

Комаренець І. В.

## ХУДОЖНЬО-СТИЛЬОВА ЕВОЛЮЦІЯ ІГОРЯ РИМАРУКА

*У статті автор простежує основні віхи художньо-стильової еволюції Ігоря Римарука, аналізуючи найбільш відомі поезії різних періодів його творчості, а також робить спробу показати, як ці стильові трансформації корелюють зі змінами у літературному процесі того часу та подіями національної історії.*

**Ключові слова:** стильова еволюція, неоромантизм, неокласицизм, постмодернізм, вісімдесятники, поезія, Ігор Римарук.

Початок 80-х років минулого століття є вкрай важливою точкою відліку в історії сучасної української літератури. У цей час завершується «цілий етап розвитку художньої свідомості, так чи так (зокрема, й альтернативно) пов'язаний з естетикою соціалістичного реалізму» [2, с. 91]. Література нарешті відходить не лише від ідеологічних догм, а й від риторичності, злободенності, повертається до суто естетичних, мистецьких вимірів.

Попри свою назву, вісімдесятники не є суто генераційним явищем: на ту пору здобуваються на слово, передусім, молоді поети (Юрій Андрухович, Василь Герасим'юк, Олег Лишега, Іван Малкович, Віктор Неборак, Ігор Римарук та чимало інших); однак до них долучаються голоси і напівлегендарних «постшістдесятників» (Василь Голобородько, Микола Воробйов, Віктор Кордун та ін.), і «тихих» поетів 70-х (Наталка Білоцерківець, Тарас Федюк тощо). Це зумовлює подиву гідне стильове розмаїття їхньої поезії, найповніше представлене у виданні «Вісімдесятники. Антологія нової української поезії», яке, за словами В. Моренця, «мабуть, найпереконливіше й засвідчило ідейно-естетичну осібність цього покоління в українській поезії ХХ ст.» [6, с. 396]. Власне, упорядкував згадану книжку І. Римарук – чільний представник покоління вісімдесятників, чия художньо-стильова еволюція, себто послідовна, хронологічна зміна стильових домінант художньої творчості поета, і є предметом цієї студії.

Більшість літературознавців доволі однозначно у своїй оцінці поетичного дебюту І. Римарука – збірки «Висока вода», що вийшла друком 1984 р. Вони відзначають ускладнений, насичений смислами, метафоричний стиль молодого поета, багатство культурно-історичного матеріалу, що є основою, претекстом значної частини віршів. Ця рання збірка І. Римарука виразно по-

значена неоромантичними інтенціями. В українській літературі потужна традиція неоромантизму репрезентована кількома епізодами. Передусім, класичним її втіленням на наших теренах вважають, звісно, драматичну творчість Лесі Українки і прозу Ольги Кобилянської. Крім того, неоромантичний принцип героїзації пересічної земної долі значить собою усю поетичну творчість Празької школи – від «Стилета і стилоса» 1925 р. та «Земної Мадонни» 1934 р. Є. Маланюка до «Ріні» 1935 р. й «Підзамчі» 1946 р. Олега Ольжича. Третю впродовж ХХ ст. модифікацію неоромантичного стилю спостерігаємо в поетичній практиці шістдесятників та їхніх предтеч – Ліни Костенко, І. Драча, В. Симоненка, частково Д. Павличка, Л. Первомайського, А. Малишка [6, с. 346–367]. Власне, рецепція творчості щойно згаданих митців, художня полеміка з ними багато в чому зумовила неоромантичну природу першої книжки І. Римарука.

Ідейно-смісловим центром збірки цілком умовно можемо назвати вірш «Дай, доле, нам високої води», який увійшов до циклу «Заповідник». У цьому програмовому, знаковому для ранньої Римарукової творчості вірші автор звертається до образу «високої води», винесеного у назву самої книжки і, відтак, одного з центральних у образній системі збірки. Образ «високої води» трапляється читачеві лише у кількох віршах; не стаючи лейтмотивом збірки, він, однак, постійно присутній у якихось дальніх куточках свідомості та визначає читацьку рецепцію завдяки своїй сильній позиції в тексті.

Дай, доле, нам високої води –  
щоб не кортіло тихий брід шукати,  
щоб не впіймати золотої рибки  
на черв'яка, що часом душу точить.

