

Літературні силуети

Юрій КОВАЛІВ

МИХАЙЛО ГРИГОРІВ



Київська школа окреслена, за версією В. Кордуна, творчою квалдригою (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 квалдриги (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 іще одна спроба подолати інерцію аристотелівського мімезису на користь платонівського, репрезентувати конструктивно-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 пожвавився 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 приходить 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 досягнення 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 недовомовлені, 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”. Невиразне 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 неререференційний 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 тропа, 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:

дощові 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’їни 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 модернізмом 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 сидло 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. Тому 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-Олександра 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.

“<...> я не радо друкую, чомусь воно мене не вдовольняє, як вже перейшло друком”.

О.-О. Дучимінська, за спостереженням Н. Мацибок-Стародуб, “за своєю творчою манерою <...> не належала до новаторів”. Її мала проза із невибагливими сюжетами й типовими для української літератури персонажами, на думку дослідниці, сфокусована передусім на гендерній проблемі родинного життя, коли основну роль відіграє жінка, а “чоловічі персонажі зображені неповно й фрагментарно, найчастіше за посередництвом якоїсь промовистої деталі”. Очевидно, на такому наративі позначилася не концепція емансипанток, а давня українська традиція, фіксована в побуті й фольклорі, в українському світорозумінні, в основу якого покладено фемінне начало. Можливо, далася взнаки й автобіографічні алюзії – розлука письменниці з чоловіком, що примусило її перебрати на себе родинні обов’язки. Вона, лишившись самотньою, поховала двох малолітніх синів, опікувалася дочкою, завжди прагнула “жити вільною”. Тому центральним образом психологічних наративів, що увиразнювали її “екзистенційну самоту” (Є. Баран), стає мати, яка й в екстремальних умовах виявляється сильнішою від чоловіка (“Мати”). Він, тяжко переживаючи смерть єдиного сина, не має сил і бажання поїхати в місто попрощатися зі спадкоємцем, натомість його дружина знаходить шлях до могили свого “легініка”. Письменниця показує й інші варіанти материнського горя, що переживає одиначка в ескізі “По ранніх росах”. Страждання молодой матері передано крізь сприйняття оповідачки, перейнятої болем безталанної співбесідниці, змушеної, лишаючи немовля вдома, перебиватися тимчасовою службою, бо безробітного чоловіка “заєдно шардари беруть”. Вона – змалку сирота – позбавлена можливості реалізувати себе самодостатньою особистістю. Перспектива знедоленої набуває трагічної тональності для незаміжньої героїні оповідання “Одурена”, яка, народивши дитину, не стала щасливою матір’ю. Вона, покритка, “упавша жінка”, тяжко переносить фемінну двозначність під нестерпним тягарем громадського осуду: безмежно любить своє “мале ангелятко” й водночас “впадає в отупіння страждучої душі жіночої”. Прикро вражена безвихідним станом героїні, оповідачка переймається глибоким, патетично сформульованим співчуттям до неї, антитетичним суспільній “моралі”: “О, жінко! Благословенна весталко роду людського, жрекиня невгасаючого вогню продовження існування. Благословенна і недооцінена в роді людськiм”. Схожу ситуацію переживає й протестантка Катерина, яка, прагнучи дитини, не має бажання народжувати її в законному шлюбі з нелюбом (“Одшуміли крила”). Не знаходить свого щастя героїня “Казки гірської ріки”. Силоміць одружена з дідуганом, вона усвідомлює неможливість реалізувати себе повноцінною жінкою у відведеному їй земному житті.

