

Літературні силуети

Юрій Ковалів

МИХАЙЛО ЯЛОВИЙ

Творча спадщина футуриста, а потім ваплітянина М. Ялового (псевдоніми Михайло Красний, Юліан Шпол; 5 червня 1895 р. – 3 листопада 1937 р.) невелика за обсягом. Крім футуристичної поетичної збірки “Верхи” (1923), кількох малоформатних творів (“Червоний перстень”, “Три зради”, “Веселий швець Сябро”), її репрезентує химерний роман “Золоті лисенята” (1927), переповнений



експериментальною стихією. Автор переосмислював традицію імпресіонізму М. Коцюбинського, М. Хвильового, особливо Г. Михайличенка, що набула властивостей орнаментальної прози 1920-х років, альтернативної фабульній. У романі помітні сліди різних стильових тенденцій (від романтизму й неоромантизму до футуризму), концептуальні моделі психоаналізу, прийоми “поточу свідомості”. Критика мала рацію, сприймаючи роман “Золоті лисенята” за формалістичний, з елементами одивнення тропів, персоніфікацій, теоретичних коментарів, із прийомами деавтоматизації рецептивних актів. Нечітко прописані сюжетні лінії розгортаються поза часом у площині сьогоденного тут-і-тепер. Заглиблений асоціативний ланцюг переживань, міркувань, погонь, замахів, перестрілок, подій не має жодного завершення і значення, “класична” інтрига несподівано обривається. Автор не приховував свого нехтування традиційними фіналами-консонансами, натомість бравував ефектом “оголення прийому”, одивнення.

У структурно-смысловому просторі роману актуалізовано ігрові “діалогічні наративні монологи”, але без спроб досягнення збіжності горизонтів розуміння з реальним читачем, загострено відмінності сприймання світу автора і реципієнта: “Можливо, декому не це просто смішно. Але сміх ніколи не був резонною відповіддю на резонні запитання”. Іноді автор схильний до вердиктів, що не визнають спростувань: “<...> хай нікому не западе в голову думка, що я тут маю на увазі показати своїх героїв в найогиднішому, ефектному освітленні”. Оксана Філатова спостерегла “іронічний Я-“голос” розповідача”, який “формує ілюзію цілковитої реальності наративної історії”, сповненої карколомних пригод, небезпечної подорожі в пошуках партизанського загону, знайомства з дівчиною, яку після тілесного зближення наратор запідозрив у провокаторстві, арешту і втечі від розстрілу, лікування від тифу, повернення й зустрічі з Кіркою тощо. Водночас у творі присутній автор-оповідач, який, удаючись до детективно-пригодницької стилістики, згадує конспіративну діяльність партії, провал нелегальної друкарні, пошуки зрадника, виявлення провокатора і т. п. Перебуваючи поза текстом, він – анонімний хронікер – постійно втручається в його структури, “демонстративно декларує позицію всезнання і всюдисущості в моделюванні художнього світу героїв, тобто – наративну компетентність” [5, 295].

Виявляється, у романі відсутній чіткий наратор, він амбівалентний, ця “двоїстість” постійно розгалужується. Спочатку у структуруванні тексту беруть участь автор-оповідач і автор-розповідач, згодом з’ясовується, що “голос” першого оповідача – нібито розстріляного Озона – належить Петляю, якому вдалося врятуватися, а “голос” “нещасного Івана” (другий протагоніст-оповідач) належить двадцятивосьмилітньому письменнику. Аналізуючи заплутану, одивнену наративну ситуацію, О. Філатова, посилаючись на спостереження Ю. Лотмана, радить розрізняти “я”-займенник від “я”-власного імені. До цього спонукає М. Яловий в епізоді про недугу, героєм якого, за зізнанням письменника, “був я сам”, будучи безпосереднім свідком вигаданих подій, одночасно входячи у світ історії, стаючи одним із його персонажів, що перебирають на себе зумисне заплутану оповідь-розповідь. На підставі порушення наративної послідовності, спрямованого на розігрування читача, “майже неможливо з’ясувати питання “хто бачить?”, “хто говорить?” у художньому тексті, а відтак – ідентифікувати “того, хто говорить” і “того, хто знає” [5, 304].

Непроясненість оповідача-розповідача позначена на його суперечливій риторичній, позбавленій цілісної логічної послідовності, насиченій дистанціюванням від патетики соціокультурної дійсності, пародіюванням різностильових дискурсів – від лірично-філософських рефлексій (“<...> бувають дні, що пролітають хвилинами, бувають хвилини – за вічність”), еротичних таємностей, знецінених утилітарною цивілізацією, соціалістичним побутом (“О литко, литко! Дівоча, жіноча, – виставлена тепер напоказ кожному дурникові на вулицях сучасного міста, <...> так несподівано усупільнена, – стала бездарною прозою!”), скепсису, як у міркуваннях про “бентежну істоту” (людину), жалкуючи, що на світі відсутня “хоч одна засушена мумія”, що при спогляданні цієї людини “прошамкала б свого простого, але багатозначного “ех”!”. У такому контексті закономірними видаються несподівані, глузливі пасажі: “Я ніколи не збагну того дивовижного факту, як могла ти в безмежних преріях свого жіночого серця пасти цілі табуни організаторського генія?”.

У плутану сюжетну основу роману покладено події революційного запілля (підпілля), але партія – лише згадана, емблематична, її члени (Озон, Мем, Кірка, Мавка, Мандибула) функціонують автономно. Кожен із них наділений скупю, іронічною характеристикою. Кірка репрезентує жінку, переповнену вітальною енергією розкутого лібідо, тому її важко спинити, хоч вона часто ставала “жертвою власної несвідомості”. Деякі персонажі подані через сприйняття інших, зокрема Мема, якого “збивала з пантелику” поведінка Мавки, її “якась фізична відраза до нього, що виявилася в той момент на ліжку, у перший день їхньої зустрічі”.

Усі герої перейняті “химерною відданістю химерним ідеям”, конспірації, охоплені внутрішніми інтригами, безплідними дискусіями на зразок: чи може бути селянство рушійною силою? чому програма для партії, а не навпаки? що таке революція? чи варто задля неї лишати родину та роздати майно, як мовиться в Євангелії? тощо. Такою була, зокрема, схоластична суперечка між Мавкою і Мемом. Мавка, споглядаючи своїх товаришів, доходить висновку, що вони “спливають соками у вузькому колі одірваних од життя мрійників”. Недарма у творі неодноразово наведено алюзії на “премудрого гідальго Дон Кіхота з Ламанчі”, з яким, зокрема, порівняно “товариша Мандибулу” (він, на відміну від сервантівського героя, захопленого “двома дамами серця”, “належав лише одній дамі – революції”). Персонажі, зображені за стереотипами партійного міфизування, мають обов’язково бути сублімованими аскетами, наче товариш Мандибула – фанат “запільної роботи”, наділений загостреним чуттям відповідальності: воно полягало в тому, що він, як іронізує автор, “всі втиснені йому в голову думки брав за свої”. Такі психотипи насправді руйнують власне розмаїте Я для ідейних

фантомів, виявляють своє безсилля перед неминучістю долі, з приводу чого в романі з'явилося награне патетично-саркастичне звернення: “<...> бо – горе вам, великі й малі, бідні й багаті, і тобі горе, аскете, хоч ти й надів на себе ковпак революціонера!”.