У синю прірву, доле, нас веди...

У цій першій строфі можемо відчитати і юнацький, ніби трохи наївний максималізм

ліричного героя, і критику попередників (не стільки «тихих» сімдесятників, скільки тих, що змирилися з обставинами, або й просто затюканих людей, не здатних підвести голову), і кризь перші ноти гіркої іронії – етичну настанову самого автора, і врешті, навіть апеляцію до модерністського пориву “ins Blau”. На користь останнього також свідчить рядок «й під нами – все. Лиш небо понад нами». Показово, що автор аж ніяк не намагається дискредитувати чи якось споневажити тих, хто плыв до нього. Безперечно, він прагне відмежуватися, уникнути їхньої долі: «Не дай пізнати так свою вину, // як той, хто на сумного птаха схожий, // що п’є коньяк в прикуску з валідолом // і вперто ігнорує сивину», – проте водночас віддає належне їхнім – хай помірним – здобуткам: «О як він плыв! – потужно і прощально». Водночас прагнення прокласти чіткий вододіл між «ми» і «він» грає з автором злий жарт, надаючи поезії часом надто гучної, трибунної інтонації:

Не дай пізнати нам його вину.

Дай, доле, нам високої води.

З другого боку, тут вчувається і голос очільника покоління, відповідального за своє оточення, за суспільство, принаймні за коло однодумців і друзів.

Показовими для неоромантичного світогляду видаються такі рядки: «Якщо не допливем до віри в берег, // не дай нам, доле, доброго дельфіна», в яких несподіване формулювання «віра в берег» засвідчує, по-перше, особливу вагу морально-етичних орієнтирів, цінність самого ідеалу, а не його малоімовірного втілення; а по-друге, зняття нездоланного розриву між дійсністю й ідеалом, могутній вольовий порив до якого вже є достатньою умовою самоздійснення особистості. Просто кажучи, у прірві життя, «де будуть тільки мускули і море», віра в ідеал, саме прагнення віднайти істину важать більше, ніж груба, неодухотворена сила, яка не заслуговує на допомогу «доброго дельфіна».

З формальної точки зору вірш має низку неоромантичних рис. Зокрема, це динамізм розгортання подій, яскраві образи й активні герої, тяжіння до контрастів у зображенні, як на образному, так і на композиційному рівні. Антитетичність, полярність художньої дійсності можемо простежити майже на всіх рівнях тексту: і в центральній опозиції «ми» – «він», і в межах однієї строфи («Не дай пізнати нам його вину. // Дай, доле, нам високої води»), і в конкретному поетичному рядку («над нами – все. Лиш небо понад нами»), а особливо, у низці контрастних мікрообразів («висока вода» – «тихий брід», «золота рибка» – черв’як, «що часом душу точить» тощо).

Піднесений, ясний настрій центральної частини збірки, її романтична оптимістична наснаженість помітно згасають у фінальному циклі «Мить листопаду». Юнацький максималізм поступається місцем тамованому трагізмові: «Ріка із наших пальців вислиза». Більшість поезій, що увійшли до циклу, належать до жанру інтимної, а точніше – інтимно-філософської лірики.

Особливо відчутною є зміна інтонації, настроєвості, навіть світовідчуття у вірші «Фрагмент», який за жанром тяжіє до еротичної поезії. Простір жіночого тіла у ньому – ідилічний, прекрасний, майже божественний: «...Славлю я остров твого плодоносного тіла, // світлу затоку з лякливими тінями риб», а час – циклічний, міфологізований, вічний:

З праху одерж, тимчасових, немов позолота,  
з білого ґрунту розсипаних тихих одерж  
лотос розкрився – а час попливе поза лотос,  
в море, з якого ти вийшла, в яке ти підеш...

