

## ПОЕЗІЯ ОЛЕГА ЛИШЕГИ ЯК ВІДНАЙДЕННЯ ІНШОГО

*У статті проаналізовано концепт Іншого в поезії Олега Лишеги. Постать Іншого в ліриці Олега Лишеги є тим фокусом, що дозволяє осмислити як сумірні проблеми самототожності, мистецтва, екології, смерті, культурної й особистої пам'яті. Іншими в ліриці поета виявляються не тільки місця, тварини і рослини, а й зроблені людьми речі і навіть об'єктивовані образи власного Я як зримої динаміки часу.*

**Ключові слова:** Олег Лишега, Інший, Чужий, час, пам'ять.

Лірика трагічно загиблого Олега Лишеги вимагає вдумливого, ретельного осмислення – хоча б тому, що поверхове прочитання просто не зможе розкрити герметичної непроникності щільного текстового масиву. Такими зразками осмислення текстів геніального поета, що жив з нами в одному часі, є вдумливі студії Івана Дзюби, Володимира Діброви, Володимира Моренця, Тараса Пастуха, Роксоляни Свято, що досліджують стилістичні доміанти, компаративний аспект, літературознавчий контекст, світоглядні підстави і філософські виміри Лишегової поезії. Запропоновану статтю варто розглядати як спробу виокремлення ключової проблематики, символіки і смислових доміант у творчості поета. Якщо окреслювати контекст, то лірика Олега Лишеги є органічною частиною художніх пошуків української поезії другої половини 60–70-х років минулого століття – варто згадати поетичний досвід Г. Чубая, Т. Мельничука й особливо Київської школи. Цей досвід апелює до переосмислення дихотомії природного / людського, суб'єкт-об'єктних стосунків, зміни співвідношення слова (проговореного) і мовчання (прихованого) в поетичному тексті, а також ґрунтується на немонологічності висловлювання й неодномірності, поліфонічності, нюансованості картини світу. Ця картина світу принципово неантропоцентрична, бо акцентує на рівноважності як людського, так і нелюдського життєвого досвіду; неієрархічна, оскільки модель «пізнання-влада» (що з її допомогою Е. Саїд описував стосунки колонії й метрополії, а ми можемо розширити до опису стосунків людини і природи, людини і світу в широкому сенсі) поступається місцем моделі співкладеності людини і тварини (рослини, речі, іншої людини, місця), що може містити чи не містити моменту взаємної зацікавленості. Як проникливо зазначає В. Івашко, аналізуючи поетику М. Воробйова, зречення

феноменального світу в його поезії відбувається лише задля повернення до нього, але вже через паритетні, а не суб'єкт-об'єктні стосунки [4, с. 148]. Це твердження, на нашу думку, може характеризувати також лірику М. Григорова і О. Лишеги.

Що характерно, О. Лишега відмовляється від пізнання / підкорення світу на користь спостереження за ним, волюючи слухати голос Іншого, а не промовляти від його імені. «Цим зумовлюється також і позиціонування ліричного суб'єкта: постійне зосередження на найменших порухах докільля перетворює його на спостерігача, котрий радше “стежить” за світом, намагаючись його осягнути, аніж сам переживає», – зазначає Р. Свято [11, с. 60]. Т. Пастух називає таку властивість Лишегової поезії «самопромовлянням», «об'єктивною репрезентацією матеріалу», зазначаючи, що більш «тілесний» та «очевидний» зразок промовляння матеріалу «пропонує Лишега-скульптор, у роботах якого кожне дерево виявляє себе (граб відкриває свою “грабовість”, верба – “вербовість” тощо)» [10]. Отже, для нього як для поета і скульптора багато важить автентичність (у цьому сенсі – істинність) голосу як саморепрезентації мовця; принциповим і навіть світоглядним є не промовляти за (замість) когось, а дозволити цьому Іншому розкритися у властивий йому спосіб.

Що цікаво, стосунки з Іншим не вичерпуються взаємодією природи і людини, що на неї вельми проникливо звернула увагу Ю. Войтенко, означивши Лишегову поезію як «письмо про докільля», а й окреслюються дотичністю людини і речі, людини та її творива. Відтак витвір людських рук не є пасивним відтворенням уже наявних культурних сенсів, а саморозкривається як Інший через властиву лише йому «доцільність і повноту», реалізовану у взаємодії людської та природної енергій. Голос Іншого в поезії

О. Лишеги характеризується дискретністю і фрагментарністю, будучи не суцільним потоком як маніфестацією присутності, а оказіональним саморозкриттям чи самооголенням, вихопленням на поверхню сокровеного, внутрішнього в певний момент часу (Т. Пастух називає такий прийом «проекуванням об'єкта в різноманітних ракурсах» [10]). Саме тому голос витворів мистецтва відбиває їхню двоїстість як належність одночасно до природного і людського – це радше буття не в голосі, а в голосах («Кінь», «Бичок», «Півень»).

Двоїстість у поезії Олега Лишеги стосується не тільки всіх нюансів взаємодії природного і людського, а й переживання і відображення часу. Час як фундаментальна категорія репрезентує, з одного боку, ідею минушості, а з другого – ідею вічності. Наріжним для людини в екзистенційному плані виявляється усвідомлення себе в часі як смертної істоти, окресленої лінійним прямуюванням життя від народження до смерті. Побудовування ширших рамок і впадіння індивідуального в родові чи біологічне знімають трагізм проминання, бо індивідуальне в такій системі мислиться включеним у нескінченний кругообіг життів і смертей.