Складається враження, що поліамбівалентний автор не просто глузував, а із задоволенням пародіював метушню революціонерів, що маскувалися за принадними гаслами, імітували боротьбу з режимом, знадчували інших фантомами світлого майбутнього, а насправді не могли з'ясувати своє ество, були глибоко нещасними людьми, роз'єднаними навіть у своїй партії, приреченими на зради, провали, невдалі замаху, арешти. Такий психотип уже з'явився в прозі В. Винниченка, нажахавши революціонерів, змусив їх упізнавати себе справжніми у дзеркалі експериментальної прози. М. Яловий, очевидно, дотримувався аналогічних поглядів. Тому він удався до гротескного прийому, заявляючи, що в містечку панують не червоні, білі чи зелені, а миршавий кіт і пришелепкуватий сторож, а владу символізує поржавілий уламок самоварної труби. У такому контексті теоретична студія “Звідки ми прийшли і куди йдемо?” товариша Мандибули позбавлена сенсу, не кажучи вже про плагіат із “Маніфесту комуністичної партії”. Пародіюючи словесні вправи-покручі заідеологізованих персонажів, автор не приховує іронічного ставлення до їхньої неадекватної життєвим реаліям та людській сутності вдачі, бо, живучи “в добу великих метаморфоз”, “усе, що попадається їм на очі, вони, закомплексовані на гіперболах, називали не інакше, як великим”.

Небезпідставно вся ота партійна й любовна метушня викликає асоціації з театром, схильним перекручувати події в тиглі “мистецьких перетворень”, трансформованих у вставну новелу-казку про Курочку рябу, у якої лисичка викрала яйце, сподіваючись вивести лисенят. Воно було золотим, і з нього явилася “дівчина з синіми очима і русою косою”, наділена двома душами – “одна душа золотого спокою і синього щастя, а друга душа – чорної колотнечі і червоної пристрасті”. Приречена на амбівалентність, вражена нещирістю, дівчина довго поневірятиметься світами, поєднуючи в собі “дух святий над головою божої матері” та внутрішню вбогу матерію, тому “всі за нею ганятимуться, та ніколи не впіймають”. У динамічній, стислій вставній новелі-казці, наведеній у листі наділеної хистом “художнього слова” Мавки до Мема, якого вона називає “малим хлоп'ям”, міститься ключ декодування роману. Вкладаючи в її уста стереотипні слова зачину й завершення казки, створюючи ілюзію усної оповіді, автор “якісно змінює традиційну фабулу” [2, 158]. Новелістичний пуант обірвано не так радістю фольклорних діда й баби, як утомою Мема, тому Мавка змушена, самокритично поцінуючи власну оповідь, зізнатися: “Ну, одним словом, народилася я... Чи ти може недовірливо посміхаєшся з цього?..”.

Дивна інформація героїні не лише засвідчувала роздвоєння свідомості персонажів, а й душевні драми, що пережив Мем: “В уяві мені промайнули золоті лисенята. Вони таки, справді, тепер випорснули разом із сонцем, але були бліді і не такі цікаві, як тоді, коли я в мріях збирався розп'ясти себе на хресті вигаданого кохання. Різьблений мармур і голуба пісня десь ледве згадувалася, як вичитані колись і вже напівзабуті образи”. Троп золотих лисенят актуалізовано “в художній структурі роману на різних етапах розвитку сюжету”, попри те що вставна новела-казка зберігає свою “змістову й естетичну самостійність” [2, 161]. Вона, викликаючи асоціації з давніми китайськими, зокрема танськими, новелами про лисів-перевертнів, позбавлених лиховісних характеристик, драматизує роман, сприймається “не як утілення казкових персонажів-трікстерів, а як метонімічний означник таємниці буття” [2, 158]. Трактуння цього симфоричного образу залишено на розсуд читача, зануреного в густу екстравагантно метафоричну речовину роману.

Споглядання символіки сакрального знання світу зумовлювало в автора (героя) філософічні настрої, прояснені у хвилину осяянь: “Хіба ж і я з своєю мукою, і всі ми з великою тривогою не є тільки золоті лисенята?.. Адже наш вік – одна бентежна мить! А наше життя – тільки тремтливий і химерний відсвіт!..”.

Відчуття часу набуває різної протяжності та ущільненості, залежно від того, наскільки змістовно він наповнений, тому “бувають дні, що пролітають хвилинами, бувають хвилини – як вічність”. Перед метафізичними цінностями, збагаченими антропологічною сутністю людського буття, усі революційні та еротичні ігри здаються дрібними забавками марного світу. Декодуючи образ “золотих лисенят” у прикінцевому, тринадцятому, розділі, прозаїк сконцентрував “сутність авторського задуму, і відтак одну з художніх ідей роману – про химерність і миттєвість життя, його швидкоплинність” [1, 168]. М. Яловий “зумисне моделює відверто алогічну нарративну ситуацію”, обіцяючи не дозволити собі “легковажно жартувати з нервами читача” [5, 302].

Трансформація фольклорного інтертексту екстрапольована на амбівалентну свідомість персонажів у світі абсурду, де відсутні явища гармонії та здорового глузду, на чому наполягала українська класика. М. Яловий епатував поширені образи сивого селянина-бороданя “в позі нудного Зевса” або молодиці, схиленої “обвислими грудьми” на тин. Тому реалії народного буття не відповідають народницьким уявленням про українців, що породжують в письменстві “грандіозні перспективи”, “бо ж яка після цього інша в світі література, крім української, має такі безсумнівні шанси заснувати своє увічнення в майбутньому на вдячній базі співочо-музичних талантів свого народу?”. Здається, на таке питання напрошується безальтернативна, уже готова авторська відповідь: “Жадна!”.

Як і у творах В. Винниченка, персонажі роману “Золоті лисенята” бавляться не тільки в підпільну діяльність, а й поглинуті сексуальними проблемами. Вони властиві окремим епізодам, коли Надька або Шурка цілує партійця на солоній, і заплутаним сюжетним лініям “вільного кохання”, що було предметом гострих дискусій серед революціонерів: Кірка любить Озона, а живе з Мандибулою, Мавка любить Мема, а живе з Озоном. Автор застосував прийом літературної пастки, що стала “визначальною” в романі, спонукаючи читача до мимовільного ототожнення персонажів, а потім – несподіваного з’ясування їх “окремішності у прикінцевому епізоді” [3, 8].