У цьому світі марнотних, тимчасових речей насолода близькості, не лише інтимної, а й спорідненості душ, втіха від такого спів-існування («Кожну піщинку твою, в гіркоті перемиту, // в губи візьму, переплавлю на радісну мідь») перевершує усі минуші задоволення і забаганки, за красою, достеменністю почуття їй може дорівнятися лише радість творення: «з теплого каменю ласки, немов піраміду, // вивершу подих <...> ні, не з каміння, з червоної кривної глини». У радісному (творчому і любовному водночас) екстазі ліричний герой не помічає змін, що раптом відбулися у цьому просторі: «хвиля нахлине, й відхлине, і знову нахлине, // і не відчується – скорше відчужиться дно». Все ще сповнений ліричного почуття, піднесення, він раптом бачить «крізь каламуть»:

скелі, як груди, сорочку затоки роздерли,  
груди, як скелі, солоні й камінні стають...

Радість єднання з Іншим обертається болем відчуження, а насолода від творчості, легкість роботи з «червоною кривною глиною» виявляється ілюзією, бо мова, слово насправді є інертними, непіддатливими, важкими, як камінь, навіть не як «теплий камінь ласки», а як скелі, «солоні й камінні». Як бачимо, у цьому «фрагменті» (до речі, улюбленому жанрі романтиків) поету вдається філігранно поєднати вишуканий поетичний малюнок, ненав’язливий, ніжний еротизм і глибокий філософський розмисел над проблемами творчості та взаємодії Я та Іншого.

Отож, такі риси ранньої поезії І. Римарука, як чіткі моральні орієнтири, цінність особистості та свободи, гармонізація розриву між ідеалом і дійсністю, чутливість до краси земного світу,

вказують на неоромантизм як її світоглядну основу. Натомість стильове «обличчя» поета ще формується, тому формальні ознаки віршів позбавлені моностильності, єдиної неоромантичної спрямованості.

Наступні три збірки І. Римарука – «Упродовж снігопаду» (1988), «Нічні голоси» (1991) та «Діва Обида» (1998, 2002) – безсумнівно можна вважати взірцем його авторського стилю. Саме до них увійшли найвідоміші, хрестоматійні твори поета на зразок поезій «Нічні голоси», «Діва Обида», «Біла на білому», «Блажен, хто поділив на чистих і нечистих...», «Перед “Автопортретом зі свічкою” Тараса Шевченка» та багато інших, скажемо без перебільшення, геніальних віршів. Належність до «поезії культури», яка, за Д. Наливайком, є атрибутивною якістю класицистичної художньої системи [9, с. 10], дає підстави охарактеризувати зрілу творчість, тобто згадані вершинні збірки, І. Римарука як неокласичну за своєю художньо-стильовою домінантою.

Перші спроби звернення до культури як претексту власного поетичного твору можемо простежити ще у ранній «Високій воді», де поет залучає факти національної історії, фольклорні джерела, європейську поетичну традицію. Однак говорити про які-небудь класицистичні тенденції ще зарано. Мабуть, має рацію Н. Білоцерківець, пишучи, що «вірші “Глядач. Монолог після прем’єри”, “Війон”, “Травюра зі свічею” не освоєні на достатньому інтелектуально-емоційному рівні, їм бракує глибшого проникнення в суть чужих культур» [1, с. 199]. На наш погляд, аби впоратися з масивом світової культури, ранньому Римарукові не вистачає, передусім, засобів – таких специфічних прийомів класицистичної поетики, як ремінісценції, алегорії, топоси, варіації, прямі й приховані цитати, парафрази, алюзії, що відсилають читача до інших текстів, у широкому семіотичному значенні – до тексту культури [9, с. 9].

Натомість у Римаруковій зрілій поезії відсилання до тексту культури набуває не суто тематичного, а текстуального вияву – яскравішого, але й складнішого для прочитання. Оскільки неокласична поезія «виростає на ґрунті не лише зримого матеріального світу, а й вторинної культурно-історичної дійсності», вона апріорі є «наскрізь художньо діалогічною» [4, с. 232], що втілюється, перш за все, у багатстві інтертекстуальних зв’язків зрілих віршів І. Римарука. Більше того, тенденція до наскрізно інтертекстуального письма, до творення текстів-палімпсестів лише посилюється з кожною наступною збіркою.

Такий напрям художньо-інтелектуального розвитку митця видається найприроднішим для І. Римарука – людини високої філологічної культури. К. Москалець пригадує, що «як і Зеров, Римарук був ученим поетом, він легко підхоплював і продовжував щойно розпочату цитату, кохався у виписках і “тлустих томах”, належав, кажучи словами того ж Зерова, до “тугих бібліофагів” [8, с. 39].