З одного боку, як слушно зауважив Т. Пастух, «в текстах Лишеги відсутній страх смерті», адже, «згідно із поетовою візією, ніщо не вмирає, а лише переходить у якусь іншу природну форму» [10]. Людина мислить себе не просто частиною природного кругообігу, а й усвідомлює малість людського світу щодо природного. Смерть не є трагічною, бо індивідуальне проминання не перекреслює життя як потоку, підштовхуючи до повсякчасного осмислення тотожності / нетотожності як фундаментальних принципів світобудови. Таке осмислення феноменів життя і смерті (смерть як життя зісподу, смерть як життя в інших формах, взаємозалежність життя і смерті як кругообіг душ між світами) цілком вписується в міфологічну матрицю, що відтворюється в ліриці Олега Лишеги у своїй архаїчній первозданності. Проте поруч із прагненням збагнути проминання як нетрагічне і природне перетворення в Лишеговій ліриці відчутний і інший погляд, повний екзистенційного жаху перед руйнівною роботою часу, що ставить людину перед необхідністю осмислювати себе як щоразу інакшу («Куниця»). Ці два підходи можуть бути дуже умовно окреслені як усвідомлення себе в часі загальному (родовому, біологічному, циклічному) й індивідуальному (приватному, лінійному). Отже, осмислення часу і смерті є глибинними імпульсами, що живлять

поезію Олега Лишеги. Відповідно, осягнення часу відбувається як інтроспективне усвідомлення: щохвилини свого індивідуального буття Я одночасно є і не є тотожним собі минулому, але доки самототожність утримує мене у власних межах, доти Я триває як Я. Осягнення смерті натомість не може бути здобуте в межах індивідуального досвіду й потребує погляду ззовні, який би зафіксував перехід Я в цілковито Інакшого. Саме такий досвід дає мистецтво, й не конче, як підказує нам досвід Лишеги-різьбяра, вербальне: це осмислення себе як Інакшого й Інакшого як себе.

Прагнення вслухатися і через це вслухання розкривати голос Іншого, а не самому говорити на різні голоси, є для Лишеги фундаментальним. Це вслухання – не тільки, як зауважує Ю. Войтенко, письмо про природу, а, ширше, – письмо про довкілля, що відбиває взаємодію людини як із тваринним і рослинним світом, так і з місцем (ландшафтом) [1]. Проте це ще й досвід себе як Іншого, посталий з осмислення смерті й часу й відтворений у мистецтві. Відповідно, Інший у ліриці Олега Лишеги репрезентований як: 1) Я; 2) річ (як твориво, як частина природного і людського світу одночасно, частково Я й частково Інший); 3) тварина (пташка, рослина, інша людина); 4) місце (ландшафт).

### Я як Інший

Репрезентація Я як Іншого в ліриці Лишеги обумовлена осмисленням природи часу й усвідомленням себе як смертної істоти. Цей досвід найочевидніше явлено в таких поезіях, як «Куниця», «Лебідь», «Пацюк», «Пагін», «Лялька», «Пісня 2», «Пісня 12» та інших. У вірші «Куниця» Тарас Пастух бачить кінцеве перетворення ліричного суб'єкта на «чоловіка-“сновиду” (можливо, духа лісу), зустріч із яким загрожує смертю», а в образі куниці зі здобиччю в зубах – «жертву, яку вимагає ліс» і яка уможлиблює вихід ліричного суб'єкта з лісу [10]. На нашу думку, йдеться радше про усвідомлення себе в часі – принаймні на це вказує система лейтмотивів, що ґрунтується на таких важливих у поезії Лишеги деталях: «Я намацав у кишені ніж / І аж тепер вступив усередину» [7, с. 43] кореспондує з фінальним «І тоді я побачив, як підходить назустріч / Поволі, як сновиди, той, з ким тоді / при самому вході розминувся.. / Він шукав ніби когось, / Широко розпростерши руки, / Заточуючись, як захмелілий, / Чи приголомшений страшним ударом, / Однією рукою ніби відгрібаючи від себе землю, / А другу заніс над собою, /

І в ній я відчув ніж...» [7, с. 46]. На нашу думку, ця поезія ілюструє моторошну неминучість часоплину, що зумовлює спричинену сприйняттям себе як Іншого двоїстість самоусвідомлення. Ліричний герой, що відчуває власну суб'єктність як тяглість своєї свідомості, на позір незалеженої від тривання часу, осягає незворотність темпоральних змін як зустріч з Іншим у своєму тілі (на це вказують такі промовисті деталі, як занесений над собою ніж і судомний рефлекторний жест рукою, що ніби відгрібає від себе землю). Трагічне усвідомлення себе як людини в часі, як смертної істоти підкріплюється промовистим образом куниці, символічність якого стає зрозумілою шойно наприкінці. Адже куниця – це не тільки звір із затисненим у пащі мертвим птахом, а й заблукала в лісі десятирічна дочка ліричного суб'єкта, що десь у паралельному вимірі стає жінкою, яка бавить уже власну дитину: «Прямо в лісі гойдалась / Напівжінка, напівдитина, / Здалеку важко було пізнати <...> І за нею бігала зовсім мала дитина / І пробувала сміючись її зупинити...» [7, с. 46]. Упізнаваний фольклорний символ «куниці – красної дівичі» вписується в ширшу обрядову матрицю, в межах якої поворотні моменти життя людини (народження, ініціація, шлюб, смерть) суміряються й осмислюються як осягнення досвіду смерті – саме тому таким тривожно інакшим є лісове село, в яке забрідає ліричний суб'єкт, щоб віднайти там уже дорослу дочку. «Стіни без вікон», «дахи, побиті залізом» і «залізні огорожі довкола» (фольклорний сонник трактує як домовину побачену уві сні дивного вигляду хату – без вікон, дверей або з незвичним дахом [9, с. 167–168]) творять візію іншого світу, в якому осягнення часу відбувається як осягнення смерті.

Іще одним прикладом особистісної візії часу є «Пісня 2» [7, с. 14], що демонструє, крім того, фрагментарність і нетотожність свідомості. Речова конкретність особистісного спогаду («По площі кінь тягне будку з хлібом: цок, цок...») трансформується у зриму метафору часу, що є нічим іншим, як дорогою від народження до смерті. Геніальна ошадність засобів дозволяє Лишезі показати цей шлях як зміну суб'єкт-об'єктного співвідношення, в межах якого носієм свідомості спочатку є кінь, який «вперто бореться з часом» (суб'єкт, який діє), а потім – «хліб у будці», що її везе кінь (об'єкт дії). Ковзання свідомості між її носіями (ліричний суб'єкт, кінь, хліб), з одного боку, розколює, фрагментаризує Я як тяглість, а з другого – уможливорює створення об'ємної і всеохопної візії світу, що постає внаслідок суміщення і накладання різних точок

зору. Зміщення точки зору дозволяє носію свідомості («Я знаю, коли сплю, перекирлює в гримасах / Мої слова, мою покручену ходу») відчувати себе конем, що тягне будку з хлібом («Ця застигла лава під ногами / Змушує тверезіше дивитись вперед», «Я відчуваю, десь під ногами / Вночі щось сталося...»), не припиняючи бути Я («Щоб розбудити в серці / Голос далекого пробудження, / Мусиш заснути...», «Колись і я змагався з часом»). І лише потому, наприкінці шляху, надходить усвідомлення, що час – «замкнутий, темний, / Тісний, як хліб у будці, / Дощаним серці», – власне такий, що дійшов завершення. Принцип роздвоєння свідомості дозволяє поетові увиразнити складну символіку часу, що мислиться одночасно як явлення суб'єкта в дії і як його прямування до смерті.