Автор глузує також із фольклорно-романтичних штампів кохання (“Встань! бо любов моя дужча за мене. І, коли треба, вийми моє серце з грудей; і я, розтерзана, умру голубою піснею на вустах про золоту любов мою до тебе, мій коханий!”), з любовних трикутників. Оповідач роману, подумки співаючи оди Кірці в душі традиційних любовних жанрів (з місяцем, зорями, сонцем, вітром), не може їх озвучити, тому що жінка в цей час зайнята собою, розповідає щось своє, далеке від емоційних сплесків її прихильника. Наратор, не маючи змоги поспілкуватися з нею, виходячи на широке узагальнення переживань закоханих, мусив обмежитися сухим коментарем про ймовірні варіанти любовної історії: або “бездыханнеє тіло”, або “затишок нудного гнізда”. Третій варіант, що “випадає на долю тільки дуже щасливих”, сформульовано через натяк, іронічний жест: “Врешті, не з’ясовано ще докладно, чим він кінчається, бо, як правило, в таких випадках люди бувають дуже нещирі і ховають од зовнішнього світу усі свої кінці”.

Розповідач, коли Кірка познайомила його зі своїм чоловіком та Мандибулою, нарешті збагнув, що нічого незвичайного в їхніх стосунках не було, крім відомої персонажам любовної гри. Тому він, не приховуючи іронії, усвідомив стрімке руйнування ідеалізованого образу (“Це ж у ній мала забриніти повнозвучна арфа!”): “Я дивився і не вірив їй, не вірив собі і нікому не вірив”. Розповідач

був приречений пережити момент “ошалілої істерики”, аби спала платонічна полуда з його очей, розкрити весь трагікомізм, коли “повнозвучна арфа” – виплід його фантазії – “вже луснула”, “розпалася так, як розпадається на череп’я звичайна собі... розгепана макітра”. Деідеалізація жінки відбувається в чоловічій свідомості, у розумінні, що вона (жінка) не мадонна, а радше “трагічне втілення всього нашого лихоліття, бездоріжжя, одчаю, разом же – болючих, кусливих, безпомічних борсань”. Несподівана розв’язка любовного роману насправді закономірна, але й водночас пародійна, що спонукає Оксану Сирадоєву трактувати твір як любовний кітч (треш, кемп), адже в глузливому тоні стилізовано високо-патетичний стиль клішованих любовних фабул, і це викликає враження “стьобу” бодай на прикладі тандему Мандибула-Кірка, коли чоловік постає фемінізованим типом, а жінка – мускулінізованою (гендерний кітч) [4]. Аналогічний прийом спостерігається і з партійною, запільною діяльністю персонажів, що викликає думку про революційний кітч, а весь роман набуває сенсу літературного кітчу.

Сюжетні лінії твору розгортаються не лише на зовнішньому рівні, а й на семантичному, заглиблюючись у колізії прихованих конотацій, пов’язаних передусім із його назвою, що має сенс багатозначної інтриги. Автор одного разу вбачав у золотих лисенятах сонячні промені, що “побіжать, блимкаючи листям і травою”, іншого – “цілу жменю дрібної сліпучої тирси”, але щоразу трактує їх у солярному значенні. Вони, схильні змінювати свої форми, сконцентрувалися у “велике замкнене коло”, що “заховало в собі свої кінці”, особливу мить, що зникла в безмежжі вічності, поступаючись перед іншою, приреченою до такого ж зникнення.

М. Яловий запропонував синтетичний твір, у якому поєднано пародійовані ознаки політичного, авантюрного, кримінального та любовного романів. У ньому домінує філософічна настанова екзистенційного й онтологічного сенсу. Невипадково письменник порушив проблему ідентичності романного мислення, часто схильного загравати з читачем, тягти “у розпалі кохання під кручі у вир”, а не до сутності життя, тому мусить стати “прологом” до цього життя і смерті, виражати народну душу.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бернадська Н.* Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – Київ: Академвидав, 2004. – 368 с.
2. *Бровко О.* Новела в структурі української прози: модифікації та функції. – Луганськ: Вид. ДЗ “ЛНУ імені Тараса Шевченка”, 2011. – 400 с.
3. *Жигун С.* Гра як художній прийом в епічному тексті (на матеріалі прози 10 – 20-х років ХХ ст.): автореф. ... канд. філог. наук. – Київ, 2009. – 20 с.
4. *Сирадоєва О.* Екстраполяція поезії Є. Плужника, І. Дніпровського, Юліана Шпола в українській експериментальній прозі 20-х років ХХ століття: дис. ... канд. філолог. наук. – Київ, 2001. – 19 с.
5. *Філатова О.* Український роман 20 – 30-х років: типологія авторської свідомості. – Миколаїв: Гліон, 2010. – 485 с.



НАТАЛЯ ЛІВИЦЬКА-ХОЛОДНА

Наталья Лівницька-Холодна (псевдонім Волошка; 15 червня 1902 р. – 28 квітня 2005 р.) була досить колоритною, незалежною постаттю в колі “Празької школи”. Її лірика, маючи спільні риси з творчим доробком “варшав’ян” і “пражан”, несла в собі неповторні ідіографічні характеристики, що неминуче позначилися на трактуванні історіософських концептів, надаючи їм виразно жіночого тлумачення. Поетка зважилася привнести в коло “Празької школи”, охоплене

націотвірними ідеологемами, діонісійську стихію еротизму, “свіжий вибух художньо оформлених вражень і новий відрив поетичного бачення, не скутого рамками недоцільно встановлених обмежень” [5, 3]. Любовна лірика Наталі Лівницької-Холодної зумовлена не так лірикою французьких символістів чи Анни Ахматової, що припускають Б. Бойчук і Б. Рубчак [3, 113], як реаліями життя поетки, передусім непростими стосунками з Є. Маланюком, який болісно пережив своє невдале освідчення. Зачеплена за живе “отруйними” метафорами поета на кшталт “відьми”, “сотниківни з червоним намистом”, “гетери” та ін., Наталя Лівницька-Холодна зважилася на творчу полеміку з ним. То був радше підсвідомий крок, адже, за зізнанням поетки, свої вірші вона писала “спонтанно” [7, 815], відстоювала право жінки на іманентну сутність, почасти неадекватно інтерпретовану чоловічою рецепцією, спростувала поліморфний образ Земної Мадонни, трактований Є. Маланюком. Їхні драматичні стосунки, що з часом стали приятельськими, виявили душевні травми, витиснуті в підсвідоме. Коли б не ця подія, то, можливо, Наталя Лівницька-Холодна лишилася б поеткою під псевдонімом Волошка, надрукувавши свої проби пера у віденському журналі “Воля” (1921), і не позбулася б впливу символістської лірики О. Олеся й С. Черкасенка.