Не беручись цілковито розгадати цю складну і суперечливу поезію, спробуємо хоч трохи наблизитися до розуміння «Діви Обиди», у загальних рисах окреслити смисли, приховані у мереживі її інтертекстуальних зв’язків. Текст є вельми показовим щодо стилю, основних культурних претекстів, тематики та проблематики Римарукових віршів цього періоду. На важливість його також вказує композиція – вперше надрукована у збірці «Нічні голоси», «Діва Обида» зачинає перший її розділ, йдучи безпосередньо після «Нічних голосів» – своєрідного прологу, заспіву книжки. Про її чільне місце у наступній збірці говорити взагалі зайве.

Стали над прірвою – хто потойбіч? –  
темні обидва.

Плакала в ніч із коханих облич  
Діва Обида.

Хтось упаде – бо немає для двох  
місця на світі.

Душу якого заманює Бог  
в порвані сіті?

Вже прикипіла до тисячі пліч  
траурна бинда...

Кликала пріч із пекельних сторіч  
Діва Обида.

Вже перейшли чудеса і хрести,  
нетрі і скали.

Люто гнучи задубілі хребти  
що там шукали?

Віщого слова? погібелі? Чи  
їдла для бидла?..

Ще озирається, нитку рвучи  
Діва Обида:

може, душа, спопеліла до тла,  
не озвіріє...

Чом же ти ймення Обиди взяла,  
Діво Маріє?

Як бачимо, текст апелює одразу до двох важливих претекстів: «Слова о полку Ігоревім», де вперше виринає цей жакний персоналізований образ розбрату, образи, порушення прав іншого («Встала Обида в силах Дажьбожого внука, ступила дівою на землю Трояна, заплескала лебединими крильми на синім морі край Дону; плещучи, прогнала багаті часи» [10, с. 55]),

та поезії «Діва-Обида» [3, с. 85–87] Є. Маланюка, який переосмислив його у контексті власного націстворчого міфу. Це засвідчує важливість коду національної культури у Римаруковій творчості, а також постійний діалог з попередньою літературною традицією, в якому поезія «пражан» відіграє одну з ключових ролей. Власне, цей діалог, як і зазвичай у І. Римарука, має полемічний характер: його трактування образу геть відрізняється від Маланюкового, воно ближче до першоджерела. У вірші Є. Маланюка впізнаємо доволі традиційні для його поезії мотив України-блудниці, винної у власних історичних негараздах і стражданнях, що випали на її долю, та закиди в оманливості її романтичного образу: «Лежиш, розпусто, на розпутті, // Не знати – мертва чи жива. // Де ж ті байки про пута куті // Та інші жалісні слова? // Хто гвалтував тебе? Безсила, // Безвладна, п'яна і німа // Неплодну плоть, убоге тіло // Давала кожному сама». На противагу «безславній і лихій» постає образ діви-войовниці, що відновила свою честь і не дасть більше себе покривдити: «Повстань, як древле! Панцир з міді // Замінить лахи й ганчірки – // І знов дівоча стать Обиди // Звитязно гляне у віки». Тут Маланюковий, доволі амбівалентний, образ значно віддаляється від претексту: прихід Обиди, навпаки, символізує відновлення справедливого ладу, це виправдана жорстокість, яка покликана спокутувати колишню провину.

Наближення до першоджерела у Римаруковому варіанті легко помітити, простеживши причини появи Диви Обиди: у «Слові...» це людський переступ, порушення законних прав, що призвели до міжусобиць і, врешті-решт, руйнування системи цінностей: «Припинились походи князів на поганих, сказав бо брат брату “Се моє, і те – теж моє”. І почали князі про малес – “се велике” мовити і самі на себе крамолу кувати» [10, с. 56]. Те саме бачимо у Римарука: Діва Марія прибирає собі ймення Обиди через те, що люди втратили орієнтири, вони не знають, чого шукають: «*Віщого слова? погібелі? чи // ідла для бидла?..*», бо не відомо «*хто потойбіч*». Але симптоматично, що поет не перекладає відповідальності за стан свого світу на Долю чи Україну, адже «*темні обидва*», тобто обидві сторони провинні, між ними немає стосунків злочинця і жертви, а його сподівання щодо майбутнього артикулюються не в термінах насильства, жорстокості: це надія, що «*може, душа, спопеліла до тла, не озвіріє...*». З усього сказаного вище можемо зробити висновок, що інтертекстуальні зв'язки, відсилання до інших текстів у поезії

І. Римарука – тут уже не просто матеріал для інакомовлення, це, передусім, запрошення до розмови, глибокий розмисел, а також спосіб уяскравити, підсвітити якусь значущу думку.