Та найбільш рельєфно концепцію мене як Іншого в часі втілено в поезії «Лялька» [7, с. 66–71]. Глибинним, хоч і не явленим прямолінійно, ключем до цього тексту, що об'єднує всі його епізоди, є, на нашу думку, давньогрецький міф про титана Кроноса, що пожирає власних дітей. Іще за часів античності цього персонажа було отождено з Хроносом, богом (або персоніфікацією) часу [8, с. 18]. Похована в синовій труні лялька, про яку оповідає наведена на початку легенда, є алюзією до каменя з грецького міфу, що його Рея загортає в пелюшки замість новонародженого Зевса. Ця лялька, власне, демонструє неунікний для всіх аспект часу як прямування до смерті, в якій сходяться в одну точку наявні в людському житті принципи детермінізму, що його символізує похорон ляльки й наступне повернення сина додому, й невизначеності, окресленої епізодом одужання сина, адже смерть – це подія, настання якої є безсумнівним. Іще одним натяком на давньогрецький міф є обставини смерті хлопця, якого в полі забивають косами, адже коса в символічному плані може бути отожденою з серпом (пор. серп і коса як атрибути Смерті в різних культурах) – позаяк саме серп, яким Кронос каструє Урана, є знаряддям утвердження його влади. «Вільшаний король» Гете теж з'являється в цьому контексті не випадково, адже, крім того, що сюжетно продовжує лінію смерті сина (але вже не від рук, а на руках у батька), ще й лейтмотивом окреслює топонім Німеччини, який тричі виринає в тексті. Я як детермінований часом Інший – це не тільки прозорий символ ляльки з білою посмертною маскою, а й «хтось невидимий інший», що «весь час проситься бути зі мною», і той, «хто зайшов зі мною», «хто за плечима зачісується / Так невміло і довго розглядає на долоні / Мертве

волосся», і навіть відчищена від кіптяви чашка з білими сяючими щоками. Створені Лишего візії невловимо баланують на межі яви і сну, фантазмагорії – блукання ліричного суб'єкта в символічному плані можуть бути витлумачені як повернення з-поза межі, що відділяє посеїбічний і потойбічний світи. Принаймні на це вказують деталі, до яких поет надзвичайно уважний і які можна інтерпретувати як знаки смерті: це й «запах старого, занедбаного тіла», що супроводжує героя, ніби «невидимий інший», і те, що «я приїжджаю до нього як попало, / завжди вночі», і «розколоне дзеркало», і міфічна «потаїна, без кінця» ріка, що її перетинає, їдучи потягом, ліричний суб'єкт, і його остання з'ява в неділю босим і в чорній сорочці. Композиційно бездоганний і ретельно продуманий текст завершується промовистим епізодом: «Відхиляю двері.. / А вона з темної хати аж сяє.. / Світиться сама – / Чиста.. щоки як натерті снігом.. / Аж горять.. / А може, її віддати?» Начищена до білого чашка у фінальному епізоді співвідноситься з білою посмертною маскою в початковому й функціонує як обрядовий замітник: доки син не приходиться на місце поховання свого ритуального двійника, доти він належить до світу життя; так само й «віддавання» чашки має відтворити ситуацію ритуальної заміни людини її двійником, а отже – відтермінувати час її смерті. Лишега актуалізує фольклорний субстрат, осмислюючи смерть як мандрівку і мандрівку як смерть (Німещина тут є радше гранично абстрактним, міфологізованим образом «тамтого» світу, а не конкретним географічним місцем), адже для батька й двох підпилих сусідів ліричний суб'єкт є «гостем здалеку» саме в міфологічному сенсі, як чужий-інший. Що цікаво, й для себе він теж є таким Іншим, сприйнятим у граничній повноті тілесних виявів – запах (не адекватний самовідчуттю запах старого тіла), вигляд (з'ява в неділю босим і в чорній сорочці сигналізує про порушення традиційної звичаєвості – тут ліричного суб'єкта Лишеги можна порівняти з юродивими й маргіналами Герасим'юка й Римарука), безмовність (героя зображено таким, що мовчить, – так само у фольклорі ті, хто повернувся з тамтого світу, втрачають здатність володіння людською мовою). У тексті Лишеги час набуває просторових ознак: повернення до батьківської хати в образі чужого-іншого символізує поступальність часу й неможливість зворотного руху, в кінцевому підсумку – неunikність смерті, про що свідчить відчайдушна, хоч і безнадійна, спроба запропонувати замість себе ритуального двійника.