Неординарний таланти, темперамент Наталі Лівницької-Холодної заіскрився в дебютній, виповненій еротичним пафосом збірці “Вогонь і попіл” (1933) із неприхованою полемічною спрямованістю, що зафіксована навіть у назві, яка структурно нагадує “Стилет і стилос” Є. Маланюка. Попри те, заголовок віршової книжки Наталі Лівницької-Холодної має “супровідний, а не опозиційний характер”, концентрує увагу на любовній боротьбі, у якій можна знайти “цілу шкалу почуттів: від закоханості – до ненависті” [8, 78]. На переконання поетки, “З проваль журби зрина на п’єдестал / Пречиста Ніжність із лицем Мадонни, / З гірким заломом на устах”. Вона, звертаючись до цього образу, використовувала семантику оксюморона й уточнювала: “Тут очі пристрасних мадонн / Ввижаються у млі прозорій”. Неординарне видання здавалося “парадоксом” (Орися Легка), навіть шоком для “цнотливої” публіки, що сприймала любов на рівні декларативно-соромливого вірша “Ерос” П. Карманського, а сердечні переживання трактувала як неадекватні міжвоєнному двадцятиліттю. Тенденційна рецепція не минула й інтелігентного кола “Празької школи”, очевидно, шокваного “наркотичними ефектами”, “гіпнотичною силою “фам фаталь” (Б. Бойчук, Б. Рубчак) відвертої еротичної лірики. Л. Мосендз, котрий симпатизував Наталі Лівницькій-Холодній, повторив із чужих слів: “Хіба слід в тридцять років двадцятого віку видавати цю збірку?” (Вісник. – 1935. – Ч. 3). Він сприйняв появу цієї книжки, переповненої спалахом жіночої чуттєвості, як невчасну, невідповідну історичній ситуації, коли народ знемагав від колоніального рабства, від національного та соціального гноблення, тому від поета вимагали офірування власним талантом і боротьби. “Яка знайома інтонація! – гіротно прокоментував М. Ільницький типовий для української літератури інцидент. – Хто тільки не кликав поезію на поміч і відбирав у неї право залишатися собою?” [2, 78].

Наталя Лівницька-Холодна пояснювала прикру ситуацію, у котрій Л. Мосендз, очевидно, несподівано для себе виступив у невластивій йому ролі народницького Зоїла, впливом доктрини Д. Донцова, дарма що той вимагав від неї еротичні вірші (“Де Ваші еротики, – дайте мені Ваші еротики” [6, 13])

для “Літературно-наукового вісника”. Поява збірки Наталі Лівницької-Холодної викликала не тільки осуд, а й щире захоплення, зокрема на сторінках журналу “Світ молоді” (1935). Неабияке зацікавлення виданням виявив Ю. Липа, назвавши його “боротьбою з інстинктом”. С. Гординський (“Чотири реторти лірики”) привітав “наскрізь жіночу, без ніякого позування книжку у нашій літературі”, визнав “сміливість” авторкині, яка “не соромиться своїх почувань, не прикрашає їх ніяким плащиком невинності”. М. Рудницький боронив право поетки обстоювати в художній формі “те, що відповідає природі молодій жінки” (Діло. – 1935. – 22 січня). Наталя Лівницька-Холодна відкрила “українській літературі таку поезію, якої у ній майже не було”, – зазначає Т. Салига, маючи на увазі еротичну лірику. Здається, літературознавець дещо перебільшив роль першості поетки в такому жанровому різновиді, хоча й посилався на доробок “молодомузівців” (В. Пачовський). Еротична лірика, властива фольклору (сороміцькі пісні), іноді з’являлася у віршових творах Т. Шевченка, І. Франка, а в 1920-ті роки – у доробку П. Тичини, Раїси Троянкер, В. Поліщука, Г. Шкурупія, В. Бобинського, І. Крушельницького та ін., подеколи – у В. Сосюри, найповніше розкрившись в анакреонтиці М. Рильського. Заслуга Наталі Лівницької-Холодної полягає в тому, що вона, на відміну від своїх попередників і сучасників, одна з перших відмежувала еротичну лірику від любовної та інтимної, що на теоретичному рівні було осмислено вже на початку ХХІ ст. (виявлено їхні жанрові відмінності, зокрема, в дисертації О. Мудрак). Любовна лірика, на погляд дослідниці, стосується передусім “драми сердечних переживань”, сягаючи “платонічних ідеалізацій, коли сублімоване бачення ідеалізованих почуттів, розпросторене до космічних вимірів, висвітлює обоження закоханих, немовби позбавлених тіла”, як у поезії В. Сосюри, схильного до петраркізму. Інтимна лірика, маючи ширшу семантику, охоплює стосунки в родині (батько, мати, діти та ін.), товаристві (друзі, побратими), світ флори й фауни, рецепцію домашнього комфорту, улюблених речей тощо. Натомість еротична лірика, несумісна із сексизмом, увиразнює гармонію душі й тіла, сфокусована на статевій пристрасті, у ній спостерігається піднесення лібідозної енергії при спаді сублімації, “перетікання фабули тіла у фабулу плоті” [6, 6–7, 14]. Такі міркування підтверджують аналітикопсихологічні студії К.-Г. Юнга (“Психологія несвідомого”), який доводив, що еротика, будучи “голосом тіла”, “розцвітає лише тоді, коли дух і інстинкт перебувають у гармонійній взаємовідповідності”.

Наталя Лівницька-Холодна, згадуючи свою молодість і стосунки між ровесниками в еміграції, зазначила їх делікатність, етичну культуру, адже серед її приятелів, якщо не зважати на фліртові ігри, “не було навіть натяку на те, що тепер прийнято називати “сексом” [7, 792]. У такому сенсі треба сприймати її еротичну лірику, високу культуру цього жанрового різновиду, тонку гру душевно-тілесних переживань: “Тільки раз затремтіли крила, / І весна тільки раз цвіла. / А тепер ваших уст так хочу, / Так шукаю даремно вас! / На мені ваші любі очі / Цілу ніч – криниця екстаз!”.

Полемічна збірка Наталі Лівницької-Холодної, що стала зразком “чистої поезії”, “породжена не браком національно-патріотичних почуттів поетеси, а обстоюванням права залишатися жінкою, просто людиною, обстоюванням права не тільки на високий злет, а й на сумнів, на увесь спектр настроїв і переживань, надто у такий складний і тривожний для батьківщини час” [2, 34]. Її еротична лірика, що, безперечно, збагатила українську поезію, вразила сучасників “міццю почувань”, майже незаних “в нашому письменстві” (Є.-Ю. Пеленський). Рецензент С. Гординський, захоплюючись стилістично й ритмічно витонченими еротичними віршами поетки, посилався на інтригу їх публікацій у “Літературно-науковому віснику”: “<...> вони часом обіцяли: “Далі буде” (Назустріч. – 1935. – Ч. 2). Зі сторінок артистичної збірки “Вогонь

і попіл”, у якій не спостерігалось “ні традиційних персонажів слов’янської міфології, ні героїки походів княжої дружини, ні насичення пейзажу язичницькою символікою” [7, 21], виринав повнокровний образ волелюбної степовички, жагучої “сотниківни в червонім намисті”, здатної боротися за своє щастя, спраглої щедрості по-жіночому трактованих людських переживань. Повнота життя розкрита передусім у коханні, де перетинається узмістовнена мить із вічністю, вбачається усвідомлення жіночої сили, магія одуховненості: “Хай буде так, щоб ця хвилина / Була як сяйво перемог, / Бо ніжність наша є єдина, / А понад нею тільки Бог”. С. Гординський зауважив, що авторка не соромиться природних почуттів, мав рацію, підкреслюючи на підставі ліричних одкровень “вічної жіночості”: “скільки для жінки важить кохання”, яке можуть “право крові”, і той, хто “заперечить це у жінці, то заперечить її взагалі”:

Але я, як дитина і жінка,
І так близько від мене гріх!
Пролунав мені голос ваш дзвінко
Обіцянкою щастя й утіх.