Біблійні алюзії, кількість яких зростає від збірки до збірки, явлені у вірші не лише переосмисленим образом Богородиці (яка постає як контамінація біблійного першообразу, слов'янських язичницьких вірувань і античної міфології, адже автор наділяє її функцією мойри: «*нитку рвучи*»), а й згадкою про душу, яку «*заманює Бог в порвані сіті*». Саме лексичне оформлення фрази сигналізує не стільки про доволі скептичну позицію поета, скільки про глибоке переосмислення євангельських подій, Священної історії. В інших поезіях поет найчастіше актуалізує есхатологічний міф, а також поєднує християнські та язичницькі мотиви.

Окрім цього, у «Діві Обиді» можемо простежити таку властиву І. Римарукові, та й більшості модерних поетів, рису, як автоцититування, автоінтертекстуальність, однак він не відсилає до якогось конкретного твору, радше до контексту. Приміром, першу строфу «Диви Обиди» доволі складно проінтерпретувати, не знаючи решти поетових текстів. Тільки тримаючи у полі зору низку інших віршів, де ліричний герой звертається до свого alter ego, а також інтимно-філософську лірику, де межа між «ти»-близька людина і «ти»-зворотній бік ліричного «я» (внутрішній співрозмовник, совість) є дуже хисткою, можемо розпізнати у постагтах над прірвою дві іпостасі самого митця, дві його взаємовиключні сутності – взаємовиключні, бо «*немає для двох // місця на світі*». І, як уже зазначалося, відповідальність і провина за порушення світопорядку, за переступ лежить на кожному з них. Цей високоетичний пафос, надзвичайно важливий у творчості покоління вісімдесятників, відчитується тільки у ширшому контексті.

Однією з особливостей інтертекстуальних реляцій І. Римарука, яка добре помітна у зіставленні з творчістю київських неокласиків, є активне звернення до Святого Письма, низка біблійних алюзій, апеляцій до старозавітних і євангельських сюжетів. Тоді як класицисти загальною, а модерні митці 1920–30-х років зокрема, надавали перевагу античності. (Цікаво, що біблійний код в українській культурі виявився однаково продуктивним і в міжвоєнний період, і у 1980-і р.) Необхідно зазначити, що у Римаруковій поезії біблійні алюзії зазвичай поєднуються з язичницькими ритуалами та фольклорним матеріалом. Такі інтертекстуальні зв'язки часто набувають характеру жажних контамінацій: поет

ніби бачить зворотній бік світлич християнських символів і свят. Приміром, у декількох віршах натрапляємо на образ «клятого колядника», «нежданого гостя»<sup>1</sup>, який приносить або ймовірно принесе якесь лихо. Те саме стосується трактування Різдва: «На столі – // не кутя, // а коливо. // Ся рождаєш, Господній сину?..». Радість від народження Христа обертається страхом зустрічі з підземним світом, з померлими предками, що можуть вректи «оком, чи словом, чи співом». У збірці «Діва Обида» біблійний інтертекст особливо згущений і місткий, але це переважно есхатологічні мотиви, апокаліптичні візії, кількість яких до кінця збірки лише зростає («Останній біженець із різдвяних легенд...», «Сиві гриви зірниць...»).

Окрім цього, відсилання до тексту культури часто відбувається на рівні цілісних структур – поезій-ремінісценцій, поезій-алегорій, поезій-варіацій [9, с. 10]. Зразками цього жанру є вірші «Від'їзд», написаний за мотивами Зерового сонета «Скорпіон», «Стилет і стилос – повелось із давна...», ясна річ, за Є. Маланюком, а також більші форми на зразок «П'ятикнижжя: час ікс», у назві та структурі якого відлунює П'ятикнижжя Мойсееве. Усі вони написані з властивою поету полемічністю.

