі вони зрештою зустрінуться з князем.

Не можна оминати увагою й той факт, що руський міф Римарука нерозривно пов'язаний із міфом слов'янським. Так у вірші «Вість» перепілка звила гніздо «під ногами скіфської баби», тоді як «заморська птиця» знесла камінь, шкаралущу якого прокльовує «неймовірна вість». Ті самі дві птиці з'являються вже в «руському» тексті «Скоморохи», де своєрідним еквівалентом скіфської баби стає золотий сніп, що на ньому сидить «заморська птиця». Цей сніп, так само як і скіфські скульптури, виконує дві функції, будучи, з одного боку, символом родючості, а з другого — межею, що відокремлює свій простір від чужого (біля снопа тут перед боєм стоять «комонні вої»). У «Скоморохах» проартикульовано потребу вибудувати наратив, який закарбував би історичні події («хто ж бо про тебе, снопище, *слово (курсив наш — Д. Ч) напише?»), і*

непевність стосовно того, чи заціліє хтось, кому така історія буде потрібна («хто ж теє слово, снопище, буде читати — / лебеді чи гайвороння, лада чи таті?»). Важливим елементом тексту є той факт, що обидві птиці — і «заморська», і птах із руки воїна — сідають «на біле тіло», тобто несуть смерть, що викликає асоціації з Дивом зі «Слова про похід Ігорів». Перегукуються зі «Словом» і впевненість комонних у перемозі й багатій здобичі («буде на шию вервій, буде на шию гривна») та розуміння, що вціліють і створять слово-історію не воїни, а скоморохи: «в небо зростемо голосом — / колосом».

Поєднання Слова-історії зі скіфською тематикою бачимо й у вірші, що його Римарук присвятив І. Драчеві («Століття — в зачарованому колі»): тут «тільки Слово стереже могили — як мертвий скіф на мертвому коні». У цьому тексті бачимо не лише поєднання руського та слов'янського міфів, але й покликання на І. Драча, зокрема його вірш «Банкет в пору СНІДу, або Скіфська мадонна». Іншою ж ланкою, що поєднує міф руський і скіфський, є Дніпро як посередник пам'яті. Так ліричний суб'єкт тексту «Тільки рука, що немовби навчає ходити» звертається до ріки: «Дніпре, я відаю: в пам'ять стрімку і глибоку / лиш увійду — й заблукаю назавше, як скіф». Як бачимо, Римарук долучається до розробки скіфської тематики в літературі, цим продовжуючи традицію, витворену його попередниками, зокрема поетами Празької школи.

Втім, повернімося до згадок про «Слово про похід Ігорів». Вони з'являються не тільки у «Високій воді», а й у наступних збірках Римарука: так ліричний суб'єкт першого вірша диптиху «Відсвіти» («Упродовж снігопаду») з усіх слів, що існують на світі, «зрозумів лиш — о полку. Одне». Інші ж слова, які «пустелю заселять», є проминуцями, вони «з німої зведуть вишини». Покликання на «Слово...» бачимо і в тексті «Біла на білому»: ліричний суб'єкт, який відчуває наближення загрози, запитує: «який іще Див / кликати буде на дереві зітлілому?!».

Користуючись тим, що він тезко князя Ігоря, Римарук вводить у текст ремінісценції на «Слово...» в епізодах, де йдеться про стосунки ліричного «я» з

коханою жінкою. Епізод зі «Слова», де Ярославна «плаче-тужить [...] вранці в Путивлі на валу», інвертовано: кохана ліричного героя плаче «в годину нічну», а той не знає, як повернути їй «давнє шиття» (інваріант «бобрового рукава»). У звернених до жінки словах «Спи як земля... і не спи як земля¹» бачимо ремінісценцію на епізод втечі Ігоря з полону («Ігор спить, Ігор не спить» [47]), що демонструє інверсію мотиву: дії героя-Ігоря переходять на кохану-Ярославну, а дії Ярославни — в оберненому вигляді — на Ігоря.

У наступній збірці, «Нічні голоси», Римарук розгортає генезу Діви Обиди — «Пречистої Діви із синцем», яка прийшла помститися кривдникам у тексті «Пощо твій шепіт: не забуду». Там-таки виринає й образ князя Ігоря, який «зневажив знамення віщі», за що не зможе померти — хоча хотів би. Тут бачимо завуальоване покликання на сонет Миколи Зерова «Князь Ігор» і полеміку з ним: слова Зерова «Одважний князю, ти не знаєш смерти, / круг тебе гуслі задзвенять, тебе / від забуття врятують і полону» [14, с. 106] так само наголошують на безсмертності князя, подаючи його, на противагу Римарукові, в позитивному наświetленні.

Образ зі «Слова про похід Ігорів» формує концепцію збірки Римарука «Діва Обида». Тут бачимо не лише покликання на образ Обиди зі «Слова» (на форзаці книжки наведено відповідну цитату: «Встала Обида в силах Даждьбожа внука, вступила дівою на землю Троянію, восплескала лебединими крилами...²»), але й полеміку з однойменним віршем Є. Маланюка. Маланюкова Обида — це окрадена й згвалтована Україна, що її поет закликає встати та мститися. Натомість Римарук показує іншу Обиду — Богородицю, яка змушена назватися (а не стати) Обидою. Кличучи «пріч із пекельних сторіч», вона ще сподівається, що «душа, спопеліла дотла / не озвіріє» (тут бачимо перегуки з текстом «Замість сонетів і октав» П. Тичини). Втім, людство, яке втратило духовні орієнтири, стоїть над прірвою, і все, що лишається Обиді-Богородиці,

¹ персоніфікацію землі як нареченої князя бачимо в сьомій частині сюїти «Доки?» В. Герасим'юка

² цей-таки уривок зі «Слова...» (вочевидь, в авторському перекладі) в повному варіанті є епіграфом до вірша Є. Маланюка «Діва Обида»

— надія на світлий людський первінь. Як бачимо, образ Обиди-Богоматері Римарука ближчий не до образу, витвореного Маланюком, а до Обиди зі «Слова» з її «лебединими крильми».