І тепер не кохати не можна,
І забути не можна, ні!
Кожна ніч і палка, і тривожна,
Кожна ніч, як тортюра мені!

З еротичної лірики Наталі Лівницької-Холодної постає “в певному сенсі Єва, але ні в якому разі не Діва Марія” [5, 8]. “Сексуальність” творів поетки була “не відхиленням від основної лінії поезії пражан, а творенням нового дискурсу на новому рівні, коли пошук ідентичності особистісної корелював із творенням ідентичності національної” [4, 14], що в збірці засвідчене українською образною системою, притаманною міфам і фольклору (наприклад, магічна сила очей, поцілунок, асоційований з отрутою). Принаймні барвінок у символіці української знакової системи уособлював вірність закоханих, водночас апелював до відьомського заняття, виповненого таємничих чарів, яких неможливо уникнути. У поетичному словнику Наталі Лівницької-Холодної частотним був також образ місяця як лунарний символ жіночої сутності, репрезентованої амбівалентною Великою Матір’ю. Поетка, не в залежності від персоніфікованої ірраціональної стихії, знаходила сили її приборкати: “І на місяці десь загнуздаю / Відьму й чорта...”. Для неї істотними лишаються любовні чари (“І в кожному русі – зваба, / І в кожному русі – вогонь!”), а кохання стає предметом сакрального освячення (“Я знов закохана і знов молюсь”), поверненню втраченого раю (“І, вільний від усіх земних щедрот, / Ось одчиняється нам рай незнайний”), осмисленням любові як фізично-метафізичної категорії, присутньої тут-і-завжди: “<...> було, і є, і вічно буде”.

У трьох сповнених еротичним шалом розділах (циклах), що складають композиційну та змістову єдність збірки (“Барвін-зілля”, “Червоне і чорне”, “Попіл”), спостерігається еволюція кохання від світлого романтизованого захоплення, цнотливих переживань до навальної пристрасті, коли нуртує “криниця екстаз”, та до розчарування, офарбленого гіркотою темних барв (“Чорний колір – колір зради, / А червоний – то любов”). Наділена гостродраматичним сенсом символіка червоного і чорного кольорів не лише відображає контрасти сильних пристрастей, а й глибоке страждання у великій любові, що розгортається в сюжетних зламах драматичних взаємин двох персонажів – Її і Його, фіксованих ущільненими зв’язками експресивних метафор: “Чорний погляд твій гордий і злісний, / Ти не хочеш прийняти любов. / Та дарма, я гадюкою стисну, / Я візьму твого серця всю кров”. Переживши еволюцію тілесних і сердечних метаморфоз, лірична героїня як alter ego поетки осмислює у фіналі збірки власну онтологічну й екзистенційну сутність. Здається, нового тут не сказано. Недарма книжка “Вогонь і попіл”, особливо цикл “Барвін-зілля”, викликає асоціації з біблійною пам’яткою “Пісні над піснями”. Світова й українська лірика здавна напрацювала аналогічні ліричні фабули, проте вони щоразу у творчості кожного поета відграновують відкривавчим

значенням. Почуття, що в ньому облагороджено людське єство, переживається як неповторне, по-жіночому інтерпретоване в багатьох віршах збірки.

Еротична лірика Наталі Лівницької-Холодної, що справила на Б. Рубчака враження “уривків суцільного монолога” [9, 12], насправді засвідчувала діалог між нею та Є. Маланюком, в основу якого покладено інтертекстуальну практику. Обидва автори перемовлялися центонами-метафорами, їхня розмова оберталася довкола і з приводу спільної знакової системи, зрозумілої передусім для них. Поет, переповнений шалом звинувачень, сповнений підозр у невірності гордої і водночас недосяжної жінки, вдався до стилістичної фігури арá (зичення зла): “Тебе б конем татарським гнати, / Поки аркан не заспіва! / Бо ти коханка, а не мати. / Зрадлива бранко степова!”. Епічний ракурс історичної пам’яті, закодований у свідомості поетки, подано в сюрреалістично-сновидійному метафоризуванні еротичного змагання (цикл “Степова казка”):

Сниться степ, український степ,
Чвал коня і наїзник дикий.
За плечима вогонь росте,
За плечима зойки і крики.

І криваві маски облич,
І палючого диму хмари...
...І я знаю, що в темну ніч
Поцілує мене татарин.

Наталія Лівницька-Холодна знала не тільки мить любовного осяяння, а й “тортури кохання”, коли одночасно зацвіли “квіти щастя і квіти зла”, що коригували бодлерівську семантику. Недарма поетка взяла до другого розділу епіграф із лірики Анни Ахматової: “Должен на этой земле испытать / каждый любовную пытку”. На погляд Б. Рубчака, “розколення світу на два світи і запекла еротична боротьба, яка з цього розщеплення виникає, помножує негативні почуття недовір’я, зради, закривання, приховування”, де вже не було місця “світлому кохання” [9, 20]. Погідна семантика моря змінена жагучою пристрастю вогню, і тоді “світла справжня жінка власним рішенням переміняється в темного “вампа” так, як у Маланюка світле алегоричне уособлення “степової Еллади” переміняється у зрадливу бранку” [9, 33], “фатальну жінку” з “палкою татарською кров’ю”, приховану за кількома масками, за невловною семантикою перевтілень, де часто під оманливо множинною видимістю криється не завжди адекватно розпізнана сутність. Лірична героїня, заперечуючи “вторинність жіночої особистості”, стає “гріховною богинею кохання”, сильнішою в сердечних переживаннях і тілесних утвердженнях від чоловіка, іманентного на полі бою, але не в обіймах еротичних знад [5, 11, 8]. Вона знає секрети приборкання впольованого обранця, який “віднині завжди шукатиме таких дивних пестоців кохання-конання” [9, 21].

О не кажи, що підеш геть,
Ти ж сам у це не віриш, любий:

Між нами пристрасть або смерть,
Червоний шал чи чорна згуба.