До останньої збірки поета «Бермудський трикутник» (2007) увійшли вірші, геть не схожі на Римарука-класичного. Цю кардинальну відміну помітили не лише дослідники творчості поета, але й друзі, читачі. К. Москалець з неприхованим жалем пише про «вкрай несподіваний», «особливий розрив з попереднім», «якусь недобру знекоріненість і безпритульність». Причини такого світоглядного і стильового повороту варто шукати у прикрих життєвих обставинах поета, особистих негараздах, що переслідували його останніми роками. Не заглиблюючись у ці позалітературні чинники, зазначимо, що вони не пішли на користь Римаруковій поезії – досі володіючи високою стильовою майстерністю, митець втрачає етичні орієнтири, що були стрижнем його зрілого вірша. Традиційно вишукана форма не рятує ситуації: «численні “Господи”, “Боже”, янголи, святі тощо в останніх Римарукових віршах стають порожніми означниками» [8, с. 39].

В останній Римаруковій збірці помітно чимало ознак постмодерністської поетики, як-от інтертекстуальність, відкритість тексту, фраг-

ментарність, парадоксальність, трагіфарсовість, гра з фактами, символами, іменами, жанрами тощо. Формально подібні на поетичну практику молодого покоління 2000-х, вони, однак, не дозволяють перевести розмову про пізню творчість І. Римарука у площину постмодерністської естетики. Причина цього, на наш погляд, полягає у відсутності легкості, неспрямованості, за якої «свідомість здатна розпочинати вільну гру інтелектуальної і творчої безпосередності» [11, с. 144]. Навіть у тих текстах, де автор грайливо жонглює літературними іменами та фактами, легко відчитати якусь жакну приреченість, невмотивовану жорстокість і зневагу до самого себе, відчуття власної непристосованості та недоладності. Приміром, другий вірш триптиху «А la Villon-2» розпочинається як дотепна гра в асоціації:

Позолотілий надвечірній клен

Шепоче: «Я не дерево – Верлен».

Тремтить осика на світанку – бо

Це не трепета: це Артюр Рембо.

Намацавши корінням древній гвер,

Говорить дуб, що він – Аполлінер.

Проте ця невимушена забава швидко закінчується, бо, як виявляється, це лише частина реальності, її яскравий сонячний бік, «солодка сонна днина...». Натомість «вночі // Не сплять несамовиті читачі». Цей пуант відсилає реципієнта до низки Римарукових віршів, «присвячених власне ночуванню ночі й перебуванню та збуванню її в самотньому безсонні, в колі побратимів, у грі в бісер прихованих цитат і сліз, у співі, врешті («А те, що живий, – серед ночі засвідчує страх...», «Радісно й покійно серед ночі...», «Ми надійшли – чи скопом, чи вертепом...»). На думку К. Москальця, поява цього мотиву зумовлена поетовим «знанням про недремну природу поетичного слова, змушеного чатувати у нічному просторі безбожності» [8, с. 39]. Таким чином, хронотоп цього вірша радикально змінюється, стає небезпечним, зловісним. Особливо насторожує епітет «несамовиті». Чому вони втратили свою самість, свою самототожність? Що коїться у цьому страшному часі та місці?

Побоювання реципієнта виявляються немарними, адже він потрапляє у приречений, безнадійний світ, де:

Найстарше покоління, вже слабе,

Побожно перечитує себе.

Середнє покоління, вже німе,

Почитує Війона й Малларме.

А юне покоління з бодуна

Покальчука читає й Жадана.

<sup>1</sup> Колядники у традиційних віруваннях символізували «родових покійників, що провідують оселі». У їхній владі було вершити долю, впливати на перебіг подій протягом цілого наступного року [7, с. 9].