2.3. Міський текст як складова інтертекстуальності творчості

Римарука

Київ та Львів — міста, що в них найчастіше перебувають ліричні суб'єкти віршів Римарука. Вихід у міський простір є підставою для появи інтертекстуальних реляцій у творах поета: з одного боку, він взаємодіє з уже сформованою традицією творення того чи того міського тексту, а з іншого — асоціює урбаністичний ландшафт із постатями поетів, що жили в цьому просторі.

Взаємодію з традицією творення міського тексту бачимо насамперед на прикладі тексту київського. Римарук віддаляється від київської традиції Зерова, в якій «золотоглавий» Київ асоціюється насамперед із добою Бароко, а центрами структурування простору стають архітектурні витвори Шеделя.

Натомість Київ у віршах Римарука фігурує здебільшого в руському контексті (див. р. 2.2), споріднюючись із старим Києвом Агтили Могильного. Вірш Римарука «Фрагменти київського снігопаду» низкою мотивів перегукується з циклом Могильного «Зима нашого міста». В обох текстах ключовими є поєднання мотивів кохання та снігопаду, що супроводжується накладанням часових площин. Приміром, у Римарука розливається ріка часу («те, що звалось часом, / шукало всує береги»), так що «мідна десниця літописця» та пара закоханих починають існувати в одному хронотопі. Те саме бачимо в Могильного, де поруч із чоловіком та жінкою, котрі гуляють старим Києвом, — «Прадавня слов'янська казка / про коней, в снігу завалених, / заряджені арбалети / і погляди із бійниць» [27, с. 10]. Крім того, у «Фрагменті київського снігопаду» Римарук вміщує завуальоване покликання на третій вірш «Зими нашого міста». Ліричний суб'єкт Агтили просить: «Давай поговоримо трохи / про вірші, про сніг і легенди» [27, с. 12], тоді як ліричний суб'єкт

Римарука хотів стати «завісою вікна» й «колихати теплі тіні / мужчини й жінки, що ведуть розмову / про снігопад».

Для того, аби засвідчити свою присутність у київському просторі, Римарук вміщує героїв тексту «Podziemnym Zolnierzom» — себе й Василя Шкляра — у київському метро. Вони — ті, хто «світ, що ось-ось догорить, / клечали», заходять «у мертво метро», щоб доїхати до кнайпи. Варто зазначити, що київське метро є важливим образом не лише для Римарука: так В. Неборак стверджує, що «київська підземка була в обох [Римарука й Герасим'юка] випадках буттєвою матрицею...» [36, с. 5].

Натомість Львів у поезії Римарука виринає як місто «замовлянь і мук твоїх колишніх» («У місті замовлянь і мук твоїх колишніх»). Тут простір маркується через зв'язок мертвих поетів із живими: так над львівськими вулицями поруч ідуть-летять Антонич («той, / що був хрущем і жив колись на вишнях») і Франко («той, кого в чужій сорочці погребли»). Унизу вони бачать ліричного суб'єкта тексту — самого Римарука (за визначенням В. Неборака, «поет звертається сам до себе на «ти»») [36, с.21]).

В поезії Римарука епізодично з'являються й інші міста — однак важливою деталлю є те, що в кожному місті, про яке пише Римарук, є місце для свого поета. Показовим у цьому аспекті є цикл «Ризькі вечірні портрети», у частині віршів якого йдеться про латвійських поетів. При цьому своєрідним медіумом між латвійським та українським простором стає М. Григорів, який навчався в Латвійському державному університеті. Цикл складається з трьох текстів: у першому, «Петеріс на тлі круглого дзеркала», йдеться про П. Зірнітіса; в другому, «Улдіс / штраф за неправильний перехід майдану», — про Улдіса Берзіньша. Заклучний вірш циклу, «Михайло в новій блакитній сорочці», звернений до М. Григорова, просякнутий смутком: попри те, що герой тексту перетворюється на посередника між культурами («молодець по-ненаському цвенькає), мандри приносять йому «тільки й радості шелест сорочки новенької».

2.4. Шевченко й Гоголь: інертекстуальний вимір

Як і для решти вісімдесятників, Шевченко був для Римарука ключовою постаттю українського канону — а отже, однією з тих персоналій, що до них поет звертається, аби означити свою систему цінностей.

У першому вірші «Слідів неминущих» — циклу, що відкриває «Високу воду», — Римарук покликається на Шевченка, аби таким способом означити спадкоємність — не лише літературну, а й державотворчу. Ліричний суб'єкт тексту відчуває «Вітчизни пробуджений подих» і хоче ним зігріти всіх, «хто не дожив», — відтак на водах, до яких він підходить, видно відблиски «свячених ножів». Такою прозорою ремінісценцією до «Гайдамак» Римарук не лише нагадує про описані Шевченком визвольні рухи, але й долучає поета до когорти борців за українську державність, до тих, хто формував «те, що здавалося пам'яттю, тишею, словом».

Шевченкову візію історичного процесу Римарук ретранслює в поезії «де вона гармонія правічна» (зб. «Нічні голоси»). В епіграфі до вірша — рядки із Шевченкового «Чигрине, Чигрине»: «...а меж тими / Меж ножами рута». У творі Римарука продовжується шевченківський дискурс: «непробудні слава і ганеба» переплелись в українській історії так, що розтяти цей вузол можуть хіба свячені ножі. За таких умов нація опиняється у замкненому колі, оскільки поміж цими ножами, які могли би принести порятунок, — рута, «волі нашої отрута» [53, с. 214]. Таке саме сприйняття онтологічного стану українців бачимо і в вірші «на тій землі», де Римарук покликається на Шевченкову «Розриту могилу»: «всі слова / диктує нам осквернена могила — / і в тому їхня неміч, але й сила».