Почуття ліричної героїні до коханого стали для неї “абсолютом” (Орися Легка), поза яким, бодай на мить, зникли всі цінності світу, тому її зізнання звучить значно сильніше, ніж антитетичний образ І. Франка: “В твоїх обіймах згинуть і ожить”. Обидва автори еротизують танатос, але по-різному. Полемічне обстоювання жіночого демонізму, поглибленого наркотичними ефектами, у поетичному виданні Наталі Лівницької-Холодної спонукало Є. Маланюка на відповідь віршем “Смертний танець”, у якому протейчна фемінність постає водночас знадливою й життєво небезпечною: “І хоч знаєш – це смерть, це – вампір, – / Заворожено робиш кроки”. Поет власними тропами підтверджував спостереження Симони де Бовуар над чоловічим патріархальним розумінням жінки: “Вона – чоловіча здобич, вона ж – його загибель <...>, вона – його заперечення, і сенс його життя” (“Друга стаття”). Приголомшений розмаїтою семантикою жіночого тексту, він апелював до поширеного в 1920-ті роки

поняття “вампа”, у якому кров сексуального партнера набувала сенсу фетиша. Прийнявши семантичну гру, Наталя Лівницька-Холодна вміло грала, навіть пишалася маскою “вампа” [9, 18], що стала традиційною від часів панування міфу (наприклад, гуцульська мавка, козацька культура із сотниківною, відображена в повісті “Вій” М. Гоголя) до ґотики, бароко й модернізму. Б. Рубчак на підставі ключового слова “вампа” простежив динаміку пристрасного поетичного діалогу між Є. Маланюком та Наталею Лівницькою-Холодною, задокументалізованого образною системою віршів “Псалми степу” й “На розквітлій акації грона...”, в основу якої покладено центони. Б. Рубчак аргументував, що “без присутності поезії Маланюка функція вампа не була б такою виразною” в еротичній ліриці Наталі Лівницької-Холодної. Оперуючи ними, кожен опонент у гендерному агоні не лише обстоював маскулінну (володіти іншим) або фемінну (бути з іншим) екзистенцію, а й вичитував іншого, декодував його сутність, досягав збіжності горизонтів розуміння в потоках напруженої історіософської фабули. Поетка вносила особистісні корективи в маску “вампа”, яку змушена застосовувати наче засоб самозахисту:

Нахилився і глянув в очі,
Блискавицею зуби білі,
А у мене сором дівочий,
І уста мовчать скам'янілі.

На столі чоколядка і лямпя,
І твій сміх пролунав так дзвінко:
Ти хотів в мені бачити “вампа”,
Але я лиш маленька жінка.

За кожним витонченим прийомом амурних знаджень, вона, захоплена грою ненастанних жіночих перевтілень, що витворюють “враження стереофонії” [8, 79], не вагаючись, попереджає потребу розрізнити любовну гру від жіночої самотожності, знімає протистояння між “вампом” і “справжньою жінкою”, відтак застерігає закоханого від можливого розчарування. Фабульна амбівалентність еротичної поезії Наталі Лівницької-Холодної, написаної переважно анапестом, позначена на двочленному альтернуючому ритмі. Він присутній навіть у тих віршах, коли маска знята, але не усунуто душевної роздвоєності, тому містична спорідненість сердець недосяжна, але завжди магнетично притягальна у світі, розполовиненому на чоловічі і жіночі начала: “І світять нам два різні неба, / дві неоднакові мети”. Лишаючись при патріархальному розумінні жіночої сутності, Є. Маланюк не брав до уваги тілесно-душевну єдність, важливу для жінки, що обстоювала поетка, виправдовуючи лібідозні пориви ліричної героїні як вияв природної енергії, прагнучи діалогу з коханим чоловіком: “Я пам'ятаю, земля п'яніла, / Зігріта сонцем за цілий день. / Сміялось пружно і звало тіло, / І в серці стигли слова пісень. / І був щасливий твій погляд карий, / І руки в мене були були слабі”. Таким фіналом розв'язана “запрограмована перевага в інтимному контакті жіночого начала над чоловічим” [5, 15]. Цей настрої, поглиблений в останньому розділі “Попіл”, викликав асоціації з ілюзорним видінням, розгортався на тлі холодного синього кольору. Лірична героїня, поглинута самотою, не нарікає на свою долю, не відрікається своєї любові: “Я прийняла її, я знаю, / І кара ця, як ласка Божа”. Перспектива гіркотного переживання призводить до врізноманітнення теми сердечних переживань, простір яких виповнюють мотиви гармонії (“Золоті, як весна, наші дні, / І палка самота очей”), недовіри, зради, “крик розпуки”; “комунікаційним почуттям кохання тепер стає не щедра і віддана ніжність, а захланна і самолюбна пристрась – отже, не блакить, а шарлат, що веде прямо до чорного кольору смерті” [9, 20]. Поетка далека від фатального безвихіддя, від паралітичного песимізму, адже її збірка – “це цикл жінки, яка починає з подружжя, потім переходить у велике закохання, розчарування, відтак апатія, сум, і, врешті, поворот назад до себе” [1, 39]. Наталя Лівницька-Холодна на хвилі пафосної екстатичності вдається до “літературної фігури”, перетворюючи кохання в

“антагонізм, сексуальну боротьбу” і водночас викликаючи жаль за неповністю зреалізованим сердечним почуттям, що закарбувалося гіркотним спогадом. М. Ільницький вважає цей діалог епізодичним – насправді він перетікав упродовж їхнього життя, змушуючи поетку постійно звертатися до Є. Маланюка: “Знов закохане, знов сумне / Моє серце за Вами тужить. / Ви кохали колись мене, / Я любила Вас... Трошки? Дуже? / Може, й зовсім ні...”. Поетка своєю еротичною лірикою обґрунтувала “центральність жіночого “я” [5, 20], що відповідало як сутності “Празької школи”, так і фемінному розумінню людського буття. Вітальне трактування індивідуального досвіду поетки має варіативний характер, засвідчений творчістю, починаючи від Сапфо й розвиваючись у творах Емілії Дікінсон, Анни Ахматової або Десанки Максимович.

Інтровертивна збірка з циклічно замкненим інтимним світом скидалася на своєрідний еротичний роман у віршах, в основу якого покладено сповідь ліричної героїні, що втілювала в собі Вічну Жіночість, амазонську сутність українки. Книжка, акцентуючи не зображення, а переживання суб’єктивно сприйнятої й художньо відтвореної дійсності, була одним із з’ясувань невспокоєного питання, що бентежило Наталю Лівіцьку-Холодну. Лірична героїня – “мати, коханка, сестра” – не поділяла феміністичної відрази до чоловіка (“Твоє ім’я – закон, / Найвища влада – усміх твій, коханий”), убачала в ньому не лише властивості захисника, а й спільну долю, тому апелювала до природної мудрості, що єднає статеве розмаїття в цілісний родовий світ: “Ти будеш воїн і муж, / Батько моїх дітей”. Значна частина віршів поетки – адресні. Деякі з них, на погляд Орисі Легкої (на підставі портретної характеристики), мали, крім Є. Маланюка, ще іншого конкретного адресата, зокрема художника П. Холодного (молодшого) – чоловіка Наталі Лівіцької-Холодної: “Маляр, артист ви чи поет, / І хто вам вирізав так брови, / І на стрункий ваш сілуєт / Поклав ці лінії чудові”.

Бездоганно володіючи фемінним письмом, Наталя Лівіцька-Холодна продемонструвала через неординарну ліричну героїню вміння чути іншого, не лише чоловіка, а й жінку, присвятила вірш “За вогнем шкурлату” Олені Телізі. Кольорові образи “блакить” і “пурпур” сприймаються як головні слова, властиві лексиці О. Теліги, відображені в різних центонних нюансах: “темний трунок”, “вогнь отрути чи вина” – з одного боку, а з іншого – “не гнів, а ніжність – наша вічна сила”. Олена Теліга, адресуючи вірш “Відвічне” Наталі Лівіцькій-Холодній, наголошувала: “Ніщо не зможе замінить чи стерти / Твій світлий образ у старій святині”. Криптонім *І. К-ий* на підставі творчого діалогу двох поеток навіть припускав думку про існування окремої підгрупи в межах “Празької школи” (“Сучасність”. – 1980. – Ч. 5).

