

Галина Яструбецька,  
доцент кафедри української літератури  
Східноєвропейського національного  
університету ім. Лесі Українки

## **Експресіоністичний горизонт можливостей збірки «Бермудський трикутник» І. Римарука.**

У статті на основі герменевтичного методу зроблено спробу експлікації та інтерпретації неявних змістів збірки «Бермудський трикутник» І. Римарука і аргументації на користь визначення книги як експресіоністичної структури. Архітектоніка «Бермудського трикутника», в основу якого покладена ідея сакральності числа, трактується крізь призму числової концепції Піфагора. Вмотивовується експресіоністична смислова парадигма. Тлумачиться в експресіоністичних критеріях інтелектуальна й духовна драма пошуку порозуміння між поетом і Богом. Радикальний скепсис І. Римарука проектується в площину експресіоністичних відчуттів, що визначають горизонт трагізму.

Ключові слова: Ігор Римарук, експресіонізм, структура, абсурд, драма свідомості, число.

**Halyna Yastrubetska**

### **Expressionistic Horizon of Means of Collection “Bermudskyi trykutnyk” by Ihor Rymaruk.**

In the article, on basis of hermeneutic method the attempt was made – the attempt of explication and interpretation of implicit contents of collection “Bermudskyi trykutnyk” by Ihor Rymaruk and argumentation in favor of determining book as expressionistic structure. Architectonics of “Bermudskyi trykutnyk”, which is based on the idea of sacred number, interpreted in the light of numerical conception of Pythagoras. Expressionistic semantic paradigm was implied. Intellectual and

spiritual drama of finding understanding between the poet and God has been explained in expressionistic criteria. Radical scepticism of Ihor Rymaruk is projected into the area of expressionistic feelings, denoting horizon of tragedy.

Key words: Ihor Rymaruk, Expressionism, structure, absurd, drama of consciousness, number.

I. Римарук належить до літературного покоління вісімдесятих. Він в одному зі своїх інтерв'ю висловив думку про те, що не «схильний оперувати категоріями поколінь чи літературних напрямків, – волів би говорити про окремі особистості» [13]. Однак, яким би яскраво індивідуальним не був поет, існують типологічні якості, що виявляють перебування художньої свідомості в площині дії схожих естетичних факторів. Застосовуючи принцип «хвильової теорії» Д. Чижевського, можна стверджувати, що періодично (хвилеподібно) активізуються певні стильові ферменти, елементи, які проявляють себе в творчості цілого покоління, що спричинене духовно-інтелектуальним кліматом. Останній значною мірою взалежаний від характеру суспільних процесів, не будучи цілковито їм підпорядкованим, тому що літературна творчість – це, насамперед, критерій етичності, моральності, як вважає О. Пас: «Мораль письменника не в темах і не в думках, а в поводженні наодинці зі словом» [10, 35]. Погляди І. Римарука – морального максималіста збігаються з поглядом нобелівського лауреата, адже «поети-"вісімдесятники" повернули віршеві його призначення і смисл, який – не поза віршем, а в ньому самому, диктується не добрими намірами чи політичною кон'юктурою, а законами розвитку самої мови, які відмінюють наперед заготовлені рішення» [13].

Творче покоління вісімдесятих активно обговорювало й осмислювало проблему суті творчості та призначення митця. Позиції, що їх озвучили Ю. Андрухович, Наталка Білоцерківець, В. Герасим'юк, Оксана Забужко, К. Москалець, В. Неборак, Є. Пашковський, виявляють культивування ідеї елітарності, самодостатності, синергетичності поетичних структур. Сучасна наукова парадигма «вісімдесятництва» (Ніна Анісімова, Я. Голобородько, Леся

Демська-Будзуляк, І. Дзюба, Ніла Зборовська, М. Ільницький, Ю. Ковалів, В. Моренець, В. Панченко та ін.) містить висновки, що вказують на певні ідейно-стильові домінанти, а саме: герметичність, філологічність, міфологічність, особливу енергетику світовідчуття, примат художніх критеріїв.