Постать Шевченка набуває сакрального ореолу у вірші «Про що», де серед спогадів, про які ліричний суб'єкт хотів би написати вірша, є прабаба Килина, яка «вечорами молилась до Шевченка вишитого заповоччю» (образів у хаті не було). Іконічного характеру набуває портрет Кобзаря і в тексті «Перед «Автопортретом зі свічкою» Тараса Шевченка»: «молоденька свіча» з картини

світить молодому поетові — шукачеві, якому намагаються завадити ті, кого «і завтра не буде». Так Шевченко перетворюється на небесного покровителя молодих поетів — у тому числі й вісімдесятників. Таке ставлення до Шевченка бачимо і в Василя Герасим'юка. Шевченко для нього «постає як символічний центр міфопростору», що з ним поет співвідносить «суху різьбу» своєї творчості, різьбу, «що тримає» [17, с. 71; 10, с. 31].

Римарук намагається вберегти Шевченка від профанізації — іноді тоном гостро полемічним, а часом — іронічно-насмішкуватим. Так ліричний суб'єкт вірша «Перед «Автопортретом зі свічкою» Тараса Шевченка» закликає тих, кого не було «там де триста як скло товариства лягло», не згадувати Кобзаря всує, зокрема не клястися його ім'ям. Ліричний суб'єкт показує, що ці люди через свою малодушність не достойні говорити про Шевченка: вони заважали продовженню справи Кобзаря, оскільки «лякали Шевченком» «шукачів що ішли при свічі», яка підсвічувала їм із «Автопортрета». Та сама думка, але в іронічному наświetленні, звучить у тексті «блажен, хто поділив на чистих і нечистих». Тут витворюються дев'ять нових заповідей блаженства — ділити людей «на чистих і нечистих», сходити «на костер по празникових числах» тощо. Пошана до «Заповіту» є однією із таких заповідей — втім, пробуваючи в одному ряду з вимогою гнати з порога не-блаженного — «нічного і споночілого» мовчуна, на чийй спині нашита «старезна коляда» (інваріант «шукачів що ішли при свічі»), ця заповідь перетворюється на запоруку блаженства позірного, а не істинного. Істинне ж блаженство бачимо у вірші «Версія», де «під бубни шаманів не корчиться Канів» (як відомо, саме тут похований Шевченко), а «Шевченкова круча» протиставлена «чужій землі» та «мороку Мордовій». Тож на могилу Кобзаря йдуть ті, хто не проміняв «скорботного дару на спів ідіота» й кого не змогли спинити ані обещення, ані загроза фізичної розправи, — вочевидь, це ті самі «шукачі», чий шлях освітлює свіча із Шевченкового автопортрета. Таким способом Римарук продовжує наголошувати на літературній спадкоємності, вкорінюватися в традицію, вглибати в неї.

Шевченко в Римарукових текстах фігурує не лише як провідник і покровитель, але і як людина, з чиїми переживаннями ліричні суб'єкти можуть порівняти свої почуття, як це відбувається у другому тексті диптиху «Голоси». Цей вірш присвячений Галині Стефановій, яка зіграла Варвару Рєпніну у фільмі «Поет і княжна» (1999). У вірші Римарук цитує Шевченків вірш «Росли укупочці», проводячи паралель між двома історіями кохання — своєю й Шевченковою: ліричний суб'єкт Римарука стверджує, що розминутися «в сусідніх віках» так само просто, як і в одному.

Своєрідною антитезою до постаті Шевченка в текстах Римарука постає Микола Гоголь. Поет помічає схожість між життям Шевченка та своїх ліричних суб'єктів, тоді як стосовно Гоголя дискурс в основі своїй споглядальний. Микола Васильович, на противагу Шевченкові, змальований як автор, що «видав» із традиції та не створив своєї, не залишивши по собі нащадків. У вірші «Політ Гоголя» (зб. «Висока вода») Гоголь уподібнюється до птаха, що не може долетіти до середини Дніпра — відтак річка, на якій «не видно ніде маяка», стає Летою. Відсутність берега, на якому можна було би «звити гніздо для душі», доповнюється тим, що в останньому рядку вірша на середину ріки падає «обгорілий листок» (алюзія на спалений другий том «Мертвих душ»), від чого божеволіє старий водяник. Таким чином витворюється образ гоголівського письма як письма деструктивного — на противагу текстам Шевченка як письму, що конструє традицію.

Гоголівський текст постає як загроза й у вірші «Нічна ріка». Тут перепрочитується епізод зустрічі Хоми Брута із відьмою-панночкою: тепер у центрі подій — не церква, а міст через нічну річку. Героєві вірша так само, як і Хомі, потрібно обвести себе захисним колом — втім, труною, що з неї виходить відьма, є сама вода: «віко туману» підніметься, й панна «зведеться над водами». Прохання Вія підняти йому повіки тут замінюється панноччиним «Підніміте мені небеса!..», а гоголівські треті півні — гудками поїздів, так що нечиста сила лишається непереможеною.

Оцінка творчості Гоголя звучить і в тексті ««Гоголь» скульптора Івана Мердака». Посилання на італійський та російський періоди життя Гоголя, зокрема пісні, забуті «по камінних безгомінних колізеях» і «у північній демонічній вертограді», створюють атмосферу некоріненості, відсутності традиції. Відтак ліричний суб'єкт Римарука висловлює свою думку про тексти Гоголя: він обходиться «не так фольклором як декором». Ось цей «декор»: червоні чоботи, дьоготь, «вареник-самоліт» — усе — елементи українського побуту, що їх бачимо в Гоголевій «Ночі проти Різдва». Текст закінчується тим, що «смертний протяг» «руки з пліч / у вись порожню / видуває» — перед лицем смерті Гоголь лишається незахищеним.