Слід зазначити, що цей світ також фіктивний, несправжній – суто літературний. З реальних, «намацальних» об'єктів, наділених істинним буттям маємо «*тільки древній кременецький брук*», який «*читає Василя й Галину Крук*». Якщо для Римарука-високого, Римарука «Нічних голосів» і «Диви Обиди» словесна, поетична реальність була єдиноможливим модусом буття, то тепер це світ речей минутих, ненадійних, світ, де сам поет як представник свого – «середнього» – покоління онімів. Все, що йому лишається – захоплюватися тими, хто своє слово зберіг, як-от В. Герасим'юк чи Г. Крук.

Найдоречніше було б означити світовідчуття, що пронизує збірку, як екзистенційний вакуум – поет втратив надію віднайти сенс, стомився шукати Слова, яке, як виявляється, нікому не треба у сучасному комерціалізованому світі. Все, що йому лишається, це спробувати «погратися» у літературу без сенсу, без телосу, але постмодерні забавки, надто чужорідні, невластиві Римаруковій поезії, не можуть втримати його на цьому світі, не утривають слово і поетове буття у слові, «навсібічна відкритість до можливостей його останніх віршів обертається пасткою безвиході» [8, с. 39].

Підсумовуючи, зазначимо, що найважливіші віхи художньо-стильової еволюції І. Римарука значною мірою суголосні змінам, що відбувалися у літературному процесі того часу. Більше того, перетворення, яких зазнав індивідуальний стиль поета впродовж його чвертьстолітньої творчої біографії, мають низку точок перетину з подіями національної історії, свідком і учасником яких був І. Римарук.

Так, передчуття національного відродження, відновлення незалежності країни і персональної свободи вчуваються у піднесених, поюнацьки натхненних віршах «Високої води». Саме у цей період, на наш погляд, закладаються світоглядні підвалини Римарукового вірша: чіткі моральні орієнтири, цінність особистості та свободи, гармонізація розриву між ідеалом і дійсністю, чутливість до краси земного світу. Згодом пафос оновлення, захоплення героїчним чином поступаються місцем напруженим, відповідальній праці над словом. Таким чином, природний, органічний хід Римарукової стильової еволюції пролягає у напрямі посилення класицистичних тенденцій, все більшого заглиблення у товщу національної культури аж до напівмістичних прозрінь, міфологічних візій «Диви Обиди». Пізня збірка І. Римарука «Бермудський трикутник», явивши, на жаль, обмаль художньо довершених поезій, водночас вдало

відтіняє найважливіші і найцінніші риси зрілої творчості, а саме – морально-етичну забезпеченість Римарукового естетизму, дозволяючи ледь-ледь зазирнути у поетову робітню.

У Римарукових віршах на тлі неоромантичної, неокласичної чи постмодерної домінант простежуємо новітні сплески й інших модерністських стильових напрямів, не вповні висловлених свого часу: катастрофізму, візіонеризму, міфологізму. Спільним знаменником цього стильового багатоманіття є, на наш погляд, естетизм як літературно-мистецька практика, що виносить на перший план естетичні начала творчості й обстоє літературу в її іманентній сутності та художній автономності.

Прагнення формальної довершеності – точного слова, влучного, достеменного образу, досконалого вірша – збалансоване у Римаруковій зрілій поезії етичною складовою, постійним доскіпливим поглядом у власне «нутро», всередину суб'єкта лірики. Власне, тут поет застановляється над фундаментальною проблемою естетизму, а саме – його морально-філософською забезпеченістю загалом і в кожному часі зокрема. Слід погодитися з думкою В. Моренця, який вважає, що стильовий перфекціонізм І. Римарука зумовлений «винятковою етичною вкоріненістю поетичного мислення, що цілеспрямовано і послідовно визискує для свого вираження завершені образно-символічні форми <...>. Бути неохайним чи недбалим у слові означає для поета Ігоря Римарука бути аморальним, неправдивим, нечесним, тоді як сягати образної повноти і стильової в-собі неподільності – значить сягати одвічних сутностей світу» [6, с. 400–401].