«Саме вісімдесятники, відкинувши ідеологічні канони, започаткували потужний рух у напрямку відродження естетичної самодостатності поетичного слова», – констатує Ніна Анісімова [1], узагальнюючи й підсумовуючи рецептивні надбання про явище цієї творчої генерації, що взяла за основу мистецьку стратегію, суть якої можна передати словами В. Беньяміна: «...кожна мова сповіщає себе в самій собі, вона у найчистішому сенсі слова є «оточення» сповіщення» (das «Medium» der Mitteilung). Середнє (Das Mediale), себто безпосередність будь-якого духовного сповіщення, складає засадничу проблему мовної теорії, і коли комусь заманеться назвати цю безпосередність магичною, то першопочатковою проблемою мови є її магія» [2, 65-66]. В есе «Учення про подібне» В. Беньямін тлумачить сенс магії: «... письмо і мова суть те, чому ясновидіння поступилося своїми давніми силами в плінні історії» [2, 213]. Чим далі від моменту реалізації ідеї одкровення суті світу в слові, тим менш вловний зв'язок між актом одкровення й названою річчю, тим слабша «первинна сила висловлювання» (Г.-Г. Гадамер).

Покоління вісімдесятих реабілітувало принцип самопрезентації поетичного слова, повернуло, як вважає І. Римарук, втрачені першосмисли слів, відновило зв'язки, які колись поєднували людину з усезагальним Абсолютом, із Arcana coelestia (Потаємним небом) [14, 5]. Ті естетичні цінності, включаючи категорію-стан свободи як наріжний камінь творчої настанови, що їх мали на мету впроваджувати молоді письменники, були засадничими для герметичної стильової течії, що є, на думку Т. Пастуха, «найскладнішою стильовою пропозицією в європейській поезії ХХ ст.» [11, 520]. Ключові поняття поетів вісімдесятих років, ґрунтовані на концептах герметики й експресіонізму, на розумінні власного функціонального оточення (видавничі інституції, публіка, критика, як твердить М. Рябчук), засвідчують загальне спрямування пошуків сутнісного, екстраполяцію дійсності в лірику («інкарнація сенсу в мову», Г.-

Г. Гадамер), що активізує її просодійні властивості, сприяє витворенню особливо значимого сугестивного поля притаманною їй енергетикою тексту або експресивністю.

Творчий досвід поетів вісімдесятих років реалізовано в найрізноманітніших формах. Дослідники виявляють у власній ліриці більше стильове розмаїття в порівнянні, наприклад, з шістдесятниками або ренесансною генерацією «розстріляного покоління» (Ніна Анісімова, Наталка Білоцерківець, М. Ткачук). Спроба диференціювати літературний процес 80-х років ХХ ст. переважно сконцентрована на провідних традиційних, модерністських, авангардистських стилях з виокремленням есхатологічної міфологічної течії, що властиво творам І. Римарука, В. Герасим'юка, І. Малковича, Т. Мельничука (В. Моренець); на поділі покоління вісімдесятих на неомодерністів і неоавангардистів (Ніна Анісімова); на визначенні постмодерного дискурсу й неомодерної складової (В. Єшкілев). У підзаголовку монографії «Київська школа поетів та її оточення» Т. Пастух виявляє діапазон свого дослідження: модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років. Літературознавець такими вважає міфологічну, сюрреалістичну, герметичну.

Епіка 80-х років ХХ століття в порівнянні з лірикою конкретніше представлена в стильовій парадигмі: неоімпресіонізм, комедійний соцарт, травестійно-бурлескна лінія, інтелектуальна, традиційно-психологічна, магічний реалізм, епатажно-символічна складова, екзистенціалізм.

У сучасному літературознавстві проблема стильової ідентифікації менш актуальна поряд з пошуками синтезу функціональних поетик, симбіозу відомих течій і напрямів. Увага зосереджена на окремій індивідуальності в проекції на постмодерністську добу з методологічними настановами переважно логомахії й логотомії на протигагу модерністській логократії. Принцип «логоцентричного» дослідження літературних явищ останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. дає підстави виявити певні тенденції, що засвідчують феномен художнього мислення на єдиній «нитці мови» (Г.-Г. Гайдегер), підтверджують існування естетичних структур, які базуються на усвідомленні доцільності універсальних

систем, вічних істин, ієрархічності й бінарності як фундаментальних основах світобудови.