2.5. Римарук і сучасники

Вірші Римарука рясніють апеляціями до сучасних йому поетів — не тільки однолітків-вісімдесятників, але й старших сучасників — шістдесятників Івана Драча й Миколи Вінграновського, сімдесятника Грицька Чубая, а також поетів Нью-Йоркської групи Юрія Тарнавського, Богдана Бойчука та Богдана Рубчака.

Один із текстів І. Драча, ремінісценції на який бачимо у віршах Римарука, — програмовий «Левиний етюд». Віддалена алюзія на цей текст лунає у вірші «Дай, доле, нам високої води»: тут образи моря, зокрема вкутаного в цунамі сонця й «доброго дельфіна» асоціюються із Драчевою «сонцебризною меч-рибою» [13, с. 40] й атлантичною сльозою, що кипить. Образ чоловіка, «що на сумного птаха схожий», асоціюється з Гемінгвеєм, що йому свою поезію присвятив Драч. Такі паралелі можна провести завдяки схожості ознак, що на них зосереджуються обидва поети: смуток (у Римарука маємо порівняння із сумним птахом, у Драча — із сумним левом), сивина (у Римарука він «вперто ігнорує сивину», у Драча це «сивий засмаглий лев» тощо).

Крім того, Римарук покликається і на Драчеві переклади з «Книги скорботних пісень» Григора Нарекаці. Так триптих «This is a Good Time» побудований як відлуння тексту Нарекаці, оскільки кожна частина тексту має

епіграф із «Книги...», будучи суголосною з нею за настроєм та мотивами. «Книга скорботних пісень» — це розмова ліричного суб'єкта з Богом, в якій людина сповідає свої гріхи та висловлює уповання на Бога. Те саме бачимо і в тексті Римарука: ліричний суб'єкт-«недоріка», що «снівся собі деревцем» і був зрубаний, однаково готовий прозвістувати «добрий час» Господній. До того ж, кожна частина Римарукового триптиху корелює з тим розділом «Книги скорботних пісень», звідки було взято епіграф до неї. Так перший вірш «This is a Good Time» супроводжує рядок Нарекаці «Раніше мене почуй, аніж я звернуся...» (варто зазначити, що Драч вживає усічений варіант дієслова — *звернусь*, тож Римарук, імовірно, цитує з пам'яті). Ліричні суб'єкти Римарука й Нарекаці просять про одне: герой «This is a Good Time-1» звертається до Господа: «Відпусти мене в море: / Чорне, Червоне... чи в будь-яке» (великі відкриті водойми асоціюються в Римарука з благодаттю), тоді як ліричний суб'єкт Нарекаці просить Бога про вічне життя й порятунок своєї душі.

Другий вірш триптиху супроводжує епіграф «Я мандрівний утікач, на поклик іду...» — тут ліричний суб'єкт Римарука визнає, що упродовж життя не зміг нічого надбати («Бесаги мої порожні — / Й тому важкі») й прямує до благодаті попри свою природу («Господи, я дійду, / Спотикаючись об власні слова»). Те саме бачимо і в Нарекаці: «Я, увесь в незагойних ранах, до ліків безсмертя іду» [12, с. 110].

Натомість текст «This is a Good Time-3» натхненний словами Нарекаці «Темний з-поміж світлоносних...» — так ліричний суб'єкт «Книги скорботних пісень» характеризує себе. Несе темряву й ліричний суб'єкт Римарука: він зізнається, що в його бесагах — ніч. Настрій VIII розділу «Книги...», звідки взято епіграф, сповнений страху й розкаяння, проте надії на порятунок у ньому не звучить — те саме бачимо в Римарука, оскільки ліричний суб'єкт «This is a Good Time-3» говорить: «це був (курсив наш — Д. Ч.) / Твій добрий час».

М. Ільницький почув у тексті «Берег високий, як ніч перемоги», зокрема у словах «тиша по вінця... у віках і народах» відлуння поезії

Вінграновського [15, с. 282-283]. Можемо ствердити, що Римарук апелює до того, як Вінграновський означає спадкоємність і пам'ять: образ білого цвіту поколінь, що його герой «Елегії» Вінграновського бачить «на плечі, на щоці, на устах» [8, с. 236-237] з'являється в Римаруковому вірші «Січневі пелюстки». Тут народження дитини супроводжує поява двох пелюсток: білої, яка символізує щасливу долю, та багряної, що її Римарук описує як «кровину тремтячу». Така сама дуальність характеризувала вірш «Смеркалося. Ми при багатті сиділи», де замість пелюсток під час народження дитини — Сотера — з'явилося дві зорі: рокована та спасенна. Споріднюючись із цим образом, «цвіт поколінь», котрий є втіленням пам'яті, що не переривається та нікуди не зникає, перетворюється на послання з майбутнього.

Перегуки з поезією Вінграновського бачимо в Римарука й тоді, коли йдеться про сферу образів, пов'язаних із Тарасом Шевченком. Канів, який не корчиться під шаманські бубни у вірші «Версія», та «молоденька свіча» з автопортрета Шевченка («Перед «Автопортретом зі свічкою»...») перегукуються з образом «молодесенького Канева» у вірші Вінграновського «Ще під інеем човен лежав без весла» [8, с. 31].

Не менш часто Римарук покликається і на Грицька Чубая. Так характерні для Чубаєвої поезії мотиви називання й ословлення лунають у вірші Римарука «Коли пролітає листок». У текстах Чубая називання є тією дією, яку виконують для того, аби річ перестала нести загрозу, адже «хтось невідомий має прийти і знищити / нас непогрішмих» [52, с. 129]. Втім, це лише нетривалий спосіб «видимістю себе од смерті рятувати»: назвати щось означає зробити його видимим, але «все що видиме мертве і чим / видиміше тим мертвіше» [52, с. 131]. Те саме бачимо в Римарука: його ліричний суб'єкт уміє «аби по смерті не мучитись — / листя крізь груди перепускати». Втім, коли крізь невидимого («крізь мене й мене не видко») героя пролітає листок, він зупиняє його й називає, тому дивлячись на себе як «на дурисвіта-фокусника». Тож ословлення в Римарука знецінює названий об'єкт — так само, як і в Чубая.