Збірка “Вогнь і попіл” стала неординарною в літературному процесі міжвоєнного двадцятиліття, “продемонструвала загострене суб’єктивне світобачення через гіпертрофоване авторське “я” (виразно еротичного скерування!), і це, – на переконання О. Легкої, – утверджувало абсолютно нові можливості поетичного слова і спромоги автора-психолога” [5, 41]. Поетка зналася не лише на глибоко ніжному і водночас твердому у своїх переконаннях любовному почутті, а й на випробуваних уже в книжці “Вогнь і попіл” декламаційних вольових імперативах, покладених в основу наступної її збірки “Сім літер”, що складалася із взаємопов’язаних циклів “Mal Du Paus” (франц.: туга за батьківщиною), “Захід”, “Мир-зілля”, “Гнів”. Вона засвідчила новий етап творчої еволюції поетки, яку, за самозізнанням, охопила “туга за Україною” [7, 816]. “Осмилення жіночого, індивідуального й національного ліричного «я»” загострене через занурення в спогади в “українську ойкумену” (Г. Ільєва) та в драматичну сучасність травмованого історичними подіями українства, зокрема еміграційного. Тут розгортається “своєрідний роман з двома вітками суцільного сюжету – життя жінки й життя емігранта, які постійно доповнюють одна одну”

[9, 16]. Збірка, за яку поетка отримала премію Товариства письменників та журналістів ім. І. Франка, у семи буквах кодувала назву України: “В цвинтарній тиші сірих кам’яниць / Ім’я, єдине в світі, громом блисне: / Сім літер, сім палких воцнених лиць”. Це ім’я, з погляду поетки, набувало сакрального сенсу, бо вкладалося в число макрокосму, що означає повноту буття, містить у собі трійку як символ Неба і душі та четвірку як символ Землі і тіла, вважається першим числом, котре охоплює духовні й часові параметри, вказує на відновлення цілісності, на синтез, а також на постать Великої Матері. “Сім палких воцнених лиць” може асоціюватися з відповідним числом головних пророків, чи янголів присутності, чи захисників християнства тощо, покликаних охороняти священне ім’я. Наталя Лівіцька-Холодна, далека від наміру ототожнювати Україну зі світом, зверталася до продуктивної барокової традиції гри з числами, що розгортають свою семантичну поліфункціональність у багатозначному полі мови. Сім здатне означати й інші імена. Насамперед число пов’язувалося із прізвиськом підступно вбитого 25 травня 1926 р. С. Петлюри, котрого поетка “безмежно обоцнювала” як національного героя [1, 13–14]. Його прізвисько складається також із семи літер, а життя Головного Отамана обірвало “сім хижих куль, / Сім стрілів зла”, як писав Є. Маланюк, відгукнувшись на загальнонаціональне лихо творами “Чорна Еллада” й “Убійникам (25.V.1926)”. І в Є. Маланюка, і в Наталі Лівіцької-Холодної цілком очевидна не тільки давня магія числа, а закладений у ній трагічний зміст: постріл більшовицького агента С. Шварцбарда на паризькій вулиці Расіна був пострілом в Україну, одним із багатьох замахів червоної Москви на її існування, адже політичні вбивства санкціонував Комінтерн, залежний від інтересів “вірних лєнінцїв”, немовби за єврейські погроми під час національно-визвольних змагань, що їх С. Петлюра не чинив, навіть карав вояків Армії УНР, якщо вони брали участь у таких акціях, часто здійснюваних за наказом Л. Троцького переодягненими в петлюрівські однострої червоноармійцями: “Горять палким трикутником криваві сімки / Над простором, над часом, в хаосі й тьмі, / І серце вгору йде, все вище, стрімко, стрімко / Шляхом твоїх Голгот і слав, Народе мій!”. Ідеї С. Петлюри були багато в чому близькими “варшав’янам” і “пражанам”, зокрема те, що він розглядав вигнанців як “органічну частку українського народу” у справі “будівництва Української Держави”: “Не марнотратним, не яловим повинно бути життя і перебування нашої еміграції поза межами батьківщини, а повним глибокого змісту та пожиточних наслідків для нашого краю” (О. Лотоцький). Не дивно спостерігати пасіонарний стиль у пристрасній публіцистиці С. Петлюри та в ліриці представників “Празької школи” при чіткому розмежуванні їхньої жанрової специфіки. Металевий тембр збірки “Сім літер” Наталі Лівіцької-Холодної суголосний із поетичною “бронзою” “вісниківської квадриги”, з якою поетка підтримувала творчі зв’язки, незважаючи на “прохолодне” ставлення до Д. Донцова. Вона довела, що для неї громадянські мотиви рівнорядні із “сердечними”; не схильна до розпачу, гостро переживала розлуку з рідним краєм: “Одгриміла епоха єдина. / Одшуміли в прапорах вітри. / Як знайти тебе, Україно, / Серед злоби й нікчемної гри?”.

Друга збірка Наталі Лівіцької-Холодної, попри притаманні їй риси “апокаліптичної готики і демонічно-темного бароко” [7, 114], виявилася слабшою від попередньої, її авторка не стала “співцем рідного рисорджименто”, як сподівався критик І. Коровицький. На справедливую думку Б. Рубчака, “патріотизм “публічних” віршів, не зважаючи на голосну патетику їх словесного втілення, виходить дивно холодним, безособовим, конвенційним” [9, 34]. Публіцистичний дискурс дався взнаки, однак своєю одноплосщинністю не притьмарив цілісної натури волелюбної степовички, що в ліриці знайшла свою історіософську стихію, спромоглася поєднати діонісійський шал з елегантним жестом інтелігентки, перейнятої невтоленною волею до життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бойчук Б.* Розмова з Наталею Лівницькою-Холодною // Сучасність. – 1985. – Ч. 3. – С. 8–17.
2. *Льницький М.* Західноукраїнська і еміграційна поезія 20–30-х років. – Київ: Товариство “Знання” України, 1992. – 48 с.
3. Координати: Антологія сучасної української поезії на заході: У 2 т. [упоряд. Б. Рубчак, Б. Бойчук; автор передм. – І. Фізер]. – Мюнхен: Сучасність, 1969. – Т. 1. – XXXII+365 с.
4. *Кривчикова О.* “Національний міф” та його трансформація в українській еміграційній поезії: автореф. ... канд. філол. наук. – Київ, 2002. – 20 с.
5. *Легка О.* Червоне і чорне (новаторство поезики еротичного Н. Лівницької-Холодної). – Ред.-вид. відділ Видавничого центру Львів. ун-ту ім. І. Франка; “Фенікс Лдт”, 1999. – 41 с.
6. *Мудрак О.* Українська еротична лірика: жанрова специфіка та ідіостилі: автореф. ... канд. філол. наук. – Київ, 2010. – 18 с.
7. Поети Празької школи. Срібні сурми: Антологія [упоряд., передмова та літературні силуетки М. Льницького]. – Київ: Смолоскип, 2009. – 916 с.
8. *Прасолова В.* Текст у світі текстів Празької літературної школи. – Донецьк: Східний видавничий дім, 2005. – 344 с.
9. *Рубчак Б.* Серце, надвоє роздерте // *Наталя Лівницька-Холодна.* Поезії, старі і нові. – Нью-Йорк, 1986. – С. 7–57.