### Річ як Інакший Я

Не менш цікавою є спроба Олега Лишеги осмислити інакшість речі, причому в перспективі паритетних із людиною стосунків (вельми слушні зауваги щодо мистецького витвору як взаємодії енергій людини і природи подає у своїй розвідці Тарас Пастух [10]). Прикладами такого осмислення речі як Іншого є поезії «Бичок», «Півень», «Кінь», «Миска», «Глек» та деякі інші. Зооморфні фігури, що дали назву відповідним поезіям, є для поета спробою опосередкувати голоси природи через мистецтво. Тобто тут ми маємо справу не з безпосереднім вчуванням, а радше зі знанням та інтерпретацією. Поет у символічній формі відтворює динаміку кодування і зворотну динаміку прочитання: безпосереднє враження від сприйняття природного світу й глибинні внутрішні імпульси людини трансформуються в опосередковану мистецтвом форму, насажену енергією митця-деміурга. Стик природного і людського в мистецьких формах дозволяє сказати не тільки про звірине, а й про людське. В однойменній поезії [7, с. 104] бичок не тільки втілює всю палітру «природних» характеристик тварини – від флегматичної невинності до шаленства, – а й омовлює душевні порухи, сум'яття його творця-сироти, що зазнав травми дорослішання: «чи то серед ночі, чи коли / З-поміж ніг виріс довгий дишель, витягнувся аж під самі груди / І як тепер бути? Що з ним робити? – до чого воно? / Ні побрикатися, ні прилягти, як було в дитинстві..». З усією тілесною наочністю поет показує мистецький акт як ініціаційний, що має справу не так із творенням сенсів для інших, як із їхнім осягненням для себе. Ініціація – це насамперед усвідомлення глибинного зв'язку знання, сексуальності і смерті [2, с. 99], а явлена через сексуальність і смерть тілесність – то передусім досвід сприйняття себе в часі. Гостре відчуття проминальності передано через образ, що поєднує в собі фатальність тілесності й неunikність смерті: «правильно, бицю, правильно, – / Назад дороги нема – з боків стіни, бетонні мури.. / Кров бухкає, бухкає, бухкає..». Лишега тут говорить про надзвичайно важливі речі: мистецтво як об'єктивація досвіду дозволяє Я побачити себе як Іншого, адже в наведеному прикладі йдеться про тонке балансування на межі тотожності й нетотожності, коли в одній точці сходяться, взаємно підсвічуючись, самосвідомість хлопчика-гончара і його прагнення мислити себе бичком, у той самий час не припиняючи бути собою. Мистецька річ у цьому разі є зліпком розширеної свідомості, що існує як Я і як Інший одночасно.

Олег Лишега намагається осмислити досвід творчості як екзистенційний, фундаментально людський, звертаючись до витоків мистецтва як практики, як-от у поезії «Кінь» [7, с. 124–127]. Ключовим в осягненні цього досвіду є слово «самотній», що рефреном звучить у тексті, з кожною новою з'явою змінюючи нюанси значення від «блудного», «заблукалого» до одинокого. І це не випадково, позаяк досвід усвідомлення себе як Іншого впливає з інстинктивного відчуття нетотожності: в якийсь момент свого існування «блудний син» лісу «на випаленій землі» разом із чоловіком розорує попіл, перетнувши межу, що відділяє не тільки природне від культурного, а й дане від набутого. Тінь на стіні печери стає рисунком так само, як дика тварина перетворюється на свійську. Поет актуалізує надзвичайно архаїчні міфологічні смисли, пов'язані з постаттю коня в традиційній культурі, через реінтерпретацію властивих його поезії концептів тіні, маски (ляльки), відображення, силуету, що мають справу з виокремленням і об'єктивацією інакшості в межах власної самототожності. Поет фіксує естетичний і рефлексивний момент первісної релігійності («Але хто вже знає тепер, / Що воно таке – / Самотня душа?»), пов'язуючи смисловим співвідношенням концепти тіні, зображення, душі (душа як тінь, як об'єктивоване у зримих образах Інше Я). Крім того, Лишега актуалізує архаїчні міфологічні уявлення, зображуючи коня як провідника заблуканих душ через підземну ріку: «І вже тоді зрушусь / І тихо піду, / Підказуючи тверду дорогу / Заблуканій душі...».

Інший Я як відображення є посталим в акті рефлексії зусиллям осягнення власної складності, неодномірності, двійстості, обумовлених не тільки усвідомленням своєї впосаженості в час, а й своєї впосаженості у смисл (і можливість переходу в інше смислове поле). І якщо глибинна символіка маски у вірші «Лялька» передбачала якраз осягнення скінченності існування (часовий вимір), то у вірші «Кінь» символіка тіні, що стає рисунком, передбачає віднайдення смислу: тінь на стіні перетворюється на зображення не тоді, коли обведена червоною глиною, а тоді, коли, виокремлена поглядом, стає об'єктом рефлексії. Саме ця мить осмислення і переводить природний об'єкт у культурне поле. Вельми характерно, що поет пов'язує виникнення мистецького жесту також і з намаганням зафіксувати довершеність світу у зримих образах: «На згадку про той час / Чоловік на горбатій стіні / Обвів червоним / Тіні кількох моїх друзів, / Що поволи, один за одним / Опускались на водопій / До

підземної ріки». А усвідомлення незворотності часоплину – це також і гостре відчуття проминальності: «Він раптом зрозумів, / Що по горбатій стіні печери / Наш невеликий табун гнідої масті, / Легко перескакуючи з виступу на виступ, / Втікає від нього назавжди – / І саме тоді злякався, не витримав / І чимось гострим ударив». Отже, мистецький акт для Олега Лишеги може бути співвіднесений з ініціацією – і як осягнення і творення смислів, і як усвідомлення себе смертним, і як розуміння своєї нетотожності собі кожної миті існування.

Що цікаво, вірш «Інша риба» [7, с. 102–103] накреслює зовсім іншу лінію співвідношення природного / культурного, що стане магістральною в українській поезії допіру в 2000-х (лірика М. Лаюка). Ідеться про культурні матриці як інструмент осмислення природного, про пошук у повсякденному смислу й сюжетності, що передбачають потрактування світу як впорядкованої, доцільної і розумної єдності – власне, як тексту. Тіло глибоководної риби мислиться ідеальною формою, довершеність якої обумовлена не її природною функціональністю, а можливістю продукування певних смислів: «З обтічного антрацитового тіла скинуто уже все зайве, / Навіть плавники – для чого вони їй, / Коли курс незмінний – вони б лише стримували її.. / Коротке, обрубане раптово тіло, / Кінчається подобою роздвоєного хвоста – / Але тільки подобою, скоріше всього – / Це долоня, застигла в прощанні.. / Так і не простивши?.. але кому?..». Тут ми бачимо осмислення форм доквілля в повсякденних виявах як програвання культурних сюжетів, що стане визначальною рисою лірики М. Лаюка.