У тексті «А може, спливає все зрештою...» Римарук покликається на образ «сивого коника диму» із поеми Чубая «Відшукування причетного». У «Відшукуванні...» на сивому конику їде душа самогубця, тоді як ліричний суб'єкт Римарука стверджує: «стільки вже накувала зозуля, що й не вивезти сивим коником». Покликаючись на цей Чубаєвий образ, Римарук надає сивому коникові як провідникові між світами нових функцій: якщо в Чубая сивий коник може привезти в світ живих душу самогубця, то в Римарука людина, обтяжена роками, не зможе потрапити до світу мертвих верхи. Ремінісценції на «Відшукування...» бачимо і в третій частині триптиху «Камікадзе», де головний герой стверджує: «я вже ніхто я вже нікому я вже ніколи», що корелює зі словами Чубая «нікого / ніде / ніколи» [52, с. 99].

У першій частині триптиху «Плачі» Римарук обігрує назву Чубаєвої збірки «Плач Єремії», згадуючи Чубая як поета, «який / розчув плач єремії». «В дорогу приклика Чубай» героїв другої частини триптиху «Sub Rosa» — тут бачимо покликання на третю частину поеми Чубая «Світло і сповідь», де лунає заклик іти в мандри: «пошукай собі інших плес / щоб надивитись на себе // лиши для мене в магнітофоні / пісеньку про своє залишання // свій біг зачавши жартома / втечи-таки насправді» [52, с. 154].

Вступаючи в діалог із поетами Нью-Йоркської групи, Римарук завжди акцентує увагу на двох модусах: «тут» (в Україні) і «там» (за океаном). Найбільш яскраво це виявляється в тексті «Там, у садку, де здіймаються сходи», що присвячений Ю. Тарнавському. У цьому вірші можна відчитати покликання на кілька текстів Тарнавського: «Антиукраїна» (передчуття звільнення, пригадування «абетки свободи» в Римарука корелює з передчуттям вибуху, який відбудеться, коли шароварна Антиукраїна зустрінеться з Україною справжньою), «Росія» (росія в Тарнавського поневолює інші нації «колючим дротом своєї любови» [48] — звідси метафора «в'язкого в'язничного міста» в Римарука) та «Україна» (Римарук перефразовує метафору «розжованого серця»: Україна стає стигмою, що пече Тарнавському «зліва у грудях»). У тексті,

присвяченому Б. Бойчуку, Римарук говорить про Україну, зокрема Карпати, як про «ту» землю, що стане місцем останньої зустрічі душ двох поетів. Топос Батьківщини присутній також у вірші «Зав'язалась обірвана нить», що присвячений Б. Рубчаку. Україна тут — це зв'язок, що єднає покоління, це «нічні голоси», серед яких ліричний суб'єкт Римарука чує Рубчака.

Завуальованим зверненням до сучасників є текст «А те, що живий, — серед ночі засвідчує страх». У цьому вірші Римарук через покликання на В. Домонтовича і творчість неокласиків описує те, що очікує на його покоління. Нова епоха, що в неї у тексті готується увійти генерація поета, «не зазнає болотяних навіть Лукроз», оскільки «обшарпаним страхом остання Лукроза накрилась». Водночас у тексті «Від'їзд», що містить епіграф зі «Скорпіона» Зерова (Римарук цитує його з пам'яті, замінивши оригінальне «од'їздив» на «від'їжджав»), ліричний суб'єкт звертається до друзів-поетів «о лицарство вперте». Втім, на відміну від ліричного суб'єкта Миколи Зерова, якому сузір'я Стрільця віщувало щасливу путь, під час від'їзду героїв Римарукового вірша «знаки астральні / чвиркають, як чиряки, з-під коліс».

В «Уривку із поеми», де на зібранні вісімдесятників панують «юності мотиви опівнічні», бачимо, як Римарук, перехоплюючи традицію Зерова із його «Маршем неокласиків», натяками окреслює коло друзів-поетів (частина з них — члени групи «пси святого Юра») та називає їхні зацікавлення. Так у тексті фігурує покликання на музику популярного у той час Джо Дассена, згадки про якого можна знайти у творчості Т. Федюка («Джо Дассен» [9, с. 178]) і К. Москальця («Незрима вода» [34]). Герої вірша говорять «про білу квітку і про *скіфську далеч¹*», тобто про тексти М. Воробйова та В. Кордуна. Поети ж, присутні в компанії, — це В. Герасим'юк, який зринає «з космацьких [...] отав», озвучує потоки й мовить: «Печальний етнос, трохи що не маври!», — бачимо тут образи з текстів Герасим'юка. Інший присутній на учті поет — І. Маленький, подоляк, який «своє тернове поле [...] ніяк не міг обміряти

¹ курсив авторський — Д. Ч.

співзвуччям» (інтертекстуальна гра тут полягає в посиланні на дебютну збірку Маленького «Тернове поле»). Із Маленького сміється «Асмодей — львів'янин-батьра, бородань-спудей» — тобто В. Неборак, якого батьрем-Асмодеем називав Ю. Андрухович [37, с. 48]. Початок наступної строфи присвячений І. Малковичу, що можна визначити за характерними образами Напередовця, вертепу та скрипки. Відтак у тексті згадано збірку Ю. Андруховича «Небо і площі» (у Римарука «і площа вознеслась у небеса»). Друга сильна позиція «Уривка із поеми» (його кінцівка) має те саме наснаження, що й перша (його заголовок). Беручи назву для свого тексту із творчості Є. Маланюка, Римарук створює відчуття літературної спадкоємності — те саме він робить і в кінці вірша. Останні два рядки, філософські та іронічні водночас, нагадують тон Миколи Зерова: «Так, це новий, немолодий мотив, — але кого він вбив чи захистив?». Тут так само бачимо відсилання до літературної традиції, зокрема до поетів «розстріляного відродження», яких їхня згуртованість не змогла врятувати.