У діахронному зрізі цей світоглядний поворот можемо означити як перехід від неоромантичного звернення до громади, роду, долі врешті-решт, до послідовного і часом нещадного вдивляння «*крізь себе на себе*» («Коли пролітає листок»). Суспільна мораль, громадська думка поступаються місцем людській совісті. Тільки індивідуальне світосприйняття, особисте переживання реальності, перепускання її крізь власну душу дозволяє людині щось зрозуміти про цей світ і себе у світі. Власне, ця зміна вектору запитальності і дозволяє дослідникам говорити про повернення суб'єкта у творчості вісімдесятників: поезія стає «актом запитування й іспитування, а не повчання» [6, с. 401]. Мабуть, тому після пронизливих віршів «Нічних голосів» і «Диви Обиди» так гостро відчувається брак етичного струменю у пізній – вправно написаній і досконалій за формою – поезії І. Римарука.

Нерозривний зв'язок естетичної довершеності й етичної вкоріненості Римарукового вірша зумовлений, передусім, тим, що порозуміння поета із зовнішнім світом відбувається тільки за посередництвом слова. Поза словом, поза творчістю, яка дозволяє зазирнути в себе самого, реальності не існує. Звідси глибоке осмислення І. Римаруком проблематики слова, критеріїв його істинності, пошук зв'язку зі словом вічним, сакральним. Власне, потужний дискурс логодіцеї є тією світоглядно-філософ-

ською засадою, що принципово відрізняє творчість покоління вісімдесятників і від «тихої» поезії 70-х, яка, «правдиво відбивши осунулу збайдужілість суспільства, не схотіла і не змогла вийти з кола “малих радостей” [5, с. 236], і від поетів 2000-х, що декларували відсутність телосу, бавлячись у постмодернізм. Саме ідея «виправдання слова» у Римаруковій поезії є однією з найцікавіших сторінок його творчості та, безперечно, потребує подальшого ретельнішого вивчення.

#### Список літератури

1. Білоцерківець Н. В пам'ять стрімку і глибоку [Рец. на кн. : Римарук І. М. Висока вода : поезії / Римарук Ігор Миколайович. – К. : Молодь, 1984] / Наталка Білоцерківець // Вітчизна. – 1984. – № 7. – С. 197–199.
2. Історія української літератури : у 2-х кн. : підручник для вузів / [за ред. В. Г. Дончика]. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 2 : Друга половина XX століття. – 456 с.
3. Маланюк Є. Поезії / Євген Маланюк ; [упоряд. вступ. сл. і прим. М. Я. Неврлого]. – К. : Український письменник, 1992. – 318 с.
4. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини XX ст.: Україна і Польща / Володимир Моренець. – К. : Основи, 2002. – 327 с.
5. Моренець В. Прощання з ідеологічною «вічністю» : (погляд на українську поезію 80–90-х років) // Оксиморон : літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – С. 236–245.
6. Моренець В. Стильові напрями української поезії : (друга половина XX ст.: спроба типізації) // Оксиморон: літературознавчі статті, дослідження, есеї / Володимир Моренець. – К. : Аграр Медіа Груп, 2010. – С. 321–450.
7. Москаленко М. Фольклорний алфавіт давньоруського космосу / Михайло Москаленко // Золотослов: Поетичний космос давньої Русі / упоряд., ред. М. Москаленко. – К. : Дніпро, 1988. – С. 6–46.
8. Москалець К. «Я не довго буду тут...» / Костянтин Москалець // Критика. – 2008. – №10–11. – С. 39.
9. Наливайко Д. С. Українські неокласици і класицизм / Дмитро Наливайко // Наукові записки НаУКМА. – 1998. – Том 4. Філологія. – С. 3–12.
10. Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, внука Олега ; пер. Л. С. Махновця // Слово о полку Ігоревім. – К. : Радянський письменник, 1955. – С. 47–70.
11. Фізер І. Постмодернізм як радикальна опозиція до феноменологічної естетики // Філософія літератури / Іван Фізер ; за наук. ред. В. Моренця. – К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. – С. 132–146.

#### I. Komarenets

### THE STYLISTIC EVOLUTION OF IHOR RYMARUK'S POETRY

*In this article the author tries to trace the milestones in Ihor Rymaruk's artistic growth, interpreting his most prominent poems from different periods. In addition, she demonstrates that in some way these poetic transformations not only correlated with changes in the literary process but also reflected important events in national history.*

**Keywords:** stylistic evolution, neoromanticism, neoclassicism, postmodernism, 80's generation, poetry, Ihor Rymaruk.

*Матеріал надійшов 22.11.2013*