ОЛЕНА ЖУРЛИВА



Олена Журлива (псевдонім Олени Котової, у дівочтві – Пашківська; 24 червня 1898 р. – 10 червня 1971 р.), активно друкуючись на сторінках журналу “Українська хата”, схильна до неоромантичних візій, привертала увагу читачів екзотичними жіночими пасажами, які сприймалися викликом патріархальному суспільству. “Хатяни” вбачали в ній “пантеру мужських сердець”, утілення Еросу й Венери (Галина Журба). Лірична героїня її поезії відображала експансивний характер свого прототипа – жінки, наділеної власницькими правами на любов:

Не віддам тебе нікому!
Навіть сонцю золотому
буду ставити межі й ґрати,
щоб не сміло цілувати.

Кохання набуває на лише гіперболічного сенсу, а й розгортає драматичну семантику сердечних почувань, які не лише пориваються до душевних злетів, а й обриваються в смугах страждань, коли “іде кохання неминуче / й розчарування йде за ним”. Лірична героїня перебуває на потужній хвилі вітальної екзистенції, що змушує по-фаустівськи цінувати кожну мить, тому наголошує в пізніше написаному вірші “Життя не жде...” з ремінісценцією “Чарів ночі” О. Олесея: “Життя кипить / і ширить скрізь свої джерела – / бери ж від нього кожну мить, / яка принадна і весела”. Першорядне значення набувають справжні почуття, а не гра в них, до якої авторкиня ставить з неприхованою іронією, як у вірші-присвяті з натяком “N. N.”:

Зустрілись знов... Поговорили
І як знайомі розійшлись.

Чи вперше так вони робили,
Чи так було давно колись?

Із символістами Олену Журливу зближувала апологетизація музичного принципу в літературі, хоча в її доробку не спостерігалось чистого звукового образу, натомість була прикметною мелічна основа поетичного мовлення. Адже поетка брала уроки в артиста М. Микиші, виступала в багатьох концертах,

навіть була запрошена до харківського оперного театру, де виконувала вокальні партії, наприклад Кончаківни з опери “Князь Ігор” О. Бородіна. На культурі її лірики позначилося також здобуття вищої освіти, вченого звання кандидата філологічних наук. Вірші виповнюються тонким інструментуванням, що створює пластичну образну систему, динамізує ліричний сюжет: “Мимоволі – / хочу долі, / дзвонів щастя золотих”. Олена Журлива, творчо використовуючи досвід Г. Чупринки, надала своїм думкам вольових імперативів (“Не журбою – / боротьбою / завоюю щастя я”), оздоблювала їх експресивною риторикою (“Гей, хто серце має дуже, / йди до мене, любий друже”), аби знайти серед поля свою долю – мак червоний, що, за українським світобаченням, символізує безмежжя зоряного всесвіту, солярну енергетику, плідність, виконує функцію оберега.

Художній світ Олени Журливої переповнений відчуттям “свята неба на землі”, поєднанням горішніх і долішніх просторів, що єднуються в людському мікрокосмі, пробуджуючи натяки нового життя: “Щось живе в мені, шепоче, / Я радію... Це ж весна!” (“Струни”). Світлі пориви до духовних висот потребують жертв, що усвідомлює лірична героїня: “І ти, немовби той метелик, / На світло ясне полетиш, / Можливо, вип’єш щастя келих, / Можливо, сам в огні згоріш”. При цьому еротична стихія зрідка набувала лібідозних ознак (“Моїй долі”, “Л. С.”), висвітлюючи пристрасну жінку в межовій ситуації: “Цілуй мене, п’яни очима, / ще келих повний... пий же, пий, / В цю ніч весілля ми ще справим”, “за папороттю підем ми, / а там нехай і смерть і втрати...” (“Нехай колись в агармонійних...”).

Однак еротичні переживання в ліриці Олени Журливої переважно мають сублімовані характеристики. “Хвилини щастя” зазвичай “такі ж цнотливі, як любов” (“Коли вогні в душі палають...”), наділена метафізичними властивостями, відкрита лише втаємниченим, здатним розуміти її без слів (“Мовчи, мовчи...”), збагненна відважним, бо “для сильних душ в таку грозу / здаються кращими простори” (“То не кохання, що мина...”). Лірична героїня в ліриці Олени Журливої 1920-х років постає не такою фатальною, як у “хатянський” період, тому що знає глибини сердечних страждань (“Скажіть, чи вам коли бувало...”), внутрішнього болю, коли не лишається нічого, крім пригадувати “той день, як ми чужими стали...” (“Чи ти пригадаєш той день...”), усвідомлювати, що “душа моя – руїна, / І в ній єдиний спогад – ти” (“Молитись... Впасти на коліна...”), що втрата любові – невідновна: “Наше щастя впало в море / й не достать його зо дна...” (“Перший сніг, лапятий, білий...”). Помітний автобіографічний слід – зрада чоловіка, інженера П. Котова, щасливе подружнє життя з яким було недовготривалим.

Олена Журлива в першій збірці “Металом горно” (1926) постала поеткою любові, без якої світ не має жодного сенсу, а не більшовицької риторики, таки присутньої у виданні. Напруга сердечного чуття позначилася й на пейзажній ліриці, зокрема на маринистиці (“Летять стривожені чайки...”). Можливо, мотиви сердечних переживань були для поетки прихистком серед тогочасної “пролетпоезії”, що змушувала одягати “залізний мундир офіціозу”, “співати неприродним, але “потрібним” голосом” (Вол. Поліщук). Його звучання вчувалося в збірці “Багряний світ” (1930), присвяченій “каменярам нового світу”, заповненій шаблоновими примарами “світової революції”, одами міфізованим комуністам, прокляттями “ворогам народу”. Складалося враження, ніби Олену Журливу підмінили, тільки-но вона “наступила на горло” власній пісні. Її талант жеврів лише в збірках для дітей (“Хто знає, як рік минає”, “Голуби”, “Ой літо, літечко”, “У нашої Наталі”, “У зеленому городі”), хоч з’явилися книжки “Поезії” (1958), “Земля в цвіту” (1964), “Червоне листя” (1966), означені “соцреалістичною” риторикою. То була типова ситуація, коли перспективні автори, піддавшись тисковій “пролетпоезії” (пізніше – “соцреалізму”), перетворювалися на віршувального ілюстратора політичних кампаній.

Отримано 10 травня 2018 р.

м. Київ