Тон Римарука часто змінюється від гумористично-іронічного до песимістичного. Так у другій частині триптиху «A la Villon» ліричний суб'єкт Римарука тішиться тим, що «юне покоління з бодуна / Покальчука читає й Жадана», водночас жалкуючи через те, що «Василя (*Герасим'юка — Д. Ч.*) й Галину Крук» читає «тільки древній кременецький брук». Сумну іронію бачимо й тоді, коли Римарук обігрує назву збірки Т. Федюка «Золото інків» у вірші «Сорок — це сором...». Ліричний суб'єкт Римарука почуває себе неповноцінно порівняно з Федюком, говорячи собі: «доки ти в глоріях чуба купав, / струнами бринькав, — / десь мудрагель-одесит відкопав / золото інків».

Інший вид інтертекстуальної гри, що її Римарук веде з віршами Федюка, — гра фонетична. Обидва поети вживають у своїх текстах паронімацію «Параска — поразка», по-різному це обігруючи. Так Федюк у вірші «Я не знаю, що сказати» [51] вибудовує ланцюжок «від Палажки / до Поразки» (бачимо тут гру з витвореними Нечуєм-Левицьким образами баби Параски та баби

Палажки), тоді як ліричний суб'єкт Римарука в тексті «Наромнієніє од-3» після згадки про сову Параску стверджує: «ну поразка в цьому світі ти програв». Пародію на тексти Федюка бачимо і в циклі «ПЕРЕлітні ПЕРЕспіви», де Федюк — це Тарас фон Дяк, а його вірш називається «Срібло ацтеків».

У згаданому циклі Римарук пародіює й інших сучасників: Н. Білоцерківець («Белла Чарківець. Ми в Сорбоннах не вчилися» — пародія на «Ми помрем не в Парижі»), П. Мідянку («Петрос Мідяник. Трава гаспидська» — пародія на вірші збірки «Трава Господня»), М. Кіяновську («Інь-Янь Новська. Із книги Едему» — пародія на тексти із «Книги Адама»), В. Неборака (Не-Буряк. Мурчик Причинний», де спародійовано тексти «Причинна» й «Літаюча голова») та ін.

Одним із найближчих до себе поетів Римарук визначає В. Герасим'юка. Присвятивши йому свій програмовий вірш «Нічні голоси¹», Римарук тим самим стверджує схожість їхнього світогляду та ідейну близькість. Здатність чути нічні голоси (висловлюючись словами з тексту «Відлуння», це «відлуння віків» чують лише ті, «хто хотів») об'єднує поетів, зближує їх. Тож не дивно, що, покликаючись на цикл текстів Герасим'юка «Поет у повітрі», Римарук називає його «другом у повітрі», згадуючи поруч зі своєю збіркою «Діва Обида» («安部公房-2»).

Творчість обох поетів характеризує гра на фонетичному рівні: пароніміїні атракції бачимо в текстах і Римарука, і Герасим'юка. Приміром, аби продемонструвати нівеляцію цінностей, Герасим'юк у «Сні у метро» перетворює на каламбур слова князя Святослава «Мертві сраму не імуть¹»: у «Сні у метро» бутафорні мечі отримують всі, «що краму не імуть». Звуковий рівень тексту допомагає Герасим'юкові вибудувувати свій міфопростір, як-от у другій частині сюїти «Доки?», де повторюється звукосполучення «кос» (саме так гуцули називають ластівок, які, за їхніми уявленнями, є душами покійних

¹ образ нічних голосів, імовірно, інспірований віршем Є. Маланюка «Голоси», де у відлунні голосів померлих людей «майбутніми бурями дихає Дух» [24, с. 549]

¹ До цієї фрази звертається і Римарук у тексті «Хортиця»

родичів). Ліричний суб'єкт вірша збирається встигнути «на косовицю в Косів», де «поляже космос трави» — Косів перетворюється на окремий всесвіт, що має свої закони, гармонію та «чорні діри» [17, с. 82]. Натомість у текстах Римарука параномазія служить способом творення дотепів («вручали би букера / в бункері» — «Грипси-2»), а також вживана для створення ефекту семантичної невідповідності. Так в останньому вірші триптиху «Naromnienie od...» Римарук добирає до фрази «нумерація вагонів з голови» співзвучне «нумерація агоній з булави», покликаючись таким чином на українську історію.

Однакової ваги для обох поетів набуває Дніпро. У Герасим'юка він є символічною горизонталлю міфопростору [17, с. 60], стаючи рікою, котра несе та зберігає пам'ять, тим самим перетворюючись на посередника між епохами. У «Київській повісті» Герасим'юка героєві «Видно сто сот облич із Дніпрових вод» — він «заглядає в кожне із тих ста сот» [10, с. 289]. Схожий мотив бачимо у вірші Римарука «Дзеркало», де «лице лежить, мов камінь у воді» й підморгує «раз на століття» — тоді, коли впізнає ліричного суб'єкта.

Погляди поетів збігаються й тоді, коли йдеться про роботу з християнським міфом. Приміром, вірш Римарука «Століття за вікном свистіли, ніби стріли» перегукується з текстом Герасим'юка «1745 – Петрівка», де мотив очікування на Благую Вість переосмислено через мотив застілля. При цьому всі, хто чекає, виявляються обманутими, оскільки Той, на кого вони чекають (або той, хто все знає), сидить поміж них.