Збірка «Бермудський трикутник» І. Римарука – логічне продовження поетичного монологу, розпочатого ще «Високою водою», і водночас це сутнісно й естетично відмінна від попередніх художня структура. І. Римарук неухильно відчужувався і від колишнього братерського кола, і від світу загалом, і від культивованих досі творчих постулатів, що виявляли тяжіння до панкультурності, книжництва, філологічності, трансісторичності – тобто вказували на певну відстань між автором (суб'єктом) і словом (об'єктом). У «Бермудському трикутнику» І. Римарук уже знаходиться всередині самого себе як поетичної субстанції, на що вказує метафора, винесена в назву книги. В той самий час цей образ ідентифікується з надпотужною і непідвладною людському розуму трансформуючою силою, що кардинально змінює горизонт екзистенції.

Для відчитування такої естетичної ситуації доречно звернутися до спостереження Ж. Бодрійяра: «Завдання поезії – служити порогом незворотності для будь-якого терміна або теми власне в процесі анаграматичної роботи» [3, 350], тобто перестановки значень, розсіювання смислу. Інтенсивність слова у збірці «Бермудський трикутник» не тільки в повторенні певної ідентичності, а й в її руйнації. Завдяки цьому забезпечується циркуляція сенсів і переживань, інтенсивність яких ідентична експресіоністичним.

Образ «Бермудського трикутника» є своєрідним *parerga* – рамкою, обрамленням для книги як експресіоністичної картини світу. У простір бермудського трикутника в значенні незворотньо-порогового стану з містичною підосною проектується й горизонт архітекtonіки збірки, вибудований на числовій символіці, а також на багатомовності заголовків до триптихів, які (заголовки) промовляють в експресіоністичному, як правило, тоні («Привид-чоловік», «День Гніву», «Плачі», «Порожня домівка», «Понад усе», «Камікадзе», «Похмурий гост», «Стигми»).

Щодо секретного і сакрального значення чисел існує багато припущень. Загальновідомо, що Всесвіт, музика і мова в основі своїй мають принцип частоти й тривалості коливань, які характеризуються сумою будь-яких

комбінацій чисел. Число – термін, застосований до всіх цифр і їх поєднань. Піфагор, наприклад, визначив число як розширення і енергію сперматичних основ, що містяться в монаді (все-вміщаюче Єдине). Є й інший погляд, згідно з яким число – перший зразок, що його використав Деміург під час сотворення Всесвіту [15, 238].

Числа, що виконують структуруючу й сенсоувиразнюючу функцію в «Бермудському трикутнику», – це 3, 9, 12, а також такі комбінації, як 3+1, 3x4, 3x12. Кожен розділ має по три триптихи. Кожен триптих з розділу складається з трьох віршів (3x3). Таким чином, у кожному розділі – по 9 віршів. У основній частині книги – 9 триптихів (3x9). Після трьох основних триптихів вжита «післямова від автора», яка складається знову з трьох триптихів по три вірші. Отже, окреслюється поєднання 3+1, а також загальне число триптихів – 12 (3x12). Структурно «Бермудський трикутник» нагадує один з основних древньо-містеріальних принципів – дерева. Основа – стовбур і розгалуження – гілки (крона). «1» (Монада) – символ Божественного Отця («2» – дуада – символ Великої Матері).

«3», «9» – непарні числа, що, за піфагорійською теорією, є прототипом монади і вважаються визначеними і чоловічими. «3» – перша рівновага одиниць. Ключові слова до тріади – дружба, мир, справедливість, добродійність, помірність, резон. Це число називають мудрістю, бо люди організують теперішнє, передбачають майбутнє і використовують досвід минулого. Тріада – число пізнання музики, геометрії, астрономії і науки про небесні й земні тіла. Сакральне значення тріади і її символа – трикутника – випливає з того факту, що її творять монада й дуада, отже, тріада – андрогенна. Це означає, що Бог породжує Свої світи з Себе і Його *творчий аспект* завжди символізується трикутником. Власне, такий принцип покладений і в основу християнської тріади, будучи лише достосованим до законів і змісту цього віровчення (Бог Спаситель, Христос, також приймає форму числа і Його розпинають між двома розбійниками за гріхи людей). З такої референції можна дійти висновку про важливу роль щойно простеженого структурування «Бермудського трикутника». Це – прихована алюзія до часу і способу

сотворення світу як згармонійованої Творцем системи. Числу «3» (тріаді) у книзі відведена роль першорядного.

