

Літературні силуети

Юрій КОВАЛІВ

МИХАЙЛО ГРИГОРІВ



Київська школа окреслена, за версією В. Кордуна, творчою квадригою (В. Кордун, В. Голобородько, М. Воробйов, М. Григорів), що складала її ядро. Вона була динамічним неформальним формуванням без програми, маніфестів, зберігала лінію тяглості з раннім українським модернізмом. На думку В. Рубана, Київська школа охоплювала, окрім квадриги (особливо в перші роки існування), значно більшу кількість поетів і митців (В. Рубан, М. Саченко, М. Москаленко, П. Марусик, І. Семененко, В. Старун, Валентина Отрощенко, Тетяна Каунова, Марина Лісова, С. Вишенський, М. Рачук, В. Довжик, Б. Плаксій, Надія Кир'ян та ін.), об'єднаних спільними ідейно-естетичними інтересами. Обидві версії мають право на існування, але з розумінням того, що Кордунова модель відображала сутнісну сконцентрованість "чистої поезії", її естетичний концепт, а Рубанова – широкий, внутрішньо неструктурований діапазон із проявами позахудожньої ангажованості.

Київська школа через власну метафізичну поезію тяжіла до міфологічної школи, сприймалася як особливе естетичне явище, як ще одна спроба подолати інерцію аристотелівського мімесису на користь платонівського, репрезентувати конструкторно-творчий принцип розбудови іншої дійсності, де панували б закони високого мистецтва, що в них М. Воробйов убачав утілення "прихованих моделей душі". Активне перетворення хаосу в космос супроводжувалося застосуванням прийомів одивнення. Особливого сенсу поети надавали ускладненій асоціативності мислення, неочікуваним тропам, коли, за словами В. Голобородька, "Богом була метафора", невимушено модифікована в симфору. Зокрема поживався інтерес до "метаморфози-перетворення, яка генетично походить із комплексу ідей про переселення душ у межах природного космосу" (М. Москаленко). Для Київської школи мало першорядне значення як зроблено поетичний твір, а не що в ньому сказано, формування незвичного поетичного ідіолекту з багаторівневою асоціативністю й змістовою сконденсованістю сугестивної думки, усуненням інерції раціональних денотатів, котрі збіднюють художнє мовлення. При збереженні позицій строфічної метрики поширилося захоплення верлібром, зумовлене потребою "тонкої модуляції ритміки потоку свідомості з накладеним на мовний потік, коли метафоричність, яка у підсвідомості (як і вві сні) органічна, суцільна, не терпить штучностей, котрі приходиться притягувати, і вірш, щоб знайти свіжу риму" (В. Рубан).

Кожен з поетів Київської школи в типологічному ряді має власний неповторний ідіографічний стиль. Скажімо, лірика В. Кордуна, близька до розважного епічного дискурсу й мислительної метафорики, постає як вияв філософічних медитацій, внутрішньо відкритої діалогічності, спрямованої на осягнення онтологічних основ поетичного космосу, тісно пов'язаного з довкіллям. Ліриці В. Голобородька притаманний міфологемний концепт: він забезпечує трансформацію міфу в метафору гнучких верлібрів. Особливу читацьку реакцію викликають вірші М. Воробйова, що створюють враження, ніби автор “подає самі кристали поезії” (Є. Сверстюк), пантеличать затемненими, вишукано герметичними образами, оскільки ліричний сюжет сконцентровано в місткій метафорі, яка часто переходить у симфору.