Але загалом для О. Лишеги характерна інша (сказати б, «неантропологічна») модель осмислення світу – самовияв природної суті у властивих формах, а подеколи навіть конфлікт природного і людського смислу, як у вірші «Півень» [7, с. 116–117]. Функціональна, речова доцільність ролі «гладущика зі смальцем» протиставлена «непевності, збаламученості» півнячої природи (на опозицію дикості і свійськості в ліриці О. Лишеги слушно звертає увагу Т. Пастух [10]). Форма гладущика виявляється замалою, щоб вмістити властиву множину смислів, тому й вибухає під час випалювання. До речі, мотив тіла, яке раптом стає затісним, замалим, є вельми характерним для поезії О. Лишеги. Як і в інших віршах, де об'єктом осмислення є мистецька річ, глиняний півень є проекцією його творця, що не бажає улягати вимогам суспільних конвенцій, бути чимось, не будучи собою: «– Дивись на глек і повторюй за мною: / Доцільність.

Повнота. Надійність. / Знов повтори – зранку і ввечері – / Може, колись будеш людиною». Адже «доцільність, повнота, надійність» є якраз не естетичними, а функціональними ознаками речі, що окреслюють її утилітарність, ужитковість, в посаджують її у сферу побуту, а не мистецтва. Відповідно, й людина є функціональною для суспільства і самоцінною – сама для себе. На нашу думку, ця поезія є відображенням глибинного нонконформізму поетового мислення, бо її можна прочитати як реакцію на радянську концепцію людини-гвинтика, людини-функції – доцільно-безвідмовної і надійної. Опозиція вжитковості речі й самоцінності мистецького твору (або неприрученості природи) дозволяють Лишезі окреслити свободу бути як вибух смислу, в межах якого навіть самознищення є свідомим вибором. Що цікаво, в поезії «Миска» [7, с. 97–98] поет накреслює інший шлях виходу мистецтва за межі вжитковості, коли відповідність призначенню гармонізує простір і уможливує постання культурних смислів. Наповненість миски стиглими плодами (а отже, ужиткова доцільність) апелює до міфологічних підтекстів (а отже, породжує значення): «Аж на самому дні, під перетлілим листям, / Відчувши погляд, / Сонно ворухнувся / Закляклий зародок.. дороги?.. доли?.. – / Привалений камінням..». Здійснення призначення в цьому контексті стає рівноцінним самодостатньому мистецькому жесту: так доцільність перетворюється на доладність.

### Інший як Я: тварини, рослини, люди

Осягнення Іншого як тварини (птаха, риби, рослини, людини) є центральною віссю Лишегового письма; навіть на перший погляд більша частина поетової творчості – це бестіарій [5] (особливо збірка «Снігові і вогню»). Ключовим моментом цього бестіарію є, на нашу думку, мислення себе як Іншого в усій гостроті й драматизмові проминання (поезії «Мартин», «Онда-тра», «Пацюк», «Карась», «Лось», «Черепаша» та інші). Що цікаво, відсторонене, на позір беземоційне мовлення дозволяє вповні відчутти вибухову силу екзистенційно значущих ситуацій, можливих тільки на межі життя і смерті (Р. Свято проникливо зазначає, що «власне емоцій (в такому вигляді, в якому їх зберігає традиційна інтимна лірика) поезія Лишеги майже повністю позбавлена. Навіть тоді, коли ліричний суб'єкт бачить біль іншої істоти, він не шкодує її, а сам починає цього болю зазнавати» [11, с. 61]). Вельми показовим у цьому плані є вірш «Карась» [7, с. 36–37], в якому драматична емоція

усвідомлення свого смертного приділу явлена в прозорій і концентрованій формі. Всеохопне відчуття бездомності, лише частковим виявом якого є усвідомлення себе в чужому середовищі (в міському, а не природному, просторі, в незнайомому, нерідному, місці), спонукає ліричного суб'єкта відмотати плівку назад, переграти ситуацію тотального сирітства, повернувшись до витоків, до дитинства: «Як я любив в дощ ловити рибу! / Просто з порога – забігаючи в хату / Лише або намазати хліб смальцем <...> / І знов під дощ..». Бажання порибалити в чужому незатишному Києві є також і символічним жестом, адже скидається на спробу розбудувати свій власний простір, протиставивши моторошній невизначеності життя впорядковану передбачуваність побуту. Але навіть цей відчайдушний жест не рятує від напівсвідомого вибудовування аналогій: «В темряві розплющив око: на рівні голови / Майже вертикально гойдалось опукле, / Побільшене склом, риб'яче тіло, / Присотане устами до поверхні води / У банці – великій, як уся похмура, / З високою стелею кімната, на дні якої / Розпростерлось моє тіло..». Та сама повсякденна діяльність (рибальство) набуває значення, змінюючи смисловий контекст: безтурботне дитинство насолоджувалось роллю ловця, не відаючи про смерть, натомість розширення досвіду неминуче пов'язане з усвідомленням смертності живої істоти. Той, хто був ловцем, сам стає вловленим: творення смислів неможливе без усвідомлення скінченності, розуміння неможливе без осягнення себе як Іншого. Вельми значущим є також дивний звук, що його чує вночі біля себе ліричний суб'єкт: цокання, що асоціюється з биттям серця, годинника, материним осудливим прицмокуванням, звуком від копит нічної сторожі (образи всевладного часу, неминучої смерті), виявляється агонією риби, що задихається. І саме цього карасика, що задихнувся, вистрибнувши з банки, ліричний суб'єкт співвідносить із собою (як зазначає Г. Комський, звірі Лишеги більшою мірою подібні до поета, аніж до своїх «біологічних відповідників» [5]). Трагічно приголомшливим є той факт, що відображені в Лишеговій поезії численні образи риб, води, річкової криги виявляються фатальним чином пов'язані з обставинами поетової загибелі – як гнітюче передчуття чи наперед прописана доля...