Наявна в збірці комбінація «3+1» виявляє стосунок до тетради. Піфагорійці розглядали її як корінь усіх речей, джерело Природи. Всі тетради інтелектуальні, з них виникає лад, вони оповивають світ, як Емпіреї, і проходять через нього. Піфагор стверджував, що душа людини складається з тетради: розуму, науки, опінії (уявлення) і почуття. Речі, елементи, сезони в основі мають тетраксис. Ключові слова до тетради – стрімкість, сила, мужність, утримування ключа до Природи (універсальна конституція не може існувати без тетради). Тетрада також – це гармонія, первинна глибина й важливість. Конструкція «Бермудського трикутника» (у назві – тріада як основа творчого аспекту, що передбачає якісну зміну) апелює до тетраксису, задаючи парадигму універсальності, збалансованості.

Еннеада («9») – перший квадрат непарного числа (3x3). Вона викликає асоціації з недоліками й помилками, адже їй бракує одної одиниці, аби сягнути досконалого числа «10». Еннеада – число людини через дев'ять місяців її ембріонального розвитку. Ключові слова – океан і горизонт. Це – число бєзмежу, оскільки за ним безкінечне число «10». «9» – межа, поріг, воно збирає в собі всі числа. Його сфера – повітря (огортає всі числа так, як повітря землю). Дев'ятка розглядається і як зло (перевернуте «6»). Згідно з Елевсинськими Містеріями, «9» – число сфер, крізь які свідомість пробивається під час народження. Завдячуючи подібності до сперматозоїда, еннеада асоціюється зі зародженням життя. Згідно з єврейською кабалістикою їхнє дерево має 9 гілок, або світів, які походять від Першопричини, або Корони, котра оточує свої еманациї, наче шкаралупа яйце. Скандинавське дерево світу Іггдрасіль підтримує своїми гілками дев'ять сфер (дев'ять світів). Якщо узагальнити основні трактування цього числа, то можна в підсумку збагнути семантичний стрижень, матрицю – боротьба, розвиток, передгармонія, можливість неосяжних глибин (океан) і підпорядкованість межі (декаді як символу досконалості). Антиномічна природа людини й людського світу виявляє себе власне через еннеаду. У «Бермудському трикутнику» число «9» – на другому

місці як похідне від «3». Таким чином стверджена й дотримана космологічна числова ієрархія.

Число «12» у збірці І. Римарука – похідне після «3» і «9».  $12=10+2$ , горизонт компонентів дванадцятки вже зазначений. Варто додати список символічних імен дуади, бо вони мають переважно виразну експресіоністичну забарвленість: дух, зло, морок, нерівність, нестабільність, рухливість, суперечка, матерія, розкол між множинністю і монадою, дефект, безформність, невизначеність, гармонія, терпимість, корінь, підніжжя гори, джерело ідей, помилка, змінність, імпульс, смерть, приріст, союз, нещастя, одруження, наука, переконливість, душа. Дуада – символ невігластва, з одного боку, з другого – знак матерії мудрості, бо невігластво передбачає і веде до народження мудрості. Отже, знову відкрита можливість «самособоюнаповнення». Доречно тут буде процитувати С. К'єркегора: «Людина – це синтез безкінечного й скінченного, тимчасового й вічного, свободи й необхідності, коротко кажучи, синтез. Синтез – це відношення (Forhold) двох членів. З цієї точки зору Я ще не існує» [6, 255].

«Бермудський трикутник» І. Римарука, як можна підсумувати на підставі вищезазначеного спостереження та інформації, почерпнутої з книги Менлі Холла [15], свідомо формувався як структура за космологічною аналогією, з духовно-екзистенційною аксіологією, спрямованою на репрезентацію людини і світу в сутнісних (прихованих) зв'язках, заснованих на «протиріччях, антиноміях, тривозі або безсиллі» (А. Камю). «Числовий» підтекст «Бермудського трикутника» викликає асоціації з айсбергом, сприймається як важливий смисловий та естетичний чинник. Без нього не може бути оцінена до належної глибини своєрідність експресіонізму збірки. Метафора числа висвітлює спосіб мислення, вказує на свідому настанову поета щодо катастрофічного розлому в мікрокосмі (людині) як віддзеркаленні руйнівних процесів макрокосму (світу і Всесвіту), і що це – механізм, здавен запрограмований, має свою логіку, яка розгортається в нескінченності перетворень і неможливості вийти за встановлені межі життя в тому значенні, що його вкладає в це поняття В. Вернадський. Про збірку «Бермудський трикутник» та її автора можна сказати словами А. Камю: «Якщо розуму



суджено зустріти ніч, то вона буде швидше ніччю відчаю, але ясною, полярною ніччю. Це ніч недремного розуму, вона породжує те бездоганно біле сіяння, в якому кожний об'єкт постає в світлі свідомості» [5, 58].