На вірш Герасим'юка «Перший сніг» Римарук покликається в останньому вірші триптиху «Podziemnym żołnierzom»: «А сніг — немов пророк: у нього серце хворе, — / Писав один поет». Це перифраз Герасим'юкового «Йде перший сніг, / немов пророк, / в якого серце хворе» [10, с. 232]. Римарук покликається на Герасим'юкові тексти, разом пародіюючи їх, у циклі «ПЕРЕлітні ПЕРЕспіви», де Герасим'юка названо Герасим Юнг, а його вірш — «Сублімація: не сонет (бо сім строф)». Тут бачимо відсилання на цикл віршів Герасим'юка «Стилізація: сонет», а також поем «Сон у метро» (має

підзаголовок «Тридцять три строфи») та «Київська повість» (має підзаголовок «Сорок строф»). У самій «Сублімації...» бачимо набір пов'язаних із Карпатами образів, характерних для творчості Герасим'юка: вужа, що живе у пні, букові дерева, потоки (образи з вірша «Потік»), Давида, котрий все знає («1745 – Петрівка»), святого Іллі на колісниці («Народжений за день до Спаса...»), «Єзавель», «Ми вдихали сіно...») тощо.

Висновки до розділу 2

Інтертекстуальність є вагомим елементом творчості І. Римарука. Через інтертекст поет розбудовує свій онтологічний простір та утворює його ключові структури. Серед них — руський міф (що його згодом заступає інвертований християнський міф), елементи міського тексту, а також апеляції до письменників — і тих, що перебувають в осерді канону (як-от Т. Шевченко) і тих, хто входить у сучасний канон (Римарукові друзі-вісімдесятники). Демонструючи такий широкий спектр мотивів та образів, поет маніфестує історичну й культурну тяглість українства від Київської Русі до сьогодення.

Культурний простір Римарука не має ні часових, ні територіальних обмежень, про що свідчать наявні в текстах поета мотиви темпоральної єдності («Фрагменти київського снігопаду», «Хортиця», «До Святослава», «Сліди неминуці» тощо), а також єдності духовної (Римарук неодноразово апелює до авторів, що не мешкали в Україні: поетів Празької школи, зокрема Є. Маланюка, і лідерів Нью-Йоркської групи). Таким чином із творчості Римарука витворюється своєрідний ковчег (недаремно поет порівнює свій дім із ковчегом у вірші «Недовга була розлука»), що в ньому зібрані і зберігаються найбільш вагомими зразки української культури.

ВИСНОВКИ

Жоден літературний твір не існує окремо від традиції, в якій він створений, тож кожен текст є мережею покликань і цитацій, які є виявом інтертекстуальності. Інтертекстуальність як явище, коли в текст у вигляді цитати, алюзії чи ремінісценції вводиться елемент чужого тексту з можливою його реконтекстуалізацією, є запорукою літературного діалогу, а відтак — розбудовування культури.

Наскрізь інтертекстуальною є поезія покоління вісімдесятників. У своїй творчості поети цієї генерації відмежовуються від соціальної проблематики, натомість інтелектуалізуючи тексти та фокусуючись на внутрішньому світі індивіда. Особливо яскраво це виявляється в поезіях Ігоря Римарука, одного з чільних поетів-вісімдесятників. За допомогою посилань на чужі тексти Римарук конструє культурний простір, протиставляючи його зовнішньому світові, в якому відбувається нівеляція цінностей — зокрема втрата християнським міфом його рушійної сили.

Система покликань у творчості Римарука досить розгалужена. Ключовими текстами, на які він покликається, є Святе Письмо, «Слово про похід Ігорів», «Кобзар», творчість поетів поч. ХХ ст. (зокрема неокласиків та «пражан»), а також сучасників, найбільш близьким із яких для Римарука є В. Герасим'юк. Таким чином культурний простір у текстах поета розбудовується як панхронійний: сучасна традиція виявляється закоріненою в Біблії та давній літературі Руси-України, тим самим сакралізуючись та освячуючись.

Інша функція інтертекстуальності в поезії Римарука — вироблення «цехової мови», тобто витворення і розбудова системи образів та прийомів, характерних для його покоління. Це зокрема широке використання топіки Київської Руси, що його бачимо також у поезіях В. Герасим'юка та А. Могильного, переосмислення елементів християнського міфу, властиве текстам В. Герасим'юка та О. Забужко, згадки популярного серед

вісімдесятників Джо Дассена, про якого писали Т. Федюк та К. Москалець, а також широке вживання паронімічних атракцій, характерне для більшості вісімдесятників. Завдяки інтертекстуальності поезія Римарука перетворюється на ковчег, який покликаний врятувати культуру від цілковитого зникнення — для того, аби неушкодженим «пропливав і Дніпром, і Бермудами / наш корабель» («Toast Funebre-3»).

ВИКОРИСТАНІ ДЖЕРЕЛА

1. Анісімова Н. Світоглядні й естетичні засади поетичних поколінь 60–80-х років ХХ століття *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Філологічні науки*, 2015. Вип. 8. С. 83-90
2. Барт Р. Від твору до тексту. *Слово, знак, дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 378-385.
3. Барт Р. Текстуальний аналіз “Вальдемара” Е. По. *Слово, знак, дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1996. С. 385-405.
4. Барт Р. Смерть автора. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - Москва : Прогресс, 1994. С. 384-391
5. Борисюк І. Міфологізм української поезії вісімдесятичників. Київ : Національний університет імені Бориса Грінченка, 2012. 212 с.
6. Борисюк І. Поезія краси, любові й жінки (“Велик гріх” Ігоря Маленького). *Слово і Час*, 2005. №9. С. 50-52.
7. Борисюк І. Ініціація як модель і символ у поезії вісімдесятичників. *Слово і Час*, 2005. №4. С. 26-38.
8. Вінграновський М. На срібнім березі. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. 256 с.
9. Вісімдесятиники. Вісімдесятиники: Антологія нової української поезії. Едмонтон, 1990. 205 с.
10. Герасим'юк В. Кров і легіт. Чернівці : Букрек, 2014. 320 с.
11. Гловінський М. Інтертекстуальність. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 284-309
12. Драч І. Храм сонця. Київ : Радянський письменник, 1988. 125 с.