Натомість у вірші «Пацюк» [7, с. 57–59] осмислення себе як Іншого поет в посаджує в міфологічний контекст. Архетипна свідомість завжди чітко вибудовує паралель «хата – господар», порушення цілісності оселі пов'язуючи зі смертю господаря (саме так витлумачено

падіння даху, руйнування стін у фольклорному соннику [9, с. 167–168]). Це співвідношення обумовлене ширшим протиставленням природного / культурного, відповідно до якого порушення межі між ними мислиться як знищення людського простору, що призводить до смерті людини (так, знаками смерті є дикі тварини на обійсті, залетіла в хату пташка, вирости біля хати лісові дерева тощо). У згаданій поезії Лишеги утилітарні причини (протяг із діри під хатою) резонують із міфологічними (земля в хаті як знак смерті). Підкопану під стіною землею герой пов'язує з пацюком, який живе в хаті, й вирішує отруїти гризуна. Побачивши його надворі мертвого, ліричний суб'єкт усвідомлює, що то не його робота: «...то не він / Нагріб цю гору землі під стіною.. / Вона зовсім свіжа..». Це відкриття спонукає до зміщення смислового контексту: досі звичні і зрозумілі стосунки «ловець / жертва» (коли пацюк мислиться як загроза) поступаються місцем неочевидному спочатку усвідомленню кривної спорідненості всього суцього (усвідомлення Іншого живого як себе) – «І на другий день він вже лежав надворі.. / Витягнувся, пригадую, у першій сонці, / Лише зійшов сніг, під самим порогом.. / Мов даючи знак, що, може, сюди / І мені не варто заходити..». У міфологічний контекст вписується також і рослинна символіка: соснова глища, якою утеплює хату ліричний суб'єкт, і сосновий відвар, який він п'є, вписуються в смисловий ланцюжок, ключ до якого об'єднує всі сюжетні лінії в єдине ціле: «Знов.. і на цей рік не вдалось.. / Не зміг стати сосною..». Такі промовисті деталі Лишегової поезії, як сливове вино для пацюка і сосновий відвар для себе, дивним чином резонують з індіанськими міфами, в яких доля людини як смертної істоти пов'язана з тим, що вона їсть, працює і розмножується [12, с. 83–87]; вино й, відповідно до вибудованої поетом паралелі, відвар осмислюються в цьому контексті як смертний трунок. Фольклорно-міфологічний сюжет метаморфози («ставання сосною»), що описує смерть як нетрагічне розчинення людського в природному, потрібний поетові для оприявлення ключових смислів, які не вичерпуються міфологічною парадигмою: взаємопов'язаність життя і смерті, неунікність смерті, відчуття спорідненості з усім живим на підставі того, що всі є смертними.

Письмо природи для Лишеги є способом проблематизації часу в протиставлення родового / індивідуального; час є не тільки гостро відчутим особистісним моментом, у якому розкривається істина минулості, а й вічністю, в якій триває

життя як таке, змінюючи лише форми вияву. У спокійному прийнятті можливості існування світу без людини поезія Лишеги зближується з Григоровою. Однак якщо Григорів мислить архетипами, стихіями, елементами, тяжіючи до пошуку загальних підстав єдності світу, то Лишега уважний до тілесності, чуттєвої конкретики: хай навіть у його карасях і картинах можна побачити всіх карасів і картинів світу, проте його поезія ніколи не губить відчуття виразної унікальності ситуації, в якій волею обставин опиняється звір.

Так, ведмідь з однойменного вірша [7, с. 24] є господарем первісно-лісового світу до появи людини: принаймні на це вказує характерне протиставлення «цієї ночі», де «його лапа ще досить страшна, / Щоб захистити цю ніч», й «іншого ранку», що його прийде привітати чоловік. Епоха, в якій «усе ніби те саме» й одинична смерть безіменної тварини, вписана в природний кругообіг, не означає скінченності життя взагалі, повниться відчуттям прийдешнього, що буде позначене зовсім інакшим сприйняттям часу і ставленням до нього. Недарма чоловік тут – втілення не роду людського взагалі, а унікальності існування. Цей особливий темпоральний вимір підкреслює музична символіка: видобування мелодії з кістяної сопілки не тільки пов'язане з моментом самоусвідомлення, а ще й підкреслює особність людської істоти як одиничної, а не однієї з багатьох. А от перехід від усвідомлення закономірності життя і смерті до драматизму проминання ілюструє вірш «Собака» [7, с. 26]. Хоч і звір, але собака безумовно належить до людського світу, бо саме в таких смислових координатах осмислюється агонія тварини, завищення між життям і смертю, коли він може або «встати і обтруситись», або «зарости кропивою, / Як згусток почорнілого снігу..». Так само належна до сфери людського світу шовковиця мислиться як особливе дерево, виразне своїми прикметами, а не абстрактне втілення лісу: «питаю тебе про ту, іншу, / Густішу, твердішу за білу акацію..» [7, с. 35].

Тварина (рослина) як Інший є в поезії Лишеги не тільки проекцією Я або дзеркалом, у якому це Я відбивається, а й знаком, крізь який прочитується особлива екологічна філософія поета, що ґрунтується на ідеї глибинної спорідненості суцього. У вірші «Кабан» [7, с. 120–121] поет обирає для цього казково-міфологічну матрицю: набуття спорідненості з твариною можливе через пиття з одного джерела (так, причастя сливовим вином уможливорює символічний зв'язок, аж до спільності доль, пацюка й господаря хати), а фактичне ототожнення зі звіром змінює

парадигму «ловець / жертва». Відповідно, роль мисливця змінюється роллю мішені: «Цілься спокійно і певно / Володарю крем'яної стріли.. / Я готовий..». Більше того, підйом схилом гори символізує ініціацію знанням: «Отут воно, серце.. в грудях цієї гори..». Йдеться не тільки про просторову перспективу, що з висоти пташиного лету дозволяє побачити ландшафт, а й про символіку верху, що має стосунок до сакрального осяяння («серце» – це можливість осягнення глибинного досвіду кривної спорідненості людини з тваринами, рослинами і навіть місцями). Бо, як слушно зазначає І. Лисий, «кордоцентризм» слід розуміти не як певний різновид емотивізму (витлумачення символу серця через чуттєвість чи емоційність), а як апеляцію до цілісної, «повної» людини [6, с. 97]. У вірші «Черепаша» [7, с. 111–112] жест приналежності здійснюється як ініціація болем: руку, на якій лежала черепаха, суб'єкт лірики кладе в мурашник (хоча з певної точки зору цей текст можна прочитати і так, що чоловік кладе в мурашник саму черепаху). Рука є важливою в тому сенсі, що пов'язана з об'єктивацією досвіду через мистецтво: «А робота для рук завжди знайдеться – / Пиляти, стругати, місити глину..» (про «гносеологічність» руки як «сотворяючого» органа говорить Ігор Клевх [5]).