В. Неборак зазначає, що «Бермудський трикутник» – «розважлива, мужня фіксація наближення катастрофи» [8, 335]. Образно-знакова система книги, будучи вираженням змісту й «температури» життя І. Римарука цього періоду, вказує, що гекатомба – вже dokonane в часі явище, що поет перебуває в експресіоністичному стані, усвідомлюючи його, на відміну від оточення. Таку збалансовану систему, продуману до найменших елементів і найтонших відтінків, якою є «Бермудський трикутник», наповнює життя, генератором котрого є «розірване серце» (триптих «Ad infinitum»), а відчуттєвий еквівалент становлять слова:

Якби я свою душу пожбував у сніг – морелі би

Серед скипня, не тямлячи снігу й зими, цвіли.

Ти прости мені, Боже, мої золоті перелюби:

Це змагання зі сном, намагання втекти з імлі [12, 45].

Разюча «невідповідність» форми і змісту творить експресіоністичну поетичну діораму І. Римарука з означеним розколом на всю глибину екзистенційно-буттєвих основ і експресіоністичними артефактами з апокаліптично-есхатологічною семантикою (цей аспект книги «Бермудський трикутник» різносторонньо розглянула Ніна Анісімова): «останній білий» світ; «останній привид несе привид хреста на привид гори»; «життя вишите на чорному срібним бісером перлами поцяцьковане оперене стрілами»; «закривавлене серце» святої Терези; сновидіння «як горласті сичі»; «розрита могила, розбиті карафка й корито»; осіння днина, «словами прицвяхована наче віко»; «захаркають кров'ю мечі»; «поламаний вірш»; «чорні літери», з яких виростають білі кентаври; «кружля голова по рейці»; «душу розіпнуту погублю»; ікона, що зникає в німих попелищах; «серце моє засихає мов хліб засинає мов пес під чужими дверима»; «безпритульний берег». Доцентровий стан у книзі визначається як «болить».

Формула болю – «я вже ніхто я вже нікому я вже ніколи» (перший рядок триптиха «Камікадзе») [12, 81]. У цьому ж триптиху (перший вірш) І. Римарук формулює своє експресіоністичне кредо:

мені треба лісу  
мені треба крові  
мені треба кулі [12, 79].

До програмово-експресіоністських, опорних, сигнальних понять «страждання», «рана», «смерть» І. Римарук додає індивідуальне «свобода» («мені треба лісу»), не випадково вводить його в ціннісну парадигму. Воно стосується Бога, тієї колізії, суть якої становить діалог/монолог Бог-віршник (за аналогією до слів «лірник», «паломник», «вісник», де суфікс «ник» вказує на приналежність до чогось, виявляючи вторинність). Тому вірш – першовеличина, поет – похідна. Так через граматичну форму І. Римарук стверджує самодостатність вірша і його первинність, що цілком логічно для того, для кого «усі слова й події мали значення» (О. Смик).

Така колізія – джерело найконцентрованішої сугестії, найемоційнішої напруги, в світлі якої всі речі й стани ліричного героя постають «у білім світлі Абсолюту». Для розуміння найвищої драми любові Бога й людини варто вяснити ставлення поета І. Римарука до Творця і, відповідно, який зміст укладав поет в поняття «Бог». Помітно (після ознайомлення з книгою), що субординація святості, відповідно, й дистанції, проповідувана теологами й церковниками, в ліричних інтерпретаціях І. Римарука не витримана. Можна висловити припущення, враховуючи, як уже зазначалось, родинні й суспільні детермінанти становлення І. Римарука як особистості, що він не належав до канонічних християн з їхньою ієрархією віри, радше поділяв гностичні концепції. Поезія Сходу, очевидно, зіграла свою роль, інтерес до якої виразно простежується в «Бермудському трикутнику», навіть у такому формальному прийомі, як назва вірша (другий триптих другої частини першого розділу), подана китайськими ієрогліфами.