13. Драч І. Вийшов з радіо чорний лев. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2018. 240 с.
14. Зеров М. Вибрані твори. Київ : Смолоскип, 2015. 880 с.
15. Ільницький М. Перегук через покоління. На перехрестях віку. Т. 1. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 271-296.
16. Ільницький М. Чи справді «без школи й спадкоємців»? *Слово і Час*, 2020. № 6. С. 47-56.
17. Кісельова Л. Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка. Київ : Національний університет «Києво-Могилянська академія», 2016. 106 с.
18. Кісельова Л., Пашко О. Інтертекстуальне тло вірша Павла Тичини «І Белий, і Блок, і Єсенін, і Клюєв...». *Магістеріум. Літературознавчі студії*, 2010. № 38. С. 13-22.
19. Косарева Г. Творчість Тараса Шевченка в інтертекстуальному дискурсі поетів-вісімдесятників. *Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 2017. Вип. 1 (85). С. 53–58.
20. Кристева Ю. Слово, діалог и роман. *Избранные труды: разрушение поэтики*. Москва : РОССПЭН, 2004. С. 165-194.
21. Кристева Ю. Поэзия и негативность. *Избранные труды: разрушение поэтики*. Москва : РОССПЭН, 2004. С. 262-293.
22. Кристева Ю. Интертекстуальность. *Избранные труды: разрушение поэтики*. Москва : РОССПЭН, 2004. С. 527-565.
23. Кремінь, Т. Міфопоетична концепція лірики Тараса Федюка з погляду літературної антропології. *Studia Methodologica*, 2008. Вип. 25 : Антропологія літератури: комунікація, мова, тілесність. С. 125-129.
24. Маланюк Є. Поезії. Львів : УПІ ім. Івана Федорова; «Фенікс ЛТД», 1992. 686 с.

25. Малкович І. Ключ. Київ : Веселка, 1988. 88 с.
26. Мітосек З. Теорії літературних досліджень. Сімферополь : Таврія, 2005. 408 с.
27. Могильний, А. Київські контури. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022. 216 с.
28. Моренець В. Прощання з ідеологічною «вічністю». *Оксиморон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. С. 236-246.
29. Моренець В. Естетизм. *Оксиморон. Літературознавчі статті, дослідження, есеї*. Київ : Аграр Медіа Груп, 2010. С. 385-402.
30. Моренець В. Сюрреалізм : (уривок з авторської студії "Стильові течії української поезії другої половини ХХ століття") *Магістеріум. Літературознавчі студії*, 2007. Вип. 21. С. 63-69.
31. Москалець К. Навіщо поет у повітрі? *Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 86-109.
32. Москалець К. І старі письмена, і нові письменята. *Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 109-119.
33. Москалець К. Пам'яті Ігоря Римарука. *Стежачи за текстом. Вибрана критика та есеїстика*. Львів : Видавництво Старого Лева, 2019. С. 119-124.
34. Москалець К. Незрима вода. URL: <https://moskalets.org/2018/11/20/> (дата звернення — 04.06.23)
35. Неборак В. Введення у "Бу-Ба-Бу". Львів : Піраміда, 2015. 308 с.

36. Неборак В. Автограф Римарука. *Лексикон А. Г. Івано-Франківськ* : Лілея-НВ, 2015. С. 3-23
37. Неборак В. Віктор Неборак: „До слему я ставлюся, як до свята Валентина“ (інтерв'ю з Остапом Сливинським). *Український журнал*, 2008. № 6. С. 48-50.
38. Римарук І. Висока вода. Київ : Молодь, 1984. 72 с.
39. Римарук І. Упродовж снігопаду. Київ : Молодь, 1988. 120 с.
40. Римарук І. Нічні голоси. Київ : Радянський письменник, 1991. 95 с.
41. Римарук І. Діва Обида. Видіння і відлуння. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 128 с.
42. Римарук І. Божественний вітер: останні вірші. Чернівці : Букрек, 2012. 272 с.
43. Римарук І. Бермудський трикутник. Львів : Піраміда, 2007. 109 с.
44. Рябчук І. «Ми помрем не в Парижі...». *Вісімдесятники: Антологія нової української поезії*. Едмонтон, 1990. С. хі - 1.
45. Свято Р. Проблема літературних поколінь: «період безчасся» і українська поезія 70-х років ХХ ст. *Наукові записки НаУКМА*. 2007. Т. 72: Філологічні науки. С. 67-73.
46. Скорина Л. «Гомін і відгомін»: дискурс інтертекстуальності в українській літературі 1920-х років. Черкаси : Брама-Україна, 2019. 704 с.
47. Слово про Ігорів похід. Пер. Максима Рильського. URL: <http://litopys.org.ua/slovo67/sl18.htm> (дата звернення - 04.06.23).
48. Тарнавський Ю. Росія. URL: <https://onlyart.org.ua/ukrainian-poets/virshi-yuriya-tarnavskogo/virsh-yuriya-tarnavskogo-rosiya/> (дата звернення - 04.06.23).

49. Терен Т. REСвізити. Антологія письменницьких голосів. Кн.1. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 276 с.
50. Тороп П. Проблема інтекста. *Ученые записки Тартуского государственного университета. Труды по знаковым системам XIV*, 1981. №567. С. 33-45
51. Федюк Т. Я не знаю, що сказати... URL: <http://poetyka.uazone.net/fedukt06.html> (дата звернення – 04.06.23).
52. Чубай Г. П'ятикнижжя. Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. 256 с.
53. Шевченко Т. Кобзар. Київ : видавничо-поліграфічний центр “Київський університет”, 2011. 560 с..