### Інший як Я: місця й ландшафти

Простір Лишегової поезії – це простір природи, а не міста (виняток – Лавра й міське помешкання). Ландшафти й місця завжди постають чимось більшим, ніж просторові об'єкти; радше йдеться про характер і навіть норів річок і лісів, які населяють Лишегову лірику (а це переважно Тисмениця, карпатські річки, ліс біля Глевахи під Києвом). Простір цей може бути загрозеним (як карпатські річки чи сільська хата), загрозливим (як незатишні міські квартири або здуті повінню ріки) або міфологічним (як Лавра чи Глеваський ліс). Життя в певному місці – це завжди взаємодія з довкіллям: так, міська квартира виштовхує героя, ніби карає з банки, а сільська хата завжди потребує лагодження й догляду (чи не в усіх текстах суб'єкт лірики трусить сажу, підмощує стіни, лагодить долівку). Саме в межах ландшафту персонажі Лишегової поезії взаємодіють між собою або просто співіснують. Надзвичайно слухними в цьому сенсі видаються міркування Григорія Комського, який зазначає: «Розвинутий сюжет із розгалуженням багаточисленних асоціативних ходів і багатьма задіяними персонажами, які, подібно до електронів,

то зіштовхуються між собою, то індиферентно рухаються по своїх, віддалених від ядра, орбітах. Ця сповнена динаміки система включає в себе розмаїття довільних комбінацій, що проходять на кордоні між хаосом і космосом, де митник Лишега і не занадто суворий, і великодушний» [5].

Натомість такі місця, як річки або ліси, самі мають здатність впливати на того, хто опиняється в їхніх межах, і пов'язані вони радше зі стихіями, а не з істотами. Ключовими стихіями в ліриці Олега Лишеги є вода і вогонь, що їхній символізм вкорінений у міфологічну матрицю, й навіть назва збірки «Снігові і вогню» натякає на світотворчий міф, постання космосу зі шлюбу вогню і води. Найцікавішим у цьому сенсі є пов'язаний із вогнем простір Глеваського лісу («Лис» [7, с. 83–87]), в якому з усією очевидністю ми бачимо програвання міфу про Фенікса з його смертю («Поволі розгріб зверху попіл, / Засунув усередину руку, / І там, між обірваних волокон, / Намацав притихле, ще гаряче серце») й відродженням («А на лиці свіжий, майже дитячий рум'янець.. / Може, сп'янів від мурашиного оцту.. / Мені здалось, він може вбити, / Як почує, що хтось підглядає.. / Підглядає, як стає молодим..»). Розгортання містерії смерті-відродження пов'язане також із міфологією дороги, із заглибленням у простір Глеваського лісу. На узбіччі, ближче до людського житла, дорога (а власне, її початок) означена символікою смерті й руйнування; на це вказують такі характерні для Лишегової поезії зримі, виразні у своїй чуттєвій явленості деталі: кинута в мурашник плюшева іграшка, розірваний на клапті лист, яструб, що потрошить жертву, свіже згарище. На символічний сенс цих реалістичних побутових деталей вказує контекст: «Мені здається, хтось в Києві, / На другому кінці лісу, знову ворожить: / Я повертаюся звідти мертвий.. / На вулицях частіше бачу неживих..». Натомість заглиблення в «соковитіший, давній, справжній» ліс позначене символікою оживання-відродження: спогади про старого чоловіка, що намагається повернути собі молодість, безстрашні зграйки курей, делікатний сизий павичик, зазеленілий кущ агрусу, молода трава. Крім того, цей «справжній» ліс ще й має ознаки міфологічного простору («Що можна ще подумати?.. / Що він шукає ті давні гори?.. / Чи хоч тіні тих гір?»), в якому явлені знаки сакрального, небесного вогню: «А як смеркало, в однім і тім самім місці / Над ними спалахувало щось більше за зірку.. / Казали, що там день і ніч горить..». Символізм вогняної стихії, що виявляє себе в оживленні-очищенні,



прописано дуже виразно. Мурашки й кури, що на них так довго затримується погляд ліричного суб'єкта, є істотами, які мають виразно вогняну природу. Так, мурашки тлумляться на згарищі, стягуючи «до себе жар», і самі є живим утіленням жаром, а «червоні» кури, що забрідають у ліс, провіщають ранок року – весну, тим самим виявляючи зв'язок з міфологічним образом півня як утіленням сонця і вогню. Вельми характерно, що про Глеваху (й простір навколо Києва) як про Трипілля Лишега говорить у «Балачках із Прохаськом» – у сенсі культурної пам'яті, міфологічного спадку (і тут можна ще додати про пов'язану з Трипіллям символіку обрядового вогню).

Із рікою-водою пов'язані всі риби Лишегової поезії. Образи річок у поета спираються на традиційну міфологію води як межі, що розділяє світ живих і світ померлих (див. [3]) і являє собою зримий образ часу. Так, у тексті «Ріка» [7, с. 76–79] з'являється образ Великого Мосту, що є елементом авторської міфології (на важливість цього образу вказує назва збірки). Його можна тлумачити як символ переходу, порога між життям і смертю: «Все, все мусиш забути, / Минаючи Великий Міст...». Тут актуалізується символіка води як такої, що дає забуття [3, с. 201]. Прикметно, що на початку тексту автор протиставляє «печерку / У березі над рікою», в якій суб'єкт лірики спостерігав за течією ріки, й причеплений до дерева грубий шнур з гудзями на кінці для стрибків у воду, який виднівся на протилежному березі («Ніколи, жодного разу / Так і не летів сторч головою...»). Ідеться тут, на нашу думку, не тільки про позицію спостерігача або дієвця, а й про особливості сприйняття часу. Якщо індивідуальний час героя вимірюється кількома годинами над рікою, то історичний час охоплює «двадцять літ», збережених у пам'яті (характерною є метафора часу, що його «різникова сокира» розрубє на «щораз дрібніші шматки»).