Бог «Бермудського трикутника» – суперечливий, непослідовний і навіть байдужий. І. Римарук «атестує» Бога в своїх поетично-інтуїтивних

перечуваннях себе й світу, вбачає в ньому складний комплекс Творця, трагедію зіткнення розуму з конституюваним Біблією Абсолютом. Перебуваючи в стані, близькому до надії, поет намагається втриматись «у добромu часі» Бога, бути «маленькою мушлею з перлиною» Його серця, сподівається дійти до Господа, «спотикаючись об власні слова», вдячний світлоносній сокирі Його лісоруба («This is a good time»). Навіть у цьому, сповненому нарікань, триптиху ключова фраза-рефрен «Твій добрий час» не вжита в теперішньому часі: у першому вірші – обіцянка-прохання: «я прозвітую за риб», «я прозвітую за чистий аркуш І за перо», «відпусти мене в море» і я тоді «прозвітую, що був і буде Твій добрий час»; у другому вірші – спроба переконати Бога, що «дійду», «допливу» і «тоді прозвітую, що був і буде Твій добрий час»; у третьому поет уже *знає*, «що це *був* Твій добрий час» [12, 64-66] [курсив – Г. Я.]. Дарована Богом благодатна пора зависла в межичасі, між «буде, якщо» і «вже була», зникла в «бермудському трикутнику» існування.

«Спроба порозумітися з Тим, від Кого насправді залежать зміни на краще і на гірше у світі» [9, 212], набуває радикального вираження в третьому вірші третього триптиха «A la Villon» з другого розділу «Бермудського трикутника»:

Притулок завше знайдеться для двох:

Їх покладе собі в кишеню Бог,

А що вона дірява – призабуде.

А може, так замислив – бо летять

Донизу, до дерев і до латать,

Щасливі, як пташки, й сумні, як люди.

Тож погамуй свій древній переляк,

Радій світанкам і годуй собак,

І пані Смерть у себе не закохуй –

Бо дивиться на тебе з висоти

Крізь лінзи хмар (о Господи, прости)

Старенький Бог, якому все це по... [12, 62].

Такий аспект втіленої в «Бермудському трикутнику» драми свідомості, інтелектуальної й духовної драми, можна було б означити як цинізм і нігілізм за, щонайменше, двох умов: 1) якщо вилучити вірш з темпоральності збірки, де єдиним незаперечним часом і реальністю є час і реальність болю і 2) якщо лишити без уваги момент свободи творчості без розрахунку на майбутнє, коли поет балансує на межі визнання «глибочезної непотрібності індивідуального життя» (А. Камю) з фаталізмом смерті і сподіванки продовжитися в Богові, яка є досить ефемерною. «Поразка в суперництві з Творцем [...] це споконвічна, неодмінна і, врешті, необхідна «богоборча» поразка» [13], – скаже І. Римарук у одному зі своїх інтерв'ю. Збірка «Бермудський трикутник», найбільше в аспекті «найтрагічнішої драми» (любові Бога й людини – Е. Нойманн), свідчить, що «мистецтво не може запропонувати виходу мукам нашої свідомості. Навпаки, це один зі знаків такої муки [...] Творчість виражає той момент, коли міркування припиняються і на поверхню вириваються абсурдні пристрасті» [5, 76].

Психологічно-мисленнєвий ландшафт «Бермудського трикутника» локалізовано в назвах триптихів. Він охоплює всі видимі соціальні, національні, інтимні «території». Книга виражає земну драму, образ, наповнений нелегкою мудрістю болю і пристрастю, позбавленою майбутнього. У цьому переконує «Післяслово від автора», зокрема заключний триптих під нейтральною назвою «Пейзаж», де експресіоністський семіотичний ряд включає: «пейзаж – немов у москалі забрили», «не в гайдамаки – в некрофіли», «вінки з колишніх руж», «пекельні надра», «порожні церкви – триголові, неначе дракони», «розтріскане дзеркало неба», «щербате горнятко», «розкриває обійми Танатос», «осипаються штольні свічад», «обривається нить».

Місто, дерево і душу снігопадом оповито.

Короля не грає почет – почет спить.

Серце музика не крає і не гріє оковита.

З-над землі лунає голос. Може, з-під.

Ця жахітна ікебана – це останнє чудо світу –  
Із хуртелиць, суїцидів і суцвіть!..  
Незабаром час настане – та бракує алфавіту  
Написати найновіший заповіт.

Хоч уста холодні й білі – ще душа блукає в тілі,  
Мов осліплий подорожній у лютневій заметілі.  
Біля брами зупиняється король.