Особливо непокоїла письменницю втрата родинного космосу, що нищить онтологічну основу людського існування. Така деструктивна тенденція зумовлює загибель Василька. Хлопець, здобувши освіту, повернувся додому, бо переживав ностальгію за рідним краєм, за батьками, але вони, засліплені прагматичними інтересами, так і не збагнули душевного болю сина (“Смерть Василька”). Він зазнав незрозумілих йому психічних метаморфоз із перевернутою аксіологічною шкалою: на чужині почувався вільним і дужим, а вдома – слабким і безвольним. За словами сусідки Тимчихи, парубка “самі забили”, тобто знищили рідні, а не хвороба. Його батькові дорожчою була загублена кримська шапка, ніж життя сина. Промовистим видається написаний у дусі стилізованих фольклорних голосiнь фінал оповідання, коли Василько прощається з односельцями, а не із зачерствілими від скнарості батьками. В іншому аспекті висвітлено екзистенціальну смерть в новелах “Бідна Таня” й

“По ранніх росах”, де означено фатальне приречення безталанних сиріт – малолітньої героїні, котра згадувала “мертвого, незнаного тата”, й жінки, якій після непоправної втрати сестри здавалося, що “всьо пішло у пусе!”. Важке робоче життя Юри Ілакiва завершується смертю. Один із персонажів трактує цю трагічну подію по-буденному: “Хто вродивсі, вмирати мусит! Божий параграф!” (“Трембітали трембіти”). Письменниця обстоювала принципи природної людини на кшталт Юри Ілакiва, якого протиставляла деморалізованому соціуму.

Споглядаючи хворобливі симптоми суспільства, О.-О. Дучимінська заглиблювалася в сакральну семантику християнських містерій, убачаючи в ній порятунок травмованої душі, що відображено в трьох символістських замальовках: “Христос і поет” (1926), “Сумний Христос” (1927), “Великодня легенда” (1931). Вони репрезентують триптих за принципом оптимістичної – песимістичної – оптимістичної версій. У першому творі письменниця сподівалася з’ясувати, чому “поети сумні і все терплячі” (про це вона писала в листі до О. Маковея). Дві постаті – поета і щойно воскреслого Ісуса Христа – показано не через зовнішні портрети, а внутрішній діалог між ними поза простором і часом. Обидва досягли збіжності горизонтів розуміння на відміну від натовпу, засліпленого утилітарними інтересами. Поет стає продовженням Сина Божого в земному світі, його єднає з Ісусом спільна креативна сила: “Назарєєць мусив бути поет! <...> молитися за ворогів, проголошувати любов до всього людства <...> Це може лиш божевільний поет або поет – Бог! Всі поети криють в собі неперебрані скарби царства – укриті перед очима звичайних смертників <....>”. Метафізичні події замальовки “Сумний Христос” розгортаються на символічному перехресті, “де чотири доріжки простягли рамена в чотири сторони світу”.

Амбівалентний, сумний і водночас веселий Син Божий (“одною рукою вказував у простори вічного царства, а другою – на серце у своїх кам’яних грудях”) поставав у багатозначності нескінченних сакральних конотацій: “Проміння довкола його голови розсипало щастя, а усміхнене обличчя розливало довкола супокій – і всі, що переходили роздоріжжям, кланялися Святому з радістю в душі”. Однак видіння осяйного блаженства виявилось оманю, бо люди, спрофанувавши духовні цінності, “одурманені впали в тривогу, ходили один за одним в безладі й безраді, <...> без цілі, застрашені й непевні”, тому “стояв Христос тепер самотній і забутий. <...> стояв, закурений порохами”. Тому він приречений не відбутися у відродженні. Письменниця завершує свою замальовку несподіваним висновком, хоча й цілком логічним за перебігом сюжетної лінії: утрата віри викликає втрату сенсу життя. “Великодня легенда” від експозиційного початку переповнена зливою риторичних питань про злочин людей, які замордували Ісуса Христа, доки не з’являється дівчина у вишиванці (уособлення України): “У стіп Христа зложила вінок і васьильком закосичила хрест. Хотіла улегшити біль розп’ятого квітками і щирим серцем”. Її магічний ритуал переноситься на довкілля, передусім на український світ, що пережив трагічну містерію розп’яття, аби відродитися під гаслом “Христос воскрес!”