І саме з ландшафтом, географічним місцем пов'язана об'єктивація часу в образах пам'яті, оскільки пам'ять для Лишеги принципово не може бути вичерпана індивідуальними спогадами істот, життя яких є прямуванням до Великого Мосту. На таку думку поет наштовхує читача, суміряючи час «підустви, / Оглушеної кілком на броді», людини в її трудах і днях і річки Ворони («Але що Вороні до того?»). Тому пам'ять для Лишеги – це неодмінно пам'ять місця, а звідси – переконання, що уважний читач може осягнути світ як текст, як сувій спогадів. Вельми характерно, що Лавра («Ворон» [7, с. 88–95]) – це передусім стіна, яку

безупинно білять майстри і на чій сліпучій білині відбиваються тіні дерев («Тут би і жив, під цими берестами.. / Для них же білиться ця стіна.. / А для кого іще?.. на її біленім тлі / Дерева і глибші, і вищі...»). Відтак побілена стіна стає ідеальним образом часу і нетрагічної пам'яті, будучи одночасно втіленням минулого (стіна), теперішнього (тіні на білому тлі) й майбутнього (дерева, що ростуть). Інший образ часу – фреска з рибалками на стіні церкви, що пригнічує ліричного суб'єкта моторошною нескінченністю зусилля. Енергетика місця окреслюється для поета не так знаками минулої культурної пам'яті (будівлі, фрески, церковні бані), як живою присутністю знаків здійснюваного часу (рослини, тварини, люди). Читаючи знаки, герой включається в пульсацію ландшафту, у взаємодію тих, хто його замешкує, бо знаками для нього виявляються і дівчина, яка білить стіну, і молода жінка в черзі за персиками, і тіні берестів на побіленій стіні, і старий білий голуб, що провадить його до церкви Спаса, й недужий ворон у вікні келії, що провіщає смерть Іванової дружини (так, Г. Комський називав природу в ліриці Лишеги «театром рухомих орієнтирів» [5]). Можна навіть припустити, що й власне ландшафт у Лишеговій поезії – взаємодія пам'яті минулого (не конче людської) й повсякчас здійснюваного теперішнього.

Поезія Лишеги з її філософією споглядання і рефлексивною зануреністю в проблематику часу виявляється дивовижно суголосною саме нинішнім інтелектуальним запитам щодо осягнення світу в усій його складності й неоднорідності. У той самий час вельми символічним є факт появи такого поета в пізньорадянську добу з її культивованим чорно-білим світоглядом, прикметою якої було осмислення Іншого як Чужого, ворога, й інакшість тлумачилась як відхилення від норми й отже – смертний вирок (доцільним тут буде порівняння «ухилів» у мистецтві й проектів із «перевиховання» «неправильностей» природи і людини, що спираються на фундаментальну ідеологічну підставу єдиної правди, точки зору, способу мислення). На таку особливість тоталітаризму, як «звуження чи розширення сфери людського» й випадання з околу буття таких важливих складових, як сфера Еросу, стосунки з Абсолютом чи природою, слушно вказує Ігор Клев [5]. І саме тому характерною ознакою виходу з колоніальної ситуації (зокрема й інтелектуальної) і подолання тоталітарної картини світу мало стати повернення в культуру Іншого (передусім як інакшого Я). Постає Іншого в ліриці Олега Лишеги є тим фокусом, що

дозволяє осмислити як сумірні проблеми самототожності, мистецтва, екології, смерті, культурної й особистої пам'яті. Іншими в ліриці поета

виявляються не тільки місця, тварини і рослини, а й зроблені людьми речі і навіть об'єктивовані образи власного Я (як зрима динаміка часу).

#### Список літератури

1. Войтенко Ю. Свіжі сліди на снігу: письмо про довкілля в Україні [Електронний ресурс] / Юлія Войтенко. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2012/02/16/svizhi-slidy-na-snihurystmo-pro-dovkillja-v-ukrajini> (дата звернення: 20.02.2012). – Назва з екрана.
2. Еліаде М. Мефістофель і Андрогін / Мірча Еліаде; пер. з англ., нім., фр. – К.: Основи, 2001. – 591 с.
3. Еремина В. И. Историко-этнографические истоки мотивов «вода – горе» / В. И. Еремина // Фольклор и этнография. У этнографических истоков фольклорных сюжетов и образов: сб. науч. трудов / род. ред. Б. Н. Путилова. – Л.: Наука, 1984. – С. 196–204.
4. Івашко В. Іду на «Я» / Василь Івашко // Вітчизна. – 1990. – № 8. – С. 143–150.
5. Возняк Т. Ще один діалог довкола великого мосту [Електронний ресурс] / Т. Возняк, Г. Комський, І. Клех. – Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n4texts/kkw.htm> (дата звернення: 15.08.2015). – Назва з екрана.
6. Лисий І. Я. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми / Іван Лисий. – К.: ВД «Києво-Могилянська академія», 2013. – 179 с.
7. Лишега О. Великий міст / Олег Лишега. – Львів: ЛА «Піраміда», 2012. – 160 с.
8. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2 т. / гл. ред. С. А. Токарев. – Т. 2. – М.: НИ «Большая Российская энциклопедия»: Олимп, 2000. – 720 с.
9. Народний сонник / упоряд. М. Дмитренко. – К.: Ред. часопису «Народознавство», 2000. – 224 с.
10. Пастух Т. Червона вохра слова Олега Лишеги [Електронний ресурс] / Тарас Пастух. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra-slova-oleha-lyshehy> (дата звернення: 30.03.2011). – Назва з екрана.
11. Свято Р. В. Сюрреалістичні аспекти поетичного світу Олега Лишеги / Р. В. Свято // Наукові записки НаУКМА. – К.: ВД «КМ академія», 2005. – Т. 48: Філологічні науки. – С. 56–62.
12. Hyde L. Trickster Makes This World: Mischief, Myth, and Art / L. Hyde. – New York: North Point Press, 1999. – 417 p.

*I. Borysiuk*

### THE POETRY BY OLEH LYSHEHA AS ACQUIRING OF *OTHER*

*In the article, the concept of Other in Lysheha's poetry is analyzed. Other is considered to be the focus for understanding of self-identification, art, ecology, death, and cultural and individual memory. Other is represented in forms of landscapes, places, animals, plants, people, art-pieces, and even in objectified shapes of Self as visualized dynamics of time.*

**Keywords:** Oleh Lysheha, Other, Alien, time, memory.

*Матеріал надійшов 09.10.2015*