Там, за муром, – вічні ясла. Поки музика не згасла,  
Мовчазному вартовому скаже він таємне гасло,  
Чи інакше, по-тутешньому, – пароль [12, 99].

Всі реалії «Бермудського трикутника» знайшли узагальнюючий образ – «жахітна ікебана... із хурделиць, суїцидів і суцвіть», що виражає експресіоністичну щільність світу, свідчить, що поет «розучився надіятись. Пекло дійсності стало нарешті його царством» [5, 52], у тексті – королівством, де король – сам поет у момент прощання зі своїми володіннями.

Заключний вірш збірки – зразок взаємопроникнення трагізму й іронії, що властиве загалом усій книзі. І. Римарук, один з небагатьох українських експресіоністів-письменників, включає іронію з саркастичним відтінком в експресіоністський художній арсенал. Слово поета знаходить себе між німотою радикального скепсису і німотою містичного трагізму. Можна сказати, що поет перебуває на межі «ідеальної форми розмови, що сама себе скасовує у здійсненій комунікації» [16, 289].

І. Римарук у збірці «Бермудський трикутник» випробовує всі можливості поезії, здійснюючи запроваджений Ф. де Сосюром і розпрацьований Ж. Бодрійяром принцип анаграми-анатеми, суть якого полягає в тому, що «інстанція сенсу зламана і всі конститутивні елементи мови починають обмінюватися, відповідати один одному» [3, 340]. Іронія, пародія, радикальний ліризм, трагізм – все корелює і стає основою типового для експресіонізму гротеску:

вранці я блукаю над озером  
і питаю бродячих псів  
навіщо нищите падолист

потім повертаюсь додому  
і питаю сову параску  
де ти літала сьогодні

я така слухняна каже сова  
я не літала нікуди  
це ти влетів як листок

у шалену осінь  
у свої дурнуваті озера й серця  
у псяче лайно [12, 78].

А. Камю зазначав, що найважче говорити про символ, маючи справу з текстом, найвідчутнішою ознакою якого є натуралістичність зображуваного [5, 93].

За аналогією можна сказати, що завважити типову для експресіонізму ознаку – деформацію дійсності – в «Бермудському трикутнику» І. Римарука не просто. «Сюрреалістичні переміщення», як їх назвав В. Неборак, – це основа гротеску збірки, завдяки чому «дійсність звільняється від дійсності» задля оприявлення сутнісного. Закон сполучення міфем, екзистенціалів, панкультурних смислових одиниць тексту ґрунтується не на принципах детермінізму, а на засадах абсурду. У цьому плані збірка «Бермудський трикутник» виявляє типологічну спорідненість з творчістю Ф. Кафки.

В. Бенямін у статті «Франц Кафка: До десятої річниці від дня смерті», характеризуючи мистецтво прозаїка, писав, що Кафка «котить брилу історичних подій, немов Сізіф – свій камінь. При цьому трапляється, що на світ з'являється тильна сторона брили. Вона виглядає неоковирно» [2, 261]. Світ у «Бермудському трикутнику» також виглядає «неоковирно», причому

зберігаючи свою психологічну і навіть територіальну (Лазенки і т. п.) достовірність. Чим трагічніше й нереальніше те, що відчуває й переживає поет, тим помітніша природність ліричного наративу. «Просторовість і масштабність епопейної розповіді», витлумачена Я. Голобородьком як вихід за межі лірики в традиційній інтерпретації й тяжіння до акумуляції якостей епосу й драми [4, 36-37], можна кваліфікувати як панліризм, властивий експресіонізму.

«Тильна» сторона світу «Бермудського трикутника» травмована, деформована болем за себе, за людину взагалі, за поета і його приреченість на абсурд і час, за націю:

цей курячий дощ  
зворушливіш од немовлятка  
сцикає в галицькі міти

червона калина  
червоні коліна  
червона колонія

скурвлена кольонська вода  
зі сполотнілої полтви  
пахне порожнечею й порохом

охоронці схронів і хробаків  
руїни замків і замовлянь  
я ваш парох

о пастки для душ діточих  
я відпускаю ваші гріхи  
вас відпускаю

хилитається дармовисом  
на московитській шії

дірявий череп

лаз у підземну крамничку

свищик для байстрюків

курячий бог любові [12, 37].

Приєм писати власні імена й назви з малої літери – один з деформуючих чинників. Ракурс «стигми» (назва першого триптиха з «Післяслова від автора») – наскрізний для «Бермудського трикутника», як і для всієї архетипної за природою творчості І. Римарука, також сприяє об'єктивації ідеї просторових зміщень й ущільнення часу, властивих експресіонізму.

І. Римарук пропонує «новий стиль: не гротескна деталь, а гротескна ситуація» [4, 127], що передає зміст парадоксальності, зірваності, божевілля людського світу на рівні його фундаментальних основ:

фризієр кучерявить мальву

і кружля голова по рейці

і не їдуть уже на мальту

хрестоності й епікурейці [12, 52].

Ю. Ковалів зазначає, що «ірраціональний у своїй основі експресіонізм відтворює політичний, соціально-економічний, морально-етичний абсурд соціуму в кривому або "ледве опуклому" дзеркалі. Основою стилю була деформація заради загостреної передачі найсильніших людських почуттів...» [7, 213]. Збірка «Бермудський трикутник» – це образ новітнього Сізіфа і світу, деформованого силою абсурду. Ностальгія, метафізичний бунт, ірраціональність, абсурд (кафкіанський вимір відчуження від дійсності) – парадигма експресіоністського міфу І. Римарука.

### Джерела та література

1. Анісімова Н.П. «Безсилі бунтарі» чи «титани духу»: поетичне покоління 80-х років ХХ ст. як естетичний феномен доби [Електронний ресурс]/Н.П.Анісімова // Актуальні проблеми іноземної філології: лінгвістика та літературознавство: збірник наукових праць. – 2009. –



- Вип.3. – Режим доступу: [http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc\\_gun/apif/2009\\_3/Anisimova.pdf](http://archive.nbuv.gov.ua/portal/soc_gun/apif/2009_3/Anisimova.pdf) (перевірено: 27.05.2013р.). – Загол. з екрана.
2. Беньямін В. Щодо критики насильства: статті та есеї; перекл.. з нім. Ігоря Андрущенко / Вальтер Беньямін. – К.: Грані-Т, 2012. – 312с. (Серія «De profundis»).
  3. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть; перев. с франц. С.Н.Зенкина / Жан Бодрийяр. – М.: Добросвет, 2000. – 387с.
  4. Голобородько Я. Поетична меритократія: Василь Герасим'юк, Ігор Римарук, Тарас Федюк / Ярослав Голобородько. – К.: Факт, 2005. – 108с.
  5. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство; пер. с франц. И.Я.Волевича и др. / Альбер Камю. – М.: Политиздат, 1990. – 415с. – (Серія «Міслители XX века»).
  6. Кьєркегор С. Страх и трепет; перев. с дат., комент. Н.В.Исаевой, С.А.Исаева / Серен Кьєркегор. – М.: Республика, 1993. – 383с. – (Серія «Библиотека этической мысли»).
  7. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч..XXI ст.: підручник: у 10т. / Юрій Ковалів. – К.: ВЦ «Академія», 2013. – (Серія «Альма-матер»). – Т.1.: У пошуках іманентного сенсу. – 2013. – 512с.
  8. Неборак В. Автограф Римарука / Віктор Неборак // Кур'єр Кривбасу. – 2012. - №9-10. – С.325-337.
  9. Неборак В. А.Г. та інші речі (есеїчки, популярна критика, дискурс) / Віктор Неборак. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2007. – 300с.
  10. Пас Октавіо. Мова потойбіч мови / Октавіо Пас // Українські проблеми. – 1995. - №1. – С.34-35.
  11. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років): монографія / Тарас Пастух. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. – 700с.
  12. Римарук І. Бермудський трикутник. Книга триптихів. – К.: Брама-V, 2007. – 112с.
  13. Римарук І.: «Кожна перемога в поезії - піррова». Інтерв'ю вела Інна Долженкова / Ігор Римарук // День. – 1998. - №16.

14. Римарук І. Потаємні небеса. Інтерв'ю вів Ігор Островський / Ігор Римарук // День. – 2002. – 11 квітня. – С.5.
15. Холл М.П. Энциклопедическое изложение масонской, герметической, каббалистической и розенкрейцеровской символической философии; перевод с англ. и предисл. В.В.Целищева / Мэнли П.Холл. – Новосибирск: ВО «Наука». Сибирская издательская фирма, 1992. – Т.1. – 368с.
16. Яусс Г.Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Ганс Роберт Яусс // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.. / За ред.. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.279-307.