Християнська гуманістика, заповідь “не вбий!” позначилися й на антимілітарній малій прозі О.-О. Дучимінської, що, “торкнувшись якоїсь проблеми, продовжує її розкриття у цілому ряді творів” (Н. Мцибок-Стародуб). Наприклад, головний герой-музикант новели “Wagum?”, заглиблений у гармонію світоладу, не бажає брати участь у війні. Утім музикант стає її жертвою, так і не дізнавшись, чому “благословлять” людей “ще хрестом святим на “святу справу” узаконеного вбивства. Герой сподівається на справедливий суд Божий: “Боже великий, добрий Боже, де ти дівся? Зішли сонце, розжени п’їтму ночі, нехай брат брата побачить!”. Персонаж усвідомлює несумісність високого мистецтва і

танатосної реальності, коли змушений був брати участь поза власною волею (“душа його кричить мовчанкою”). Навіть на абсурдному фронті він перебуває у світі музики, зокрема в “Місячній сонаті” Л. Ван Бетховена: “Pizzicato... Furioso... grave... con fuoco”. По-іншому трактована мілітарна тема в оповіданні “Різдвяна казка”, де ідея пацифізму поступається потребі рішучого збройного спротиву конкретному ворогу, що плюндрує українську землю. Це – москаль, присутність котрого перетворила Різдво на похмуру подію: “Здавалося, ніби під стелею розіпнув хтось великі чорні крила, які кинули холод до душі”. Йому протистоїть вояк із Великої України, запалюючи душі галичан розмовами про “Україну, про господарку, урожаї, звичаї, про козаків та багатства України”. Ним захоплюється Андрій – старший син Миколаїхи, гордої за своїх дітей – учасників національно-визвольних змагань, та інші галицькі селяни. У творі мотив дівчини з “Великодньої легенди”, зберігаючи символістську семантику, набуває реальних обрисів воскреслої України.

За спостереженням Р. Горака, у творах О.-О. Дучимінської “через світ персонажів наскрізь проглядається і вона сама”, що засвідчує її вміння показати характер героїв “ззовні до середини”, розуміння їхньої душі. Мала проза письменниці, означена стильовими рисами неореалізму, виявляла передусім “змістовну сутність кожної художньої речі”, “специфічність ментального вираження змісту” (В. Качкан)

Написана в дусі експресіонізму, психологічна повість “Еті” О.-О. Дучимінської не вписується в контекст соцреалізму не тільки тому, що належить перу галичанки з відмінним від радянських прозаїків світоглядом. Її трагічний за змістом, близький до стефаниківської манери викладу твір із простою фабулою змальовує сувору правду війни, злочин голокосту, учинений німецькими окупантами. Упадає у вічі довольність жанрової ідентифікації, адже лаконічна повість за структурою радше ближча до новели, не надто переважає за обсягом оповідання, привертає увагу композиційним зміщенням. Наративна напруга припадає у щільній експозиції та зав’язці, коли єврейка Еті (Етка) потрапляє в епіцентр жажливих подій: “Ноги дрижали, угиналися, було важко дихати. У місті відбувалася “акція”, як звичайно називали єврейські погроми. “Акція” скаженіла у різних видах: забирали до табору, вбивали одинцем, зганяли гуртом у льохи чи доми, куди кидали запальні бомби”. Героїня, відчуваючи на собі подих смерті, мобілізована природним інстинктом самозбереження й материнства, прагне зорієнтуватися в неприхильному до неї світі: “Де подітися, як захистити себе? Дітей при ній вже не було. Вислала їх аж на Волинь до своїх батьків. Не знала про те, що обидва її сини не дійшли до Волині, а лягли головами на радехівській землі”. Напружена сюжетна лінія переповнена стражданнями самотньої героїні, уподібненої до сарни, охопленої жахом жертви цивілізаційних полювань, яка опиняється в гетто, схожому на інфернальний світ, де “ще довгі ночі і дні – тліли останки усього”. Він, позбавлений глузду, розпадався в неї на очач. Не приховуючи гіркої іронії, письменниця констатує стан героїні: “Не боїться звірят, а людей. Як дивно боятися людей <...> Колись боялися звірів-хижаків, сьогодні інший світ <...>”. Згадавши знайому вчительку на селі й зібравши в собі останні фізичні та духовні сили, Еті подалася туди, хоч її допікала думка, що вона підставляє свою рятівницю, якій загрожував розстріл за переховування євреїв. Учителька знайшла знесилену Еті на звалищі. Їм обом довелося пережити німецький обшук.

Повість закінчується ніби щасливо, тільки фінал здається примарним. Нарешті опинившись на волі після втечі нацистів, Еті рушає на Волинь, сподіваючись знайти своїх дітей, зустріти “ясні дні”, хоча насправді на неї, дезорієнтованої в часі і просторі, чекає порожнеча. О.-О. Дучимінська

вдалася до “естетики крику”, цілком виправданої у творі, сповненому ламких дисоціацій і страждань, що позначилися на діалогах й монологів, часто означених короткими називними реченнями, тропіці, зокрема на портретуванні героїні, котра перебуває на екзистенційній межі: “<...> її великі сині очі світили якимось дивним фосфоричним світлом. Від темноти звикли розширюватись і несамовито горіли”. Інші персонажі також подані натяком (чоловік, що витяг Еті з полум’я) або штрихом-метафорою: німці – “шоломи”. Твір наповнений біографічними деталями, адже письменниця, ризикуючи собою, справді переховувала єврейку. Радянська критика не спромоглася адекватно його декодувати. М. Пархоменко, зауваживши талант О.-О. Дучимінської, “знання людської (власне, жіночої) душі”, побачив у повісті, що не мала нічого спільного із соцреалізмом, “талановито змальований духовний занепад”, висловлювався в дусі компартійних вимог: “А де партизани, де герої, що йшли на смерть, піднявшись над всевладним (як думає, очевидно, О.-О. Дучимінська) інстинктом самозбереження”. На жаль, повість, рівновелика роману, відтиснута на маргінеси панівної тоді радянської літератури, випала з історії українського письменства.

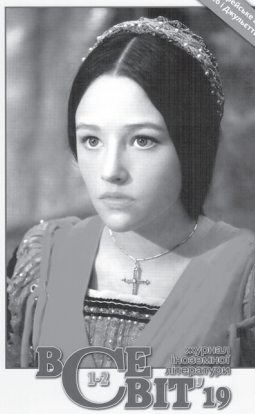
Переважна більшість творів О.-О. Дучимінської лишилася недрукованою. Така доля випала й остаточно завершеній у другій половині 1940-х років лірично-імпресіоністичній автобіографічній повісті “Весняні дні”, публікацію якої зірвала Друга світова війна. Основу твору складають спогади про вчителювання на початку ХХ ст., про тогочасну систему української освіти, але в ньому нема ознак педагогічного трактату, тому що першорядна роль відведена художній функції – не тільки в пейзажних, часто лунарних, а й психологічних замальовках. Головна безіменна героїня сприймала вчителя в сакралізованому сенсі (“Вчителі завжди і всюди являлися апостолами”), намагалася виправдати цей статус, переймалася низкою виховних проблем, які спромагалася вирішити. У повісті можна спостерігати часове дистанціювання оповідачки й дев’ятнадцятилітньої героїні (“Спомини ластівками шибали”, “Спомини мигнули блискавкою”). Це актуалізує наративну я-форму, але монологічна сповідь не суцільна, зрідка інкрустована динамічними діалогами з дивними персонажами – бабусею (“Божою дитиною”), безридним (“дурним Герасимом”), котрий висловлює парадоксальні думки: “Та що, пані, все би було добре, якби не те, що нема часу жити. <...> На життя нема часу!”.

Минулі події вражають своєю значущістю, привертають увагу прагненням героїні бути самоцінною особистістю, причетною до креативних ідей народної освіти: “Власне життя, самостійна праця <...> Велика хвиля у життю людини!”. Інтелектуалка завдяки старанням батька, вона приїхала в далеке село З., на її малу батьківщину, тому “було якось “гонорно” вчити там, де предки були духовними проповідниками”. Неординарна героїня не лише знайомила учнів із “Кобзарем” Т. Шевченка, ініціювала роботу “Просвіти”, а й приятелювала з І. Франком, з яким зналися її батьки, привозила до нього дітей. Художній світ повісті переповнений історичними постатями і класичними, і сучасними (Платон, М. Гоголь, Л. Толстой, Г. Ібсен, Ф. Ніцше, Ю. Стрінберг, С. Жеромський, А. Чайковський, В. Масляк, А. Кримський, Леся Українка, В. Пачовський, П. Карманський Б. Лепкий, особливо О. Кобилянська, Н. Кобринська, К. Малицька та ін), наповнений духовною атмосферою Львова, яку молода учителька перенесла до села, гармонізувавши урбаністичні й природні краєвиди. Вона, будучи тонкою натурою, боляче переживала будь-яку дисгармонію, зокрема смерть Мілці – дочки господаря. Закінчення навчального року стало для неї новим етапом випробування, супроводжене жалем прощання з дітьми, з улюбленою роботою: “Скінчився весняний сон

мого життя! Я тоді була така наївна і думала, що весна може і мусить тривати вічно! <...> Опустів клас <...> Сумно дивиться Христос з моря квітів, які в'яло вже опустили голівки <...>”.

На превеликий жаль, під час арешту О.-О. Дучимінської емгебісти конфіскували, окрім великого й цінного епістолярію, рукописи письменниці на 150 аркушах, рукопис книжки “Голос совісті” (434 с.), новели й оповідання “Христос родився”, “Дзвони”, “Різдвяна казка” тощо. Як зазначено в 3-му томі “Архівної кримінальної справи № 27660”, вилучені в письменниці література й рукописи “визнані за змістом націоналістичними і підлягають знищенню”. Письменниця після двох років в'язниці, доки тривало “слідство” на підставі вердикту військового трибуналу (отже, в Україні тривала московсько-більшовицька війна з народом), 25–26 травня 1951 р. за статтями 54-1а та 54-11 Карного кодексу УРСР отримала вирок – 25 років радянських концтаборів. Вона писала поезію, що належать до в'язничної лірики. Після звільнення ледве жива 75-тирічна жінка опинилася на волі (19 грудня 1958 р.), але не мала права повертатися додому, тому жила напівлегально в Ірини Вільде, ледве прописалася в Самборі в Ірини Турчан – родички Катрі Гриневичевої, поневірялася в родині О. Кобилянської, у Мирослави Антонович – двоюрідної сестри С. Бандери, сподівалася видати збірку віршів (з'явилася помертно 1996 р. під назвою “Чую... молитву землі” та “Вибрані поезії”).

ВСЕСВІТ. – 2019. – №1 – 2.



Наші
презентації

Новий випуск номера відкривається вступним словом шеф-редактора Юрія Микитенка “Бідолашний Йорик, Гамлет і плоскоземельці”. У рубриці “Поезія” друкується “Святого Євангелія читання” Олега Гончаренка з його переднім словом. Рубрику “Проза. Драма” розпочинає вступне слово Ж. Шаріпова, Надзвичайного і Повноважного Посла Киргизької Республіки в Україні. А також подані оповідання Чингіза Айтматова “Солдатеня”, “Бахіана”, “На річці Байдамтал”, притча “Плач перелітного птаха”, уривок із роману “Тавро Кассандри”. Продовжують цю рубрику Борис Фінкельштейн з оповіданнями “Сни”, “Сни-2, або Мінливості любові”, К'ель Йогансон із романом “Світ Гоголя”. У цій рубриці репрезентовані п'єси Чингіза Айтматова “Ніч спогадів про Сократа, або Суд на шкурі туполобого” й Ефраїма Кісона “Шлюбний договір” (комедія у двох діях). У рубриці “Письменник. Література. Життя” виступають зі статтями Олег Короташ (“Покоління візуалістів і потреба наївної філософії”), Микола Васьків (“III Ісик-Кульський форум. Айтматовський”), Сергій Тарадайко (“Мазерра”), Дмитро Дроздовський (“Поліфонізація літератури”, або про перспективність інтермедіальних студій), Тетяна Дзюба (“Той, що творить світи”). У цій рубриці також надруковано інтерв'ю Сергія Квітницького з поеткою та перекладачкою До Тхі Хоа Лі й розповідь Сергія Дзюби про цьогорічні мандри до Праги та Брно. На закінчення номера – оповідання Чингіза Айтматова “Червоне яблуко”.

Ірина Михайленко