Коли В. Кордун й В. Голобородько розгортають метафору, М. Воробйов ущільнює, то Михайло Григорів (5 червня 1947 р. – 3 січня 2016 р.) – автор збірок “Спорудження храму” (1992), “Сади Марії” (1997), “Зелена квітка тиші” (2010), книжки для дітей “Вези мене, конику” (1991), перекладач творів латвійських поетів (Е. Веверіс, І. Зієдоніс, О. Вацієтіс, П. Зірнітіс та ін.), проектує її в полісемантичний натяк, подає одним штрихом як непочленований іконічний знак, де перетнуті несподівані уявлення про найвіддаленіші асоціації. В образній системі поета первісні моделі індивідуальної екзистенції поєднані з колективною свідомістю, що існує в реаліях міфу, виявляє імагінативні “наднасичені емоційно-сміслові структури” (Л. Дударенко) лаконічного й водночас багатопланового мовлення, вираженого через сугестивний троп, редукований до деталі, випрозороного штриха, наче у японських танках, але без мелійного малюнка верса й дотримання строфічної структури із зачином та висновком. Лаконічні вірші М. Григоріва, зазвичай недомовлені, репрезентують, як висловилося І. Роздобудько, “коди-горішки”, що їх автор не бажає розколювати. Ці тексти потребують від імовірного читача творчих зусиль домислення, “вгадування й відгадування” (І. Андрусак) ледве сформульованої думки або емоції, виводять у простір додаткових конотацій: “І далі (за димом) / хтось спалює дим”. Лише зрідка в доробку поета з’являються значні за обсягом твори, як-от “Замкнена війна” чи “Абетка, або Довгий вірш обкореної води”. Цим він відрізняється від інших поетів Київської школи, поділяючи з ними позиції високочолого естетизму та спадкоємності, особливо коли йдеться про міфемну й архетипну знакову систему, принцип герметизму, стильову тенденцію, за М. Москаленком, “магічного” сюрреалізму, що в українській літературі, зокрема у творчості Б.-І. Антонича, дрейфував від епатажного, деструктивного авангардизму до конструктивного, доцентрового модернізму.

Верліброві мініатюри, широко репрезентовані в добірках і збірках М. Григоріва, нагадують розсипану смальту, яка за принципом деконструкції складає семантичну мозаїку нефінальної ліричної композиції. Тому виникає враження, ніби така образна система завдячує “навколовіршевому повітрю”, “маргінесам “чистої невизначеності”, що виступають просторово-часовим “резонатором ймовірних смислів” (В. Моренець), вона може проявлятися через натяк, але не в символістському розумінні чи на підставі чистого звукового образу. Поета не цікавила трансценденція, недосяжна для людського розуму та почуття, позбавлена предметності, компенсованої езотеричними відіннями, мотивами екстазу, епіфанії, молитви. Тропи в його віршах прикметні ледь окресленою речовою фактурою: “десь / (чи вітрам докільчитись?) / само себе осяває / просвітлення”. Невизразне набуває матеріальної змістовності, коли невидимий вітер, потрапляючи у сферу дотичного чуття, не лише викликає асоціації зі спіралеподібним рухом, а й деревом життя, на якому відкарбовані кільцеподібні

роки його існування. Поет виявляє сутнє, таємне, приховане за оманливими формами, явлене через додаткові натяки, здатне викликати одивнення: це збуджує емоційну сферу, власне підсвідомість. Здається, мікрівірші, написані автоматично, утворюють алюзії на душевний стан, активізують невловні для раціональних структур психічні та мовні процеси, за якими, немовби крізь матове скло, проступають реалії в парадоксальних формах: “дедалі / ширшає / вікно / без дерева / навпроти”. Іноді автор збиває з пантелику свого реципієнта, даючи власним віршам випадкові на перший погляд назви. Принаймні щойно цитований твір має нереференційний заголовок “Загарбання пісками”. Можливо, ключ декодування семантичної сугестії міститься в міркуваннях автора, який в інтерв’ю з Р. Пастухом зазначив, що “поезія – це знак, а не ознака знаку. Це тотемний удар глиною об стіл чи обрій <...>”.

Одним із перших специфіку ідіостилю М. Григоріва спостеріг Б. Бойчук, указавши на делікатність тону, вибагливість та плинність віршової структури, дитинність метафори. Непочленована, недиференційована метафора складає ядро образної системи поета, переростаючи функції тропу, набуває універсального значення художньої свідомості, викликає алюзії на філософічну загадку. Це, зосібна, відбито в синтетичних віршових мікромоделях: “в провалля / кутів / заростає / провалля / піску”. Іноді метафора складає основу лаконічного ліричного сюжету, композиційно зміцнює несподіване, але точне слово, довкола якого радіальними колами розходяться й збігаються інші лексеми: “потойбіч співу / лежить / *перерване* віконце / у звалищах / вітрин” [курсив – Ю. К.]. Однак М. Григорів не обмежується самим тропом, його не завжди задовольняє метафора, котра розкриває сутність певних явищ і предметів через інші за схожістю та контрастом. Тому вона непомітно переходить у симфору завдяки опусканню середньої ланки порівняння та типових для предмета ознак (предмет називають опосередковано), що властиво темному стилю: “застигла бо квітка / шукай / без / навколо”. Деякі симфоричні мініатюри поета близькі до аналогічних віршів М. Воробйова. Такою, зокрема, постає пейзажна замальовка з елементами готичного роману та внутрішнім драматизмом:

дошові ліси
безвітрі звірі

сіті
повішених дерев
безупинні

Ліричний герой наближається до світу в його різних часових координатах через “розгороджені / повіки самоти”, що дозволяє йому зосередитися, знайти проекцію на “безмір’я вузької квітки / й неспливні вогні / перехоплених блискавок”. Для цього необхідна “лиш / біла щілина хвилі”. Крізь неї іноді прозирають “білі човни самоти”, пов’язані з порожнечою, з ніщо (відтак / нікого / за деревами”), тому потребують нового вітального заповнення, відновлення історичної й етногенетичної пам’яті, закодованої в слові. Воно схоже на грані магічного кристалу, “випале з мовчань філософів”, “ні разу не вживане мозком”, відтепер переповнене животворною енергією, “пружне доторком / стисненого повітря в легенях”. Без “білого подиву слова”, без “вознесіння чистого звуку мови” поезія неможлива. Закладена в сконцентрованій метафорі-знакові з міфологічною основою, вона засвідчує цілісність природи, уподібненої до людини (“зачаїлася гілка”, “щілини світанку / вантажать / згадку / про безмір”), пізнає, долаючи суб’єктно-об’єктну дистанцію, себе в собі: “мені відкрилася далина / непокритих під небом, / відкрита тільки собі, / самотньо переносить / власну суцільність форм”. Словесні вузли немовби віддзеркалюють невичерпну, затерту в побутовому мовленні семантику в нових конотативах, що вражають одивненням, іноді оксюмороном (“пагорби дзеркал”, “пір’іни бджіл – біля видива

церкви”, “вежі води”, “уривки прочавленого чорнила / мов завалений простір човна”, “спіють вершники, мов гроно”, “безберегі весла берегів”), накопиченням епітетів (“стрілчасті дощі, легкі, важкі, потріскані”), або нагромадженням алогізмів та еліпсів (“змахом фрази / олія / каменя”).

Складається враження, ніби художнє дійство відбувається самочинно, ніби автор не лише дистанційований від свого ліричного героя, а й деантропологізує його, модифікуючи в метафору, що існує сама по собі, будучи одним з елементів довкілля. Ілюзія об’єктивності накладає відбиток на поетичний світ, переповнений фрагментами безособистісних рефлексій, тому лірика стає деімперсональною, схильною їх каталогізувати, як принаймні це робили в добу бароко (наприклад, Климентій Зіновійв), аби викликати уявлення про відносну єдність нонфінального розмаїття, що може приголомшити своїм нескінченним огромом у цілісності ефемерного “спорудженого храму” або розсипаного “саду Марії”. У такому разі людина не лише замислюється над своєю невід’ємною причетністю до космосу, а й усвідомлює, як свого часу Б. Паскаль та поети бароко, власну малість перед ним (“стоїмо / немов обійняті в рослинах / немов скорочені дерева / немов провалля квітки”), звертаючись до метафізичних основ міфу. Ліричний герой ідентифікується із чотирма стихіями (“коли самотній простір сну...”), пізнає суть світового дерева “без кінця / й початку”. Віднайдена вісь указує на доцентровий, концептуалізований модернізм художній космос, де “посейбіч / довічна вежа / копає / всередині / вікна / потойбіч / переростає / обірваний / промінь / зелену / хатку / небокраю”. За оболонкою зужитих лексем прозирає етногенетична й історична пам’ять, коли вдається “з витоків серця / докричатися / присутності / з середини / обличчя”. І тоді, ніби знічев’я, виринає рідкісна в доробку М. Григоріва розгорнута картина трагічної минувшини з алюзією на героїчний чин повстанця УПА, подана в аспекті амебейної композиції, побудованої за принципом змістового й синтаксичного паралелізму, повторення важливих композиційних частин, симультанності двох тем:

отут
(навздогін повеней свічки)
отут
(в заламинах квітів)
бо ж не випрати
в зливах
сорочку криваву

біля нього
(за смереку ж схопився) –
дайте присісти
...з одного боку села
свічка горить
на другому –
ховають

Цей прийом використано й у віршованих мініатюрах-натяках, коли на малій текстовій площі сконцентровано дві теми, які або доповнюють одна одну, або контрастують між собою, витворюючи враження гармонійності чи драматизму:

десь
безгомінні пристанки
літописів
(покинуте сідло перекраєне)

За лаконічними рядками розгортається картина келійної тиші скриптора, котрий зважується стати самовидцем історичних подій, даючи їм свою оцінку, яка балансує між дійсністю та рецепцією, що не завжди збігаються. Відтак реалії зазнають неодноразових переінтерпретацій з погляду тих чи тих політичних інтересів, змінюючи історичний факт до невпізнання. Варто задля цього познайомитися бодай із трьома редакціями “Повісті минулих літ”, де

з'явилася сумнівна варязька версія Київської Русі, а жорстокі коростенські вчинки княгині Ольги або гареми та бенкети князя Володимира не перешкодили проголошенню їх святими. Ідеться про препарації текстів Нестора, здійснені ігуменом Сильвестром, який слухняно виконав волю Володимира Мономаха, та його сином, князем Мстиславом Володимировичем – чужинцем для Києва. Тему можна розвинути й далі, адже неодноразове переписування минувшини було типовим явищем. Фальсифікація, замаскована під державні інтереси, намагалася за допомогою ідеологічних політтехнологій нав'язати загалу правдоподібний міф, що унаочнює приклад Росії. Тому “покинуте сідло перекраєне”. Чиста поезія М. Григоріва ще раз потверджує свій зв'язок з дійсністю, будучи незаангажована нею, не обслуговуючи її.



ОЛЬГА-ОЛЕКСАНДРА ДУЧИМІНСЬКА



Є письменники з великим креативним потенціалом, яким фатально не таланить уписатися в контекст літературного процесу, однак вони перебувають у його течії. До них належала Ольга-Олександр Дучимінська (у дівочтві – Решетилівич; 8 червня 1883 р. – 24 вересня 1988 р.), що послугоувалась псевдонімами й криптонімами – Олег Барвінок, Ольга Лучинська, Ірма Остапівна, Поважна, Рута, Рута О., О. Д. тощо. Знайома І. Франка, приятелька О. Кобилянської, Н. Кобринської, І. Блажкевич, О. Кисілевської, О. Кульчицької, Б. Лепкого, М. Яцкова, С. Русової, Ірини Вільде, Наталени Королеви, С. Вінценза, Є. Єнджеєвича та ін., вона активно входила в літературу на початку ХХ ст., творила її разом зі своїм поколінням.

Водночас паралельно вчителювала (майже 30 років), разом із Вірою Лебедовою (псевдонім Костянтини Малицької) відновила коломийську “Жіночу бібліотеку” (1912), працювала в апараті ЗУНР.

О.-О. Дучимінська (під псевдонімом Ірма Остапівна) дебютувала віршем “Послідні звуки” (“Діло”. – 1905. – 2 лютого), видала поетичну збірку “Китиця незабудьків” (1911), схвально оцінену І. Нечуєм-Левицьким, Н. Кобринською, С. Чарнецьким. Невдовзі перейшла на малу прозу, написала новели “Дзвони” (1917), “Співачка” (1927), “Сумний Христос” (1927), “В суді” (1931) тощо; пізніше шукала себе в жанрі повісті “Еті” (1945). На жаль, за життя не спромоглася видати збірку оповідань. Її збірка новел “Сумний Христос” з'явилася з великим запізненням 1992 р.

Літературна спадщина письменниці збереглася в неповному обсязі: значна частина малої прози була втрачена або вилучена під час енкаведистських обшуків, пов'язаних з арештом й ув'язненням авторки на підставі сфабрикованого замаху на Я. Галана. Водночас О.-О. Дучимінська ставилася вимогливо, навіть іронічно до опублікованих творів, усвідомлювала ефект неминучого відчуження між автором й оприлюдненим твором, коли заявляла: