

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»

Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Магістерська робота

освітньо-науковий ступінь – магістр

МІФОПОЕТИКА О. ЛИШЕГИ

Виконав: студент 2-го року навчання
спеціальності - 035.01 Філологія
(українська мова та література);
освітньо-наукової програми:
*Теорія, історія літератури та
компаративістика*

Калініченко Максим Миколайович

Керівник: Борисюк І. В.,
доцент, кандидат філологічних наук

Рецензент: Пелешенко Н.І.,
кандидат філологічних наук

Магістерська робота захищена

з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2023 р.

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ВИТОКИ Й КОНТЕКСТ МІФОПОЕТИКИ О. ЛИШЕГИ.....	6
1.1. «...досвід який перейшов через вогонь, через воду, через сніг...».....	6
1.2. Текст як ритуал.....	16
1.3. Анімістичний часопростір.....	21
Висновки до першого розділу.....	27
РОЗДІЛ 2. ВИЗНАЧАЛЬНІ РИСИ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ	
О. ЛИШЕГИ.....	29
2.1. «Зима в Тисмениці»: поетика помежів'я.....	29
2.2. «Снігові і вогню» (2002 р.) як поетичний ритуал.....	34
Висновки до другого розділу.....	51
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	57

ВСТУП

В останні роки дослідження літературних творів крізь призму міфокритики набуває актуальності зокрема з поживавленням уваги до питань національної ідентичності, оскільки міфологізований текст, а особливо поезія, завдяки здатності передати найбільш зосереджений образ, дає змогу виявити першовитоки тих складових частин людської свідомості, з яких пізніше постали окремі традиції. Поети Київської школи, Нью-Йоркської групи, а також вісімдесятники у період другої половини минулого століття реактуалізували у своїй творчості міф як єднальну ланку між колективним та індивідуальним.

Саме в контексті такої міфопоетичної художньої домінанти творив також О. Лишега. Проте його творчий спадок вирізняється рядом унікальних формальних і змістових рис, які не дозволяють однозначно зарахувати автора до жодної з вище згаданих груп. Феномен О. Лишеги позначено винятковою загадковістю, яка спонукає дослідників небезпідставно співвідносити його творчість зокрема з такими явищами, як дзен-буддизм і шаманізм, адже в текстах цього автора проявляються як риси, інкорпоровані з інших культур, так і самобутні образи, пов'язані з його індивідуальним досвідом, укоріненим в український контекст.

Винятковий герметизм текстів О. Лишеги, а також його явне тяжіння до міфологізації своєї творчості спонукають розглянути окремі поетичні цикли автора як цілісні концептуальні доробки, досліджуючи наявні в них провідні міфологеми. Останні виступають поєднувальними ланками між різними текстами О. Лишеги й дозволяють виокремити інтертекстуально-сюжетні зв'язки в межах усього корпусу його поетичних творів.

Актуальність дослідження.

Творчість О. Лишеги досліджували І. Борисюк, Ю. Войтенко, Д. Вороновська, Т. Головань, Г. Грабович, О. Гриценко, Т. Гундорова, Ю. Гудзь, І. Дзюба, В. Діброва, Вано Крюгер, М. Лаюк, Б. Матіяш, В. Моренець, К. Москалець, Т. Пастух, Р. Свято, Л. Таран, Б. Чепурко. Серед них окремі поезії саме з точки зору міфологічного підходу розглядали І. Борисюк [3] і Д. Вороновська [6, 7], яка також запропонувала перспективу дослідження концептуальної єдності поетичного циклу «Зима в Тисмениці» [6]. К. Девдера провела детальний аналіз авторського міфу О. Лишеги, а також дослідила діалогізм його поезії, розвиваючи в такий спосіб тези І. Борисюк щодо стосунків ліричного суб'єкта з Іншим [13]. Проте недостатньо розкритою досі залишається тема концептуальних зв'язків як між поезіями, що складають окремі поетичні цикли автора, так і відношень між цими циклами. Також у фокус досліджень майже не потрапив ритуальний аспект поезії О. Лишеги, який може дозволити повніше описати особливості його міфопоетики.

Тому в нашій роботі ми зосередились саме на дослідженні поетичних циклів автора як концептуальної ритуально-міфологічної єдності. Для цього було, зокрема, вперше залучено останні результати наукового переосмислення поняття анімістичного світогляду, який, на нашу думку, є одним із ключових у поетиці О. Лишеги й відкриває додаткову площину для інтерпретації міфологізму його поезії.

Отже, **мета дослідження** — проаналізувати поетичні цикли «Зима в Тисмениці» та «Снігові і вогню» (2002 р.) як цілісні концептуальні одиниці, виділивши в них провідні мотиви та ознаки міжтекстової сюжетної тяглості, а також охарактеризувати ознаки ритуалізації творчості О. Лишеги на прикладі поезій із цих циклів.

Відповідно до мети поставлено такі **завдання**:

1. описати контекст і передумови виникнення міфопоетичного стилю О. Лишеги, дослідивши відповідні інтертекстуальні впливи, а також залучивши коментарі самого автора, дотичні до його творчості;

2. обґрунтувати зв'язок поезії О. Лишеги з поняттям ритуалу та виокремити ознаки ритуалізації, виражені в його текстах;

3. співвіднести часопросторові особливості творчого доробку автора з анімістичним світоглядом і визначити його вплив на характер міфопоетики поетичного циклу «Снігові і вогню».

Об'єктом дослідження є художній світ Олега Лишеги та весь його творчий доробок.

Предметом дослідження є поетичні цикли «Зима в Тисмениці» та «Снігові і вогню» як концептуально поєднані одиниці.

Методи дослідження. У роботі використано ритуально-міфологічний, герменевтичний, біографічний і компаративний методи.

Методологічною основою є праці з ритуально-міфологічного аналізу художніх текстів (Н. Фрай, Л. Кісельова, І. Борисюк), структуралізму (К. Леві-Строс), психоаналізу (К. Г. Юнг), релігієзнавства (М. Еліаде) та антропології (К. Свонкатт, Н. Бірд-Давид).

РОЗДІЛ 1.

ВИТОКИ Й КОНТЕКСТ МІФОПОЕТИКИ О. ЛИШЕГИ

1.1. «...досвід, який перейшов через вогонь, через воду, через сніг...»

Творчість О. Лишеги, водночас доволі органічно перебуваючи в контексті поезії представників Київської школи за загальними ознаками, є унікально витвореним світом зі своїми особливими законами організації слова й образу. Поетам цієї групи насамперед притаманний міфологізм. Це явище детально описує І. Борисюк у посібнику «Міфологізм української поезії вісімдесятих років», пишучи зокрема й про поетів Київської школи [2], також про нього пише Т. Пастух у своїй монографії «Київська школа поетів та її оточення» [37].

Покоління поетів, до якого належить О. Лишега, почало по-особливому використовувати архаїчні образи, реактуалізувати їх, органічно використовуючи фольклорні образи або ж витворюючи окремий авторський міф. Тут варто також зауважити, що йдеться не про стилізацію чи навмисне використання певної естетики, аби надати поезії «народного» колориту й романтизувати той чи інший образ, а радше про особливе чуття тієї архаїки, яке дозволило поетам Київської школи повернути до життя давні міфологеми й пов'язати їх із сучасністю. Про взаємозв'язок поезії та міфу, а також, зокрема, про різницю між літературною міфологізацією (типом стилізації художнього твору) та власне міфотворчістю (первинним проявленням міфологічної свідомості в літературному тексті) детально пише Л. Кісельова в своєму дослідженні творчості В. Герасим'юка [18, с. 15–29].

Доповнюючи модель змін фокусу образного тяжіння української поезії різних поколінь, сформовану В. Моренцем [33], В. Колесник підкреслює: «в поезії Київської школи радикальна суб'єктивізація відбувається через обов'язкове щеплення одиничної людської екзистенції з тяглим буттям етносу,

через використання в індивідуальних образних структурах глибинних національних архетипів» [19, с. 47].

Творчість О. Лишеги в цьому плані є вкрай суб'єктивною — якщо й трапляються в ній певні національні архетипи, своєрідний етнічний код, то виникають вони випадково, первинно, як в оригінальному фольклорі, тобто як такі, що винятково глибоко закорінені в свідомості автора. Адже переважно знаходимо такі образи не на поверховому рівні змісту його текстів, а лише при глибокому їх аналізі. Поет тяжіє до витворення індивідуального авторського міфу, свідомо виділяє для себе ряд архетипних образів, пов'язаних із їх загальним, уселюдським сприйняттям, але й водночас щільно інтегрованих в особистий досвід автора. Такі образи є сталими й цілісними в усьому творчому доробку О. Лишеги, і звертаючись до них, поет пов'язує одні тексти з іншими, що створює ефект особливої подвійної системи: на одному її рівні маємо цілісний світ індивідуального авторського міфу, на іншому — реалізацію загальнолюдського досвіду, вираженого в архетипних образах із залученням архаїчної моделі світосприйняття.

Отже, за рівнем міфологізму його поезії, О. Лишега по-своєму продовжує традицію, упроваджену поетами Київської школи. Проте він також протиставляв себе цій групі поетів насамперед за формальними ознаками своєї творчості — мав особливий підхід до використання мовних засобів, організації рядків у своїх поезіях. О. Лишега, зокрема, й сам висловлювався про те, як його підхід до письма відрізнявся від підходу поетів Київської школи. Він розрізняв зокрема «статичну» та «абстрактну» поезію: «Поети київської школи теж абстрактні. Може, Голобородько більш статичний, хоч це все передовсім слово. Він більше зв'язаний з якоюсь казкою чи піснею. У Воробйова воно зв'язане із загадкою, з кольором. Але всі вони старалися дематеріалізувати» [29, с. 45]. Тож для О. Лишеги важливо було зберегти простоту мови, не відривати її від простого «слова», шукаючи глибоких образів. Цікаво, що, порівнюючи слово поезії

В. Голобородька з «казкою чи піснею», свою поетичну мову він співвідносить радше з притчею, але з такою, що не позбавлена фонових деталей: «У мене немає ієрархії байки чи притчі, де є головні герої. Ті задають тон, ті підспівують. Мені все важливе» [29, с. 44]. Дуже вдалим є авторове порівняння з музичною композицією хору — якщо забрати один із голосів, загальне звучання пісні не буде повним. Якщо позбавити текст О. Лишеги якогось із «фонових» образів, то весь вірш утратить повноту висловлення та зображення цілісної картини дійсності, яку моделює поет. Особливо чітко можна відчутти цей ефект читаючи довші тексти автора з його поетичного циклу «Снігові і вогню». Ця риса його творчості виправдовує довжину таких текстів, які пропонують багатопланове зображення з різних ракурсів, різних часових пластів, які, врешті, поєднуються в одне ціле: «Щоб там був дальній план, середній план і найближчий план. Це дуже важливо» [29, с. 43].

Така особлива багатоплановість образного наповнення віршів О. Лишеги пов'язана, зокрема, з діалогізмом його поезії, який детально досліджує в своїй дисертації К. Девдера: «...почасти діалогічність творів О. Лишеги пов'язано з імажистським принципом зображувати «річ» (образ, дійсність) безпосередньо. Діалог [...] часто є засобом безпосереднього зображення образу, передачі тих чи тих переживань ліричного героя як досвіду, з яким стикаємося "тут і зараз"» [13, с. 104–105]. Згадка про імажизм також наближає нас до важливого для інтерпретації творчості О. Лишеги дослідження зовнішніх впливів на його поезію. Адже автор і сам неодноразово згадував про такі впливи, про ключові постаті, які сформували його особливий підхід до письма.

Завдяки численним збереженим висловлюванням О. Лишеги з різноманітних його інтерв'ю, виступів і розмов маємо змогу з досить великою точністю реконструювати світогляд автора, відображений, зокрема, в його поезії. Це дасть нам змогу ліпше інтерпретувати окремі риси та провідні мотиви

творчості цього унікального представника української літератури, який, за визначенням Т. Прохаська, «є самим втіленням поезії» [28, 249]. У післямові до найновішого наразі видання творів О. Лишеги Т. Прохасько також пише про нього: «Він той, хто у великому зв'язку всього зі всім виконує роль надійного медіатора [...] Він так уміє натискати на безмовні стихії, що вони передають йому те, що думають» [28, 251]. Тож надалі зосередимося на теоретичному підґрунті згаданої всепов'язаності, узявши за основу висловлені думки самого О. Лишеги, а також з'ясуємо можливі впливи з інших культур та інтертекстуальні зв'язки. Для останнього маємо достатньо підстав як завдяки наявності відповідних перекладів у творчому спадку досліджуваного нами автора, так і, власне, саме його коментарів. Одним із ключових для такого порівняння та пошуку є Е. Паунд. Т. Пастух у своїй статті «Червона вохра слова О. Лишеги» відзначає, зокрема, суттєвий вплив Г. Чубая, який «за зізнанням Лишеги, відвів його від літературщини — поверхового слова, яке не виявляє нічого справжнього...» [38]. І згадує також: «У бібліотеці Чубая висів портрет Езри Паунда, якого вважають одним із найбільших новаторів у поезії ХХ ст.» [38]. Тому обох можемо зарахувати до ряду осіб, чії ідеї справили значний вплив на творчість О. Лишеги.

Е. Паунд і О. Лишега мали доволі подібний підхід до організації свого художнього слова. Переважно короткі, на перший погляд навіть дещо роз'єднані фрази в рядках їхніх поезій вимагають від читача особливої уваги, аби той міг простежити й рецептивно відтворити всю образну повноту тих віршів. Під час одного зі своїх виступів О. Лишега порівняв власне письмо з рухами кисті художника в давньокитайському живописі, назвавши кожен рядок окремим «мазком на полотні» [25]. Тоді автор також висловив своє захоплення ієрогліфами, тим, як вони здатні передавати «цілі згустки значень». Визнаючи, що українська мова (а тому в певному сенсі й свідомість) не здатна до таких зосереджених «згустків» мислення, переданих у якомога коротшій формі, О. Лишега підкреслив власну потребу вербально описувати кожную найдрібнішу

деталь простору в своїх поетичних «пейзажах». Е. Паунд у теорії та практиці імажизму також де в чому надихався саме Сходом, зокрема навіть перекладав тексти Лі Бо — найвідомішого поета середньовічного Китаю. Натомість О. Лишега брав участь у перекладі давньокитайських казок, які вийшли збіркою «Оповідки Давнього Китаю» [36], поет займався літературною обробкою перекладів, отже теж мав можливість зокрема й у такий спосіб наблизитися до китайської культури. Тож не дивно, що серед перекладів О. Лишеги є саме вірш Е. Паунда під назвою «Canto XIII», натхненний давньокитайською філософією та естетикою. Визначивши таке підґрунтя подібностей як у підході до письма, так і в окремих зацікавленнях обох поетів, далі розглянемо й інші можливі впливи творчості Е. Паунда на окремі риси поетичного доробку О. Лишеги.

Поезії обох авторів притаманна характерна особливість, яка полягає в здатності ліричного суб'єкта цілковито нівелювати власне еґо й у такий спосіб вербально стати одним цілим із описуваним предметом або явищем. Така техніка створює враження, ніби описувач сам перетворюється на об'єкт свого опису — повністю проживає досвід того, що зображено в тій чи іншій поезії. За такого письма автор відходить від суб'єктивності, оскільки зазвичай суб'єкт часто зникає в його віршах, іноді й суто синтаксично, за рахунок частого уживання безособових чи інших односкладних речень. Проте частіше саме образний фокус їхньої поезії не включає в себе жодного «Я».

У розмові з Т. Прохаськом можемо виокремити, як О. Лишега дуже влучно й сам висловився щодо такої особливості власної творчості, яка, як бачимо, тісно переплетена зі світоглядом автора: «Але для мене особи ще не існує. Ще її нема. Мені нецікаві імена. Цікаво, як все йде, а імена потім. Що таке імена...» [29, с. 11].

Тут також можемо провести паралель зі «Сходом», виражену в умисному нівелюванні авторства з метою досягти певного відчуття колективної спільності. Але у випадку, власне, з творчістю О. Лишеги вважаємо за доцільне також

виділити дещо ґрунтовніше трактування причин такого тяжіння до спільності та узагальнення як власного «Я», так і речей та явищ навколо. Така колективність свідомості, її тяжіння радше до поєднання з «іншими», ніж до відокремлення та поділу світу на «своє» та «чуже» виникає в творчості Е. Паунда в його окремих віршах, але є провідною для всієї поезії О. Лишеги. І це сприйняття всього в світі як взаємопоєданого, не розрізненого й однаково живого та сповненого почуттів можна віднести до анімістичного світогляду. Така перспектива дає можливість повністю проживати кожную мить, з винятковою осмисленістю сприймаючи навколишнє середовище. Адже воно не сповнене якимись ворожими істотами, від яких потрібно захищатися чи намагатися оволодіти ними як завойовник. Натомість анімізм дає змогу комунікувати з Іншим у всій повноті такої взаємодії, коли людина спрямовує власні зусилля, аби осмислити світ природи, сповнений окремих осіб, які мають свою свідомість і потребують особливої поваги.

Особливості такого світогляду можна вдало проілюструвати зокрема віршем Е. Паунда «April»:

Three spirits came to me
And drew me apart
To where the olive boughs
Lay stripped upon the ground:
Pale carnage beneath bright mist [56].

У такій короткій формі авторові вдалося дуже стисло не лише передати складний образ, але й залишити достатньо простору для всього, що не входить у межі описаного. Тому образність цього вірша розростається поза межі самого тексту, ніби згадані в ньому оливкові гілки, розпластані в усі боки від стовбура. Навіть наявний у першому рядку займенник «мене» тут радше виступає засобом виходу за межі власного «Я», аніж засобом зв'язку з будь-яким індивідуально-суб'єктивним досвідом.

О. Лишега також майстерно послуговується такими образами та позасуб'єктним письмом, і яскравим прикладом обох цих рис його творчості є вірш «Ведмідь». Текст написано з перспективи звіра з назви, але згадки про кістки інших тварин на «ще теплій землі», про «чоловіка», який може бути будь-яким чоловіком, роблять захоплений у поле зору автора досвід загальним, таким, що стосується всіх звірів і всіх людей, а образне наповнення цієї поезії виходить далеко за межі її рядків завдяки влучно дібраним натякам. Єдина кістка недавно спожитої ведмедем тварини зображена в такий спосіб, що вона видається всевишнім даром людству, а флейта, зроблена з неї, буде всього лише крихітною складовою вічного природного циклу життя та смерті.

Із архаїчною духовною складовою, яка дуже перегукується з анімізмом, можемо пов'язати й деякі вислови О. Лишеги: «Природа — це те саме, що й Бог. [...] Це не язичництво, це безконечність. [...] Ми знаємо, що Бог — це безконечність. Але чому так важко у це повірити?» [29, с. 8–9]. Саме ця «безконечність» знаходить своє втілення в поезії О. Лишеги, дозволяючи образам вільно перетікати з однієї форми в іншу — без обмежень долати простір і час.

Повертаючись до впливів із китайської культури, варто ще раз згадати про постать Лі Бо. Цей відомий поет, вірші якого перекладав Е. Паунд, присутній також у творчості О. Лишеги як персонаж у містерії «Друже Лі Бо, брате Ду Фу». Ця п'єса також є одним із важливих ключів до ліпшого трактування поезії її автора, адже вона узагальнює й додатково ілюструє провідні образи та мотиви, наявні в інших його творах.

У вірші Е. Паунда «Canto XIII» йдеться, зокрема, про конфлікт між природним плином речей і людським втручанням. О. Лишега пояснив цей аспект, читаючи свій переклад під час одного з виступів і згадавши про проблему балансування між світами культури та природи або «дикості», між «вертикаллю» та «горизонталлю» [25]. Згаданий вірш доповнює дискурс цього конфлікту,

піднімаючи питання того, чи повинен батько переховувати власного сина, якщо той — убивця. Кун (Конфуцій) відповідає ствердно, і така відповідь особливо контрастує з попереднім наявним у вірші описам суспільного ладу та різних здобутків культури. У такий спосіб уведено ідею «утримання посередині», яку можна трактувати також як гармонійне перебування між «високим» світом культури та суто природним родинно-племінним ладом. Характерно також, що наприкінці тексту філософське вчення проілюстровано й увиразнено саме образом природного явища.

Таке перебування «посередині», на межі, є основою поезії О. Лишеги, тож не дивно, що поет зацікавився перекладом саме «Canto XIII». Ліричний суб'єкт його віршів завжди перебуває між світами культури та природи, повністю не стаючи частиною жодного з них, хоча можемо простежити постійне тяжіння саме до природного начала, до «дикості», як його визначає сам О. Лишега, частково запозичивши цей термін від американського поняття «wilderness» [29, с. 33]. Це тяжіння виражено також у зацікавленні тим, що було «до», у прагненні віднайти «давні гори». Автор і сам відзначає важливість цього образу у його віршах «Лис» і «Лебідь» [29, с. 22].

О. Лишега також особливо відзначає вплив, який справила на нього творчість японського письменника Я. Кавабати: «Фактично він є моїм вчителем. Моїм розумінням прози чи поезії. Де природа є головним персонажем, а людина входить туди всередину, розчиняється, знову виходить...» [29, с. 40]. І справді, в обох авторів можна простежити спільні фундаментальні засади в підході до творення художнього слова. О. Лишега захоплювався простотою мови Я. Кавабати, тим, як без жодних особливо виразних художніх засобів японському письменнику вдавалося зі щонайбільшою точністю передавати переживання й витворювати потрібні для його творів образи. Характерно, що про його *прозу* О. Лишега зазначає: «Кожен рядок Кавабати — це фрагмент вірша [...] Там

немає таких прохідних рядків — як це у прозаїків є — рядків-зв'язок. Кожен рядок значущий, наповнений вищим поетичним змістом» [29, с. 40]. Те саме можемо сказати й про поезію О. Лишеги. У його рядках, які, як уже було згадано, автор порівнює з мазками кисті на полотні, немає нічого зайвого, кожна деталь поступово вимальовує потрібний образ. І цікаво також те, що він вбачав поетичність у прозі Я. Кавабати. Це особливо підкреслює те, якої ваги О. Лишега надавав потребі зображувати «приземлені», «прозаїчні» речі, не відмежовувати їх від поетичного слова. Також це додатково пояснює, чому він протиставляв себе поетам Київської школи, творчість яких переважно є більш умоглядною.

Речення Я. Кавабати на перший погляд видаються дуже фрагментарними, проте кожен абзац організовано в такий спосіб, що, якщо знову повернутися до речень, із яких його складено, то особливо вражає повнота кожного окремого вислову, глибина й зібраність кожного образу, переданого мінімальною кількістю слів. Розгляньмо, наприклад, деякі уривки оповідання «Танцівниця з Ідзу»: «Тим часом дощ сипнув великими краплями. Я побіг угору крутою дорогою. А коли, полегшено зітхнувши, зупинився під порогом чайної на північному боці перевалу, то завмер: моє сподівання справдилося — мандрівні артисти відпочивали саме в цій оселі» [16]. Короткий абзац створює цілісний візуальний і тактильний (краплі дощу) образ. Але також читач, ознайомлений із японським побутом, мимоволі доповнює опис запахом і теплом чайної, а також звуками музики мандрівних артистів. Авторіві зовсім непотрібно уточнювати ці деталі чи якось їх додатково описувати, давати власну оцінку. Зовнішні речі, згадані в тексті, самі розповідають свою історію, адже читач знайомий із названими речима, і автор це усвідомлює — стає медіатором між річчю, яку описує, та особистим досвідом читача, за допомогою якого той спілкується з нею. Вражає також фінальний абзац в оповіданні: «Я погасив лампу. Пахло свіжою рибою і морем. Поруч спокійно посапував у сні юнак. На очі мені знову набігли сльози. Потім біль розлуки трохи втишився, як море після бурі, і в душі розлилася солодка, приємна порожнеча» [16]. Так само наявний простір, який

читач може заповнити самотійно, адже потрібні образи самі з'являються в уяві — авторові достатньо лише їх назвати, представити.

Про подібну особливість своєї поезії О. Лишега висловився так: «А мені важливо, щоб була якась частка того прототипу, щоб вона збереглася у вірші [...] Я хотів би читачеві залишати трохи глини і всього того, з чого я будував той чи інший образ. І йому це треба доробляти, щось виправляти. Таке в мене поняття достовірності» [29, с. 45]. Залученість читача або слухача в процес творення поезії також особливо ритуалізує її, наближає до обрядової дії, у якій беруть участь жрець (або шаман) і суспільство, у межах якого він існує. Проте до цієї особливості ми ще повернемося у відповідному розділі.

Тут вважаємо за потрібне навести кілька рядків із віршів О. Лишеги, у яких наявний дуже подібний до письма Я. Кавабати спосіб організації художнього слова:

Циферблат будильника
 Поріс сухим очеретом, дрімає..
 Колиска твоя, всміхнувшись прощально
 Білосніжним сміхом,
 Загойдалась на вітрі,
 Підвішена до неба снами.. [28, с. 14].

«Пісню 55», як і більшість інших поезій О. Лишеги, можемо умовно поділити на невеликі фрази-«абзаци», організовані подібно до окремих частин тексту в оповіданнях Я. Кавабати. Образи в них так само поступово розгортаються, поки автор їх безпосередньо називає, рідко даючи якусь суб'єктивну оцінку, а коли вже дає, то вона спрацьовує як особливо яскрава художня деталь. У наведеному уривку з «Пісні 55» такою деталлю є наявність слова «прощально», яке сповнює весь фрагмент поезії важливою оцінкою ситуації, виконує модальну роль, яка вносить зміну до змісту всього речення. У

наведеному вище фінальному абзаці оповідання Я. Кавабати такими оцінковими словами виступають «солодка» та «приємна» як означення «порожнечі».

Отже, творчість О. Лишеги продовжує загальні тенденції його сучасників, але вирізняється також рядом унікальних рис, частина з яких виникла під впливом зацікавлень в американській, японській, китайській літературах і культурних надбаннях, а решта пов'язані з особистим досвідом автора та його особливим світоглядом, який ми детальніше проаналізуємо в одному з наступних розділів. Серед визначальних рис поезії О. Лишеги можемо виокремити: 1) прагнення до безпосереднього зображення дійсності, надання голосу описуваним речам або істотам за рахунок безсуб'єктного письма; 2) простоту мови, пов'язану зі свідомою відмовою від традиційних художніх засобів; 3) яскраво виражену відкритість його текстів, яка залучає читача до процесу творення й доповнення описуваних образів за рахунок власного досвіду.

Ці три основні риси проявляються на ґрунті глибокого міфологізму поезії О. Лишеги. І його міфопоетичний світ є особливо герметичним, саме на цьому рівні його творчості проявляється крайня суб'єктивність, що полягає у витворенні складного авторського міфу, сповна сприйняти який можливо лише комплексно досліджуючи поетичні цикли як окремі концептуально об'єднані одиниці, а також розглядаючи як цілісність увесь творчий спадок О. Лишеги.

1.2. Текст як ритуал

Після численних згадок про поняття міфологізму поезії вважаємо за доцільне детальніше визначити це явище, а також окреслити зв'язок міфу та ритуалу. Адже наближаючи поетичне слово до міфу, відновлюючи в ньому

архаїчні образи й актуалізуючи їх у сучасному світі, поети також вдаються до ритуалізації як власного підходу до творчого акту, так і до можливостей його сприйняття. Можемо так сприймати цей процес завдяки уявленню про взаємозв'язок міфу й ритуалу, запропонованому Дж. Фрейзером і розвинутому К. Леві-Стросом. На думку Дж. Фрейзера, міф супроводжує ритуал або виникає вже після нього [49, с. 109]. Тобто в його уявленні саме ритуальна дія є первинною, а міф слугує її фіксацією для подальшого відтворення. За К. Леві-Стросом, міф і ритуал не варто розмежовувати за хронологією їх виникнення — ці явища є проявами різних рівнів: міф — концептуального, а ритуал — дієвого.

Аналізуючи поезію О. Лишеги, особливо доцільно можемо скористатися тезами К. Г. Юнга про зв'язок поезії та міфології, який проявляється у творах, що містять своєрідні «пра-візії» [41, с. 98], пов'язані з переживаннями зі сфери колективного підсвідомого — передумови свідомості [41, с. 101]. Відповідною творчості О. Лишеги є також його теза: «Поет творить радше із “прадавнього переживання”, темна природа якого потребує мітологічних постатей...» [41, с. 101]. У наступному розділі ми ще детальніше розглянемо зв'язок ліричного суб'єкта поезії О. Лишеги з особливим архаїчним світоглядом, який ще більше вмотивовує міфологізм його творчості. Натомість наразі зосередимося на взаємозв'язку міф—поезія—ритуал.

Поезія О. Лишеги, а також окремі особливості його підходу до власного творчого процесу тяжіють до ритуалізації не лише за рахунок прямої спорідненості поезії з міфом, але й за більш явними ознаками. Найбільш показовим для ілюстрації цього є досвід автора, який призвів до написання вірша «Сокіл». У цьому тексті, дуже закритому для інтерпретації без наявності відповідного контексту, описано ритуал «Танець Сонця» [60], поширений серед корінного населення Північної Америки. Адже з післямови Т. Прохаська дізнаємося зокрема, що О. Лишега «Заприятелював з нащадками індіанців. Мало

не перейшов жахливий обряд сонця» [26, с. 155]. Про ритуальний аспект поезії «Сокіл» детально пише К. Девдера [13, 81–83], а також згадує Г. Грабович [53], який, зокрема, поєднує поезію автора з поняттям шаманізму. К. Девдера наголошує на важливості «метаморфози» ліричного суб'єкта, яка є ключовою для вірша «Сокіл» і особливо підкреслена окремими деталями в його англomовній редакції [13, 83].

Про ритуал як про засіб перетворення людини (за рахунок її ініціації) або простору (в процесі його сакралізації) пише М. Еліаде, відзначаючи зокрема важливість конкретного акту «закликання» потойбічних сил у разі потреби: «Коли жоден знак не проявляє себе, його *провокують*. Наприклад, певне *закликання* проводять із допомогою тварин; саме вони *показують*, яке місце пасуватиме для святилища або селища» [47, с. 28] (*тут і надалі переклад наш — М. К.*). Вербальна складова такого «закликання» є ще одним важливим зв'язком поезії та ритуалу.

З інтерв'ю О. Лишеги також дізнаємося про його власне сприйняття своїх віршів як маркувань ключових метаморфоз, через які авторові доводилося проходити впродовж життя: «Раніше в мене писався один вірш на рік. Я відчував тоді, що за рік переходжу багато різних метаморфоз, таким чином — я маю право узагальнити отой річний досвід, який перейшов через вогонь, через воду, через сніг, і я маю моральне право написати про цей досвід рівно один вірш. Потім мені здалося, що один вірш на десять років цілком достатньо, що я якось повільніше набуваю отой досвід» [1]. Отже, бачимо, що сам процес написання кожного окремого вірша набуває ознак ритуалу, який ініціює автора в наступний етап у житті. За М. Еліаде, такий процес можемо співвіднести з освяченням нового досвіду як нового простору, до якого прибуває людина: «...оселяючись на ній [на новій землі], людина символічно перетворює її на космос, ритуально повторюючи космогонію» [47, с. 32]. Зважаючи на особливості часу та простору в поезії О. Лишеги, а також часте використання в ній образів, пов'язаних із

життям архаїчної людини, можемо підкреслити прагнення вербально реконструювати космогонічні процеси, зіставити їх із власним досвідом, аби повністю прожити перехід із одного етапу життя в інший.

Про подібне усвідомлення плину часу та великих змін у житті пише також І. Борисюк, трактуючи вірш О. Лишеги під назвою «Пісня 2»: «Принцип роздвоєння свідомості дозволяє поетові увиразнити складну символіку часу, що мислиться одночасно як явлення суб'єкта в дії і як його прямування до смерті» [3, с. 44]. «Роздвоєння» свідомості можемо віднести також до роз'єднання світу на його первісні складові — спробу зазирнути в стан, коли речі ще не були замкнені в своїх сталих формах, аби в особливій ритуальній дії осмислити їх і повернути їм цілісність, водночас усвідомивши власні зміни та зміни в навколишньому світі. У такий спосіб ліричний суб'єкт приймає новий світ і себе в ньому.

Тут варто також додатково окреслити контекст, у якому писав О. Лишега. Адже на період 70-х–80-х років минулого століття маємо справу з тяглістю кількох великих зрушень у філософській і мистецькій думці. Перше можна вивести ще від модернізму, який, за визначенням Л. Кісельової, ще «на межі ХІХ–ХХ століть [...] був якнайтісніше пов'язаний із “боротьбою за Логос”» [17, с. 120]. Ідеться про віднайдення слова, його виправдання, повернення йому первинного значення, про «логодіцею», як визначає це явище Л. Кісельова: «Отже, криза поезії, як і криза філософії, диктувала необхідність логодіцеї — виправдання слова, його нового осмислення й утвердження у статусі реального “медіатора” — посередника між видимим і невидимим світами» [17, с. 119–120]. Подальші зрушення у філософській думці пов'язані також зі світовими війнами та критикою ідеологій. В українському контексті в 70-х–80-х років також особливо актуальним був супротив намаганням радянської влади нівелювати особистість і національну ідентичність. Про похідну від цього зосередженість поезії 70-х років на «суб'єкті» зазначав В. Моренець [33]. Отже, в період, на який

припадають часи поетичної творчості О. Лишеги, було знову актуалізоване тяжіння до первинного слова, яке може дозволити авторові наблизитися до ритуального акту відновлення й усвідомлення власної самості.

Аналізуючи так явно поєднаний із конкретним ритуалом вірш О. Лишеги «Сокіл», К. Девдера виокремлює в ньому провідний мотив віднайдення Самості в розумінні теорії архетипів К. Г. Юнга: «...символ Самості зазвичай має вигляд кола, у центрі якого розміщено точку – Его. Подібна єдність, власне, є вершиною, ідеалом, але насправді кожна людина у першій половині життя переживає відносну сепарацію Его і Самості. Отже, «Я» цієї поетичної фрази символізує Его, яке прагне відновити втрачений зв'язок – увійти в Самість» [13, с. 82]. Ідеться про рядок «Я хочу увійти в тебе» [28, с. 143] — звертання до центрального в ритуалі «Танцю Сонця» стовпа, який символізує сонячний промінь або саме сонце, яке «пронизує наскрізь усе і йде далі». Ліричний суб'єкт звертається до глибинних архаїчних образів, до спільних надбань колективного підсвідомого, аби, вже відштовхуючись від них, віднайти власне «Я». Проте у вірші «Сокіл» засвідчуємо саме момент повної нівеляції власної суб'єктності — кульмінаційний момент описаної в тексті ритуальної дії: «Хто ти тепер? / — Все.» [28, с. 143].

Стовп у цій поезії можна зіставити також зі світовим деревом. Про важливість цього образу говорив і сам автор, визначаючи основні архетипи власної творчості: «дерево, вогонь, глина» [29, с. 19]. Про центральну роль образу дерева або стовпа для усвідомлення сакрального простору під час ритуальних дій писав М. Еліаде: «Три космічні рівні — землю, небо, підземний світ — поєднують у комунікації одне з одним. [...] ця комунікація іноді виражена образом усесвітнього стовпа, *axis mundi*...» [47, с. 36]. У поезії О. Лишеги дерево, а особливо сосна, часто виконує роль такої опори, яка поєднує світи.

Уявлення про архетипні образи різних стихій розвивав, зокрема, Г. Башляр. У його праці «Психоаналіз вогню» розкрито ключові для міфологічного

мислення домінанти образу цієї стихії, важливість якої, як уже було згадано, виокремлював для себе О. Лишега. І чіткі підтвердження цьому знаходимо й у його творчості. Цей аспект ми детально опишемо, аналізуючи поетичний цикл «Снігові і вогню». Характерним для нас наразі є те, що в розділі «Психоаналіз передісторії» Г. Башляр проводить зв'язок між первісним актом видобування вогню та винайденням людського співу в процесі цих ритмічних дій: «...вочевидь ритмічна за своїм родом дія, дія, яка відповідає ритмові того, хто її виконує, яка приносить йому чудові, численні резонанси: руки, яка тре, шматків дерева, що б'ються один об одного, голос під час співу — усі поєднані в спільній гармонії, у спільному ритмічному нарощуванні енергії...» [43, с. 28] (*переклад наш — М. К.*). Спів і ритм можна далі зіставити з основами виникнення поезії, яка супроводжує таку велику за значенням для первісного мислення ритуальну дію, як видобування й підтримування вогню.

Отже, визначивши зв'язок між поезією, міфом і ритуалом, можемо також виокремити риси поетики О. Лишеги, підкріплені його власними коментарями щодо своєї творчості, які свідчать про тяжіння автора до ритуалізації процесу письма. Цей факт дає нам змогу розглядати його вірші й окремі поетичні цикли як концептуально поєднані одиниці — утілення певних ритуальних інтенцій творчості О. Лишеги.

1.3. Анімістичний часопростір

Анімізм наразі вже є достатньо давно введеним в антропологію терміном, і тому має широкий ряд різних трактувань. Тому важливо визначити, яким саме

баченням цього поняття ми будемо послуговуватися в контексті інтерпретації світогляду, який, на нашу думку, проявився в творчості О. Лишеги.

Сам термін ввів англійський культурний антрополог XIX ст. Е. Тайлор у своїй відомій праці «Первісна культура», проте надав йому доволі простого визначення, пов'язавши анімізм із, власне, найдавнішим уявленням про існування душі. Е. Тайлор визначав його також як первісну, «примітивну» форму релігії, засновану на «помилкових» уявленнях про світ людей, які не мали змоги науково пояснити певні явища [58, с. 5]. Його позитивістський підхід, заснований на дарвінізмі розглядав різні форми релігії та системи віри в ієрархічній моделі: від найпримітивніших — архаїчних, до розвинутих — сучасних. Такий поділ розкритикували більш сучасні антропологи, адже він має в своїй основі імперіалістичні уявлення європейців про вищість своєї культури й сповнений зверхності по відношенню до колонізованих народів [51, с. 153–154].

Поняття анімізму відтоді було переосмислено й доповнено. Одним із перших його розширив Дж. Фрейзер у своїй книзі «Золота гілка: Дослідження магії і релігії» [49]. На відміну від Е. Тайлора, він описав і прокоментував важливий для анімізму аспект взаємин і комунікації з різноманітними духами та іншими істотами, які населяють світ відповідно до анімістичної моделі світобудови. Проте з позиції Дж. Фрейзера анімізм видається доволі жорстоким світоглядом, оскільки він вважав, що в основі таких взаємин Людина—Інший лежить бажання підкорити собі того чи іншого духа за допомогою певного магійного акту чи ритуалу заради власної вигоди. Отже, знову маємо справу з дуже викривленим з точки зору сучасного трактування анімістичного світогляду баченням стосунків, які людина встановлює з Іншими.

Сучасний підхід до визначення анімізму бере за основу намагання сприйняти це явище з точки зору самих носіїв такої системи духовності та сприйняття світу. І спершу довелося насамперед відсіяти уявлення, породжені будь-якою формою колоніалізму. Більше не є доцільним розглядати

неавраамічні релігійні системи або ті, які не належать до найбільш поширених світових релігій, як «нижчі» чи «менш розвинені». Натомість сформовано уявлення про те, що такий світогляд виник паралельно і зберігся в окремих культурах, які зазнали меншого впливу глобалізації. Попри критику еволюціонізму в культурній антропології не було цілковито відкинуто ідею про те, що анімізм був початковою, вихідною точкою більшості народних (язичницьких) систем віри, зокрема й серед індо-європейців. Дослідники визнали, що деякі риси анімізму було органічно інтегровано до пізніших релігійних систем. Заперечено саме радикально лінійний розвиток віри, коли одна форма релігії повністю витісняє іншу впродовж історії.

Отже, далі окреслимо, якого визначення анімізму ми будемо дотримуватися, проводячи паралелі між цим явищем і особливостями світогляду та взаємодії зі світом ліричного суб'єкта творчості О. Лишеги. К. Свонкатт дає йому таке визначення: «Анімізм — це спосіб установалення власної спорідненості з різноманітними істотами світу та їх особливе чуттєве сприйняття. Він передбачає надання самосвідомості (sentience) іншим істотам, які можуть бути окремими особами, тваринами, рослинами, духами, доквіллям чи навіть предметами технології, такими як автомобілі, роботи чи комп'ютери» [58, с. 1] (*переклад наш — М. К.*). На нашу думку, саме таке визначення є найповнішим і відповідним сучасним поглядами на це явище. Тож можемо також звести його до двох ключових тез: 1) анімізм — це особливий тип світогляду, який дає змогу розширити поняття живого («анімованого») та наділеного свідомістю, а отже 2) анімістична модель світосприйняття дає змогу встановлювати особливу взаємодію між Людиною та Іншим, який є «самосвідомим» і відкритим для різного роду комунікації. Другий аспект детально описує також Н. Бірд-Давид у статті «"Animism" revisited: personhood, environment, and relational epistemology» [45].

Ознаки анімістичного світогляду трапляються як у висловах О. Лишеги про поезію, так і в його творчості. Хоч автор сам не називає своє ставлення до Іншого анімізмом, він дуже наближається до цього поняття, протиставляючи зокрема «язичництво» і «безконечність» [29, с. 8]. Останнім підкреслено, що йдеться навіть не про язичництво, а про щось глибше, давніше, коли ще не було богів, а натомість існував нескінченний світ природи, сповнений власної свідомості та почуттів, власної перспективи, яка нечасто може збігатися з людською. Характерно, що далі О. Лишега згадує також про кроманьйонців, що створює особливий зв'язок зі спробою зануритися в глибоку архаїку. Про них автор згадує в контексті відмови від імені, від особи, і каже також про особливий «абстрактний погляд» [29, с. 10], який можемо потрактувати як зміщення фокусу з суб'єкта письма саме на те, що він описує, на навколишній світ, його визнання й надання йому голосу без намагання його привласнити. Привласнення О. Лишега ототожнює з називанням, яке вочевидь перебуває для нього в площині людської культури та «прирученості»: «Є особа, і вона якраз може показатися своїм мисленням. Якщо нема мислення, то ніяке прізвище нічого не значить. Камінь може щось своє показати або не показати. Це має бути анонімно» [29, с. 10]. Тобто родове ім'я чи поняття нічого не значить. Недостатньо просто назвати дерево деревом або камінь каменем, аби зрозуміти суть цих (із точки зору анімізму) істот — потрібно взаємодіяти з окремим «каменем», наділеним власним мисленням.

Дуже близьким до сучасного сприйняття анімізму є також те, як О. Лишега визначає поняття «дикості»: «...ми дивимося на квітку, і вона інакша. Вона дика. Всіх інших понять вже нема» [29, с. 7]. Це визнання «інакшості», зосередження на тому, що відокремлює ту чи іншу особу з навколишнього світу — у цьому випадку квітку — від людського «Я», дає змогу сповна зрозуміти цю істоту, «стати на її бік», як це далі визначає й сам О. Лишега: «...світ складається з великого світу прирученого і неприрученого, воно пульсує — так, так, туди, сюди... і в цій рівновазі поет стає на боці неприрученої природи, яка завжди

може зробити несподіваний хід» [29, с. 7]. «Пульсування», про яке тут згадує автор, а також здатність неприрученої природи зробити несподіваний хід є дуже близькими до ключового для анімізму поняття самосвідомості інших істот у світі, яка, власне, й забезпечує надважливу складову комунікації людини з ними. Також звучали від О. Лишеги тези про «живу землю», про її «неприрученість»: «Є земля, і вона ніколи не буде приручена. [...] Вважається, що вона жива... Можна сказати, що вона приручена... Але ця земля — дика коза» [29, с. 7–8].

Анімістичний світогляд, який ліг в основу подальших, більш пізніх систем віри, зокрема й різних форм політеїзму та язичництва (останнє виокремлюємо, оскільки вважаємо його радше народною релігійною або магічною практикою, що перебуває на периферії будь-якої ширшої інституалізованої системи), має багато спільного з міфологічним мисленням. Більше того, за багатьма ознаками їх навіть можна вважати тотожними, особливо якщо врахувати, що виникнення більшості міфів найімовірніше хронологічно сягає саме тих часів, коли анімізм ще був провідною світоглядно-релігійною системою, у межах якої лише починали з'являтися зовнішні нашарування — рефлексії більш складних взаємодій у людському суспільстві. Що більше розвивалася культура, то більш віддаленою людина ставала від природи, і відповідно менше простору залишалося для анімістичного світогляду, адже й поле людської взаємодії з Іншим поступово звужувалося, зводилося до моделі спілкування лише між самими людьми. Саме з цього виникають боги з людською подобою, які є відображенням людського суспільства.

Проте міф зберіг особливості найархаїчнішої моделі світосприйняття. Насамперед це виражається в особливому зображенні простору та часу, притаманному всім міфам. Цю особливість можна спрощено назвати надмірним узагальненням: події міфу відбуваються «скрізь» і «завжди». К. Леві-Строс визначає це як його здатність утворювати «постійну структуру», яка «належить до минулого, теперішнього і майбутнього» [24, с. 198]. Ми тут також вбачаємо

зв'язок із анімізмом, який передбачає подібне узагальнення й ототожнення різних «істот» у світі. Так, наприклад, птах, який залетів у хату до людини, одночасно є і просто птахом — Іншим, Чужим, і духом померлого предка, і душею ще ненародженого. Ціла місцевість, певний географічний простір за анімістичного світогляду може містити людські ознаки й об'єднувати в собі риси кількох поколінь предків-попередників, які з ним взаємодіяли. Отже, як і в міфологічному, так і в анімістичному світогляді час не є лінійним, а натомість має здатність утворювати кілька переплечених циклічних нашарувань. Майже те саме можна сказати про особливості сприйняття простору, який в обох світоглядних моделях (які, вочевидь, є відображеннями одна одної в різних сферах) не є сталим — здатен до постійних метаморфоз.

Час і простір має доволі подібний характер у поезії О. Лишеги. І ми детальніше розглянемо ці особливості, аналізуючи поетичні збірки автора у відповідному розділі. Проте ці риси можна проілюструвати зокрема й фрагментами з розмови О. Лишеги з Т. Прохаськом. Особливо цінними є висловлені в ній думки автора, які виступають як коментарі до збірки «Снігові і вогню», опублікованої всього за рік до того, як відбулася розмова. Наявні в ній також і окремі зауваги, які можна віднести до «Зими в Тисмениці».

Поет часто вживає особливі анахронізми та просторові узагальнення, аби ліпше проілюструвати свої ідеї. У передмові до видання Т. Прохасько зазначає, що «ніколи перед тим не бачив поета, який балакає поетичніше, ніж пише вірші» [29, с. 5]. Можемо натомість частково заперечити, що О. Лишега радше говорить так само поетично, як і пише, — відповідає за кожен написаний ним рядок. Адже всі подібні розмови та інтерв'ю лише вибудовують і доповнюють цілісний світ поетичного міфу автора, і саме тому можуть слугувати рівноцінним джерелом для його інтерпретації.

Серед згаданих анахронізмів — описи здатності зазирнути крізь тисячоліття й побачити світ у його первозданному вигляді, натрапити на

Трипілля у Києві, відчути давні гори тощо. Характерно, що таке відчуття перебування поза часом автор прямо співвідносить зі своєю здатністю писати: «Це тоді більше відчувалося, коли я ще жив у просторі. А тепер я живу більше у часі. Може, через те перестало писатися» [29, с. 27]. Отже, О. Лишезі важливо було підходити до письма саме з міфологічно-анімістичним типом мислення, яке дозволяло дивитися крізь час і по-особливому сприймати простір — подумки перебувати на межі реальностей, між світами культури та природи.

Висновки до першого розділу

Творчість О. Лишеги, перебуваючи в контексті його сучасників за ознакою міфологізму, водночас позначена рядом унікальних рис, які виділяють її з-поміж усієї української літератури. Автор і сам свідомо протиставляв себе сучасникам, зокрема представникам Київської школи, визначаючи особливості свого підходу до письма, які полягали насамперед у відмові від метафори, намаганні використовувати якомога простішу мову та багатопланово зображувати дійсність, не випускаючи з поля зору свого художнього світу простих буденних речей, які перебувають «на фоні» основних образів. Така риса пов'язана зокрема зі впливом, який справила на О. Лишегу поезія Е. Паунда, а також проза Я. Кавабати, якого автор називає своїм «учителем».

Тенденції до ритуалізації поетичного слова в О. Лишеги пов'язані з особливим архаїчним світоглядом, який проявився в його творчості. Те, як ліричний суб'єкт його поезій сприймає простір і час, як у творах автора речі й істоти навколишнього світу мають власний «голос» і виступають своєрідним продовженням свідомості ліричного суб'єкта, мають здатність перевтілюватися, можемо співвіднести з анімізмом. Цей давній світогляд вважаємо також основою міфологічного мислення, і проявлення такого сприйняття світу у поезії

О. Лишеги надає їй особливої ритуально-міфологічної глибини, наближає до безпосереднішого прояву архетипних образів.

РОЗДІЛ 2.

ВИЗНАЧАЛЬНІ РИСИ ПОЕТИЧНОГО ДОРОБКУ О. ЛИШЕГИ

2.1. «Зима в Тисмениці»: поетика помежів'я

Цикл «Зима в Тисмениці» складається з коротких віршів, які нагадують фрагментарні спогади. Тому одним із провідних у ньому є мотив осмислення плину часу, змін, які відбулися як з ліричним суб'єктом, так і з місцями, про які він згадує. Поезії цього циклу сповнені відчуття ностальгії й бажання повернутися в спогад, прожити його ще раз, оприятити вже в сучасності, що й спричинює явний трагізм деяких текстів. Адже досвіди минулого неможливо повністю накласти на теперішнє. Фрагментарність підкреслюють і назви віршів — пісні з довільною нумерацією. О. Лишега під час однієї з записаних розмов порівнював їх із називанням зірок у небі, коли хтось обирає будь-яку зірку й дає їй випадковий номер [27]. Такі назви особливо нагадують спонтанне пригадування — спогади, які виникають у довільну мить, і тому людина не може їх упорядкувати. Зважаючи також на назву циклу, можемо додатково вмотивувати таку інтерпретацію, адже на момент публікації збірки «Великий міст», до складу якої він входив, автор уже довгий час проживав у Києві.

На подібний мотив творчості О. Лишеги звертав увагу К. Москалець, пишучи про його есеї: «...суто блюзовою меланхолією і озиранням на те, чого ніколи не можна остаточно втратити ані повернути бодай частково, пронизана і вся книга» [30, с. 229]. Д. Вороновська також співвідносить згадану рису з двома поезіями циклу «Зима в Тисмениці», з «піснею 551» і «піснею 212», аналізуючи їхню музичність, а також зв'язки з іншими «піснями» [7, с. 12].

Контрасту між життям у великому місті та меншому, ближчому до землі, сповнена «пісня 352», у якій образ багатоповерхових будинків набуває демонічних рис:

Не йдїть у ці гори хмарочосів —
 З тисячного поверху
 На вас можуть висипати жар.. [26, с. 11]

Натомість ліричний суб'єкт надає перевагу «самотній хаті хрону» — усамітненню. Біблійне «стукайте — і вам відчинять..» з останнього рядка в такому контексті особливо підкреслює прагнення досягнути власної самості через пригадування. Адже в такий спосіб у спогадах ліричний суб'єкт стукає до власної хати. Тож у вірші засвідчуємо особливу рефлексію щодо різних періодів у його житті, виражену протиставленням дерев як високих будинків у великому місті та «хати хрону» — значного меншого, чітко окресленого та знайомого простору. У «пісні 2» також у подібному світлі представлено різне ставлення до часу як до загального концепту, а також протиставлено різні досвіди його проживання:

Колись і я змагався з часом..
 Він підхоплював мене смерчем,
 І крутив як хотів високо над дахами..
 Тепер я знаю, він замкнутий, темний,
 Тісний, як хліб у будці, ...[26, с. 14].

І тут також наявне протиставлення висоти та приземленості: час як супротивник «крутить» ліричного героя «високо над дахами», а вже сприйнятий інакше, усвідомлений час натомість здається зосередженим у тісному й закритому просторі. Перший можемо співвіднести з неусвідомленим спогадом, який відображає хаотичний відтинок часу, і ліричний герой не може його як слід ідентифікувати: «Я відчуваю, десь під ногами / Вночі щось сталось, може, вчора.. / Глибинний неясний гул..» [26, с. 14]. Лише прийнявши плин часу й усвідомивши зміни, ліричний герой урешті здатен прийняти спогад, ніби розташувати його в певному уявному просторі своєї свідомості, і ототожнити себе з ним.

І. Борисюк, аналізуючи цей вірш, відзначає також засоби, які дозволили ліричному героєві пройти таку трансформацію до повноцінного усвідомлення часу: «Ковзання свідомості між її носіями (ліричний суб'єкт, кінь, хліб), з одного боку, розколює, фрагментаризує Я як тяглість, а з другого – уможливлює створення об'ємної і всеохопної візії світу, що постає внаслідок суміщення і накладання різних точок зору» [3, с. 44].

У психології існує уявлення про різні види метафоричного сприйняття людської пам'яті. Зокрема, В. Джеймс і З. Фройд порівнювали пам'ять із будинком, у якому окремі спогади пов'язані з предметами, розташованими в ньому [57, с. 234]. Тож можемо додатково провести паралель між таким «будинком пам'яті» і «хатою хрону» у «пісні 352» та «будкою з хлібом» у «пісні 2». Обидва образи також пов'язані з теплом: хрін — за аналогією з його пекучим смаком дозволяє знайти тепло тим, кому «забагалось погрітись», а хліб у «пісні 352» буквально названо гарячим. Щоправда наявна у вірші аналогія хлібу з серцем виводить цей образ на значно ширший рівень. І. Борисюк зокрема відмітила в цій поезії зв'язок між усвідомленням часу та прийняттям смертності [3, с. 44].

Загалом образи вогню й тепла у циклі «Зима в Тисмениці» прямо пов'язані з пригадуванням, яке для ліричного суб'єкта є також усвідомленням своєї відстані від згадуваних подій. Тому вогонь, тепло та жар у більшості поезій сприймаються з певним трагізмом, іноді навіть із осудом, як зокрема у «пісні 352»: «Коли вам так забагалось погрітись...», «Коли вже вам так не терпиться за теплом». І такі рядки особливо перегукуються з «Зимо, не йди від нас...» із «пісні 4». Цей вірш найбільш яскраво виражає намагання законсервувати час, зосередитися на давньому спогаді з дитинства. У цьому тексті відчуття ностальгії, поволі введені попередніми віршами циклу, досягає кульмінації. Зацикленість на миті зі спогаду підкреслено рядками: «Мисливці вертаються, гавкають пси.. / І знов з порожніми руками..» [26, с. 18].

Невичерпність описаних моментів додатково підкріплюють рефренні рядки: «Ще залишився великий цебер без дна.. / Ще коли поритись в шухлядах, / Можна вколотись голкою.. / Наперсток без дна..», «Ще за моєї пам'яті...», «Ще вчора мені розповідали...». Такий паралелізм образів, виражений у рефренах (змістових і лише частково формальних), поєднує «пісню 4» з фольклорною поетикою. Об'єднувальним для всього тексту є образ «цебера без дна», який підкреслює неможливість виходу з циклу змодельованої в спогаді ліричного суб'єкта часової петлі — звірі тікають від мисливців, ніби крізь отвір замість дна цебера, і сам час стає нескінченним. Проте водночас і сам ліричний суб'єкт виявляється мисливцем, який намагається оточити зиму горами: «З-під Надвірної принесу на собі тобі гори / І оточу високо..» [26, с. 18]. Але йому лишається тільки вмовляти зиму не йти від нього, бо його пастка так само виявляється цебером без дна. І цим у вірші підкреслено провідний для циклу «Зима в Тисмениці» трагізм, пов'язаний із неможливістю повернутися у світ спогадів.

Д. Вороновська, розглядаючи цикл «Зима в Тисмениці» як концептуальну єдність, детально проаналізувала шість поезій, об'єднаних образом очерету, коментуючи, зокрема, його зв'язок зі стихією вогню [6]. Як уже було згадано, у поезіях цього циклу вогонь виступає як своєрідний каталізатор для спогадів і їх свідомого прийняття як частини *минулого*. Натомість зима, холод і крига відображають прагнення повернутися в ті спогади й застигнути в них — відокремлюють частину особистості ліричного суб'єкта, який перебуває на межі світів минулого й теперішнього, і тому не може стати повноцінною частиною жодного з них. Найліпше цей стан ілюструє «пісня 55», у якій ліричний суб'єкт називає себе «бездомним»:

Спи, моя люба, в домі очерету горить свічка,
Запалена мною, бездомним..

Крига над тобою, крига під тобою..
 Полум'я відігріє пам'ять.. [26, с. 16].

Ряд ознак також свідчать про те, що тут ліричний суб'єкт звертається до зими й водночас до власної застиглої пам'яті. Адже згадано колиску, яка всміхається «білосніжним сміхом», і ліричний суб'єкт, нахилившись над нею «в *інеї*», заплете їй коси саме «яскравими, *багряними*» стрічками — тобто закликає сонячне проміння та прихід весни, яка врешті має відігріти пам'ять, звільнити її, аби ліричний герой міг рухатися далі, прийнявши минулий досвід.

Про такий ритуальний аспект циклу «Зима в Тисмениці», виражений в наскрізному образі очерету-вогню, пише також Д. Вороновська, зокрема порівнюючи ліричного суб'єкта з жерцем [6, с. 15]. І справді явною стає ритуалізація всього поетичного циклу у «пісні 3», у якій читачеві презентовано вогнище зі снопа очерету. І від того вогнища скресає крига: «По кризі рухається темна вода..» [26, с. 21]. Саме з останнього вірша в циклі стає зрозумілою мета пошуків, які здійснює ліричний суб'єкт, адже йому врешті вдається осмислити минулий досвід і вийти з межового, застиглого стану — вільно перейти в новий етап життя. Таку саму тенденцію можемо простежити й у наступному циклі — «Снігові і вогню», сама назва якого вже свідчить про єдність двох начал, які в «Зимі в Тисмениці» ще були протиставлені одне одному.

2.2. «Снігові і вогню» 2002 р. як поетичний ритуал

«Кінь» — перший вірш поетичної збірки «Снігові і вогню» — особливо яскраво ілюструє модель стосунків Людина—Інший, притаманну анімістичному світогляду. Перегукується він також зі згаданими О. Лишегою ідеями «дикості» та «прирученості». Особливо вражає багат шаровість образного наповнення вірша. Лише на поверхні відразу можемо розрізнити чіткі візуальні образи первісної людини, малюнки глиною на стіні печери. Далі поєднано різні відтинки часу: тут і льодовиковий період, про який коневі нагадує «грудка льоду» в гортані, і наслідки вулканічних катаклізмів, що постають зі згадкою попелу. Одна стихія стрімко перетікає в іншу, як і тисячоліття змінюють одне одного з рядка в рядок:

У нас подібна доля,
Така ж темна, крихка —
Ще кілька таких тисячоліть,
І її не стане... [31, с. 7–8].

Глибші образи поволі розгортаються далі. Поняття спорідненості всього живого, назване «даром перевтілення» долі, задає важливий ключ до розуміння наступних рядків, які це поняття яскраво доповнюють, трактують і водночас ілюструють. Кінь сам є і стогом осоки, і деревом, яке бачить навпроти себе, і навіть споріднений із підземною річкою, образ якої виринає впродовж усього тексту. І навіть два перші рядки можна сприймати не лише як промовлені від імені коня, як решта вірша. «Колись я втечу, / Я ще можу вкусити» [31, с. 7] із другим прочитанням вірша вже починає звучати багатоголоссям усіх приручених людиною тварин.

На початку вірша встановивши, що жодної лінійності часу тут очікувати не варто, О. Лишега витворив особливу часо-просторову модель, у якій кінь-осока, дивлячись на свого брата-граба, відразу бачить:

Тиха темна річка спливає,
Обминаючи його ребра..
Вона продовжилась
Вздовж мого хребта.. [31, с. 8].

«Тиха темна річка» — та сама кров із рани, про яку кінь згадує наприкінці тексту, але також і «підземна ріка», на дно якої стікають «самотні душі». Із останнього рядка розуміємо, що «самотньою душею» виявляється саме людина. І так підкреслено опозицію: у «дикому» світі природи ніщо не є самотнім, бо кожна жива істота є частиною великої спільності. Самотньою людина стала тоді, коли почала опановувати інших істот і світ навколо себе, протиставляти себе їм і будувати культуру. Але кінь пам'ятає про те, що споріднений навіть із чоловіком, який завдав йому болю, і тому не може лишити «його тут самого?..».

Додатково ця об'єднувальна складова «підземної ріки» проявляється також у неособливо явному образі, пов'язаному з кривавою жертвою або клятвою. Адже на момент, коли людина завдає удару коневі, її руки вже заплямовані глиною від настінного малюнку та кров'ю (вочевидь, власною, якщо в цій системі всепорідненості та всеєдиного буття взагалі можемо говорити про власність). Тому такий учинок стає не лише елементом залякування, але й ритуалом закріплення угоди.

Згадуючи про своїх іще вільних братів, коневі складно припустити, що хтось іще може знати, що таке «самотня душа». Але він таки називає собаку єдиним, хто «міг би поспівчувати». Давно приручений звір, який уже багато століть розділяє свою долю з самотньою (у плані відірваності від спільного

джерела) людиною, може лише «замріяними очима» дивитися на світ і, можливо, так само, як кінь, «плекати втечу».

Звернімо також увагу на мить, коли людина вирішує прикріпити коня до себе тією кривавою клятвою. Кінь описує, що тоді чоловік побачив:

Наш невеликий табун гнідої масті,
Легко перескакуючи з виступу на виступ,
Втікає від нього назовсім... [31, с. 10].

Саме це «перескакування з виступу на виступ» не дає коневі застигнути в сталій формі, втративши єдність із усім навколишнім світом: він стає то стогом осоки, то грабом, йому «допоможуть гори», його «ще не забув ліс», і він відчуває свою спорідненість як із вільхою, так і з собакою. Натомість людина — самотня душа, яка відмовилася від цих вічних перевтілень у намаганні все закарбувати в статичному зображенні, подібному до малюнка на стіні печери. Людство обирає світ культури, який вводить поняття розмежування простору та протиставлення істот, які в ньому мешкають. Постає ієрархія — і горизонтальну модель світобудови поступово заміняє вертикаль.

І на контрасті з цим постає один із найважливіших для творчості О. Лишеги мотивів — мотив пам'яті та пригадування, намагання повернутися до первинної суті речей і дослідити світ, яким він був колись. У центрі уваги опиняється як навколишній світ, так і особисті переживання ліричного суб'єкта. Чи радше навіть останній можливий лише як проєкція-віддзеркалення тих речей, істот і концептів, які стають центральними в тому чи іншому вірші.

«Кінь» як перший вірш у циклі також моделює весь подальший поетичний простір інших текстів, задає правила, за якими вони працюватимуть. Це відбувається подібно до того, як перед кожним обрядом чи магічним ритуалом здійснюється окреслення сакрального простору, установлюються певні межі, яких має дотримуватися кожен учасник. Спільнота (у випадку з поезією — її

читачі або слухачі) та сам виконувач ритуальних дій (поет) погоджуються з рядом умовностей, і це забезпечує вхід у стан зміненої свідомості — дає змогу порушити звичні для буденного життя бінарні опозиції, такі як «живе» і «неживе», «тоді» і «зараз», «там» і «тут». У такому стані все можна сприймати як вічне та всюдисуще.

У наступному вірші збірки — «Черепаха» — можемо віднайти чіткий приклад віддзеркалення ліричного суб'єкта в Іншому. Знайдена в лісі черепаха нагадує ліричному суб'єктові його власну долоню. І так світ тваринний стає відображенням людського, накладається на нього, і обидва стають частиною одного цілого.

Цей текст цікавий також у плані його часопросторової будови. Черепаху було знайдено в особливому лімінальному просторі: з одного боку зазначено, що то був саме «витоптаний ліс», отже місце було недалеко від стежок, якими часто пересуваються люди, з іншого боку — далі ліричний герой блукав цілий день, але «не знайшов тої місцини». Тобто черепаха лежала на видноті й водночас захована, десь на межі зору, на периферії, ніби в сліпій плямі. Характерно також, що знову віднайти її вдається саме в сутінках — у час, коли день починає переходити в ніч, у межевому й перехідному стані. Але далі стає також зрозуміло, що черепаха не існувала ні в просторі, ані в часі, які можливо було б виміряти, адже зустрівши її *вперше*, ліричний герой, ототожнений із істотою за ознакою її подібності до його долоні, насправді замикає коло — віднаходить свою черепаху-долоню, яку залишив там у сутінках тоді, коли зустрів її *вдруге*. У такий спосіб текст заперечує лінійний час. І тут можна було б говорити про мотив сну, який дозволяє зламати часопросторові межі як художній засіб. Проте навіть цей мотив у вірші постає оберненим, адже ліричний герой припускає, що сном могла бути саме *перша* зустріч:

А може то приснилось, що вона тримала на собі,
Як на моховій подушці,

Покраплену листям і сонцем істоту..

Але нащо тоді *вчора*

Кинув її в ту озлоблену нору [31, с. 14] (*курсив наш, М. К.*).

Тому можемо припустити, що тут йдеться зовсім не про класичне використання мотиву сну. Натомість маємо справу зі зразком архаїчного уявлення про світобудову, з міфопоетичним реліктом, який проявився в цьому тексті О. Лишеги.

У вірші «Черпаха» також з'являється образ колодязя, який для автора, вочевидь, пов'язаний із потойбіччям, зі світом мертвих:

Як з глибокого колодязя, потроху запульсувала

Жилами комашина отрута.. [31, с. 14].

Раніше у вірші мурахи також «тягали в нору під землею гострі цвяхи..», немов на домовину. Колодязь як вікно в потойбічний світ постає також в однойменному вірші О. Лишеги й закріплює цей образ як одну зі сталих і цілісних складових авторського міфу.

Повертаючись до особливостей часу та простору, варто згадати про вірш «Куниця», за структурою майже ідентичний до «Черпахи». Час у ньому так само розшаровується на кілька планів, які перетинаються між собою: ступивши на шлях крізь ліс, ліричний герой зустрічає самого себе чи радше «іншого себе», який уже пройшов тим шляхом. Момент зустрічі замикає цикл своєрідної часової петлі — миті, яка існує скрізь і завжди, як міфічне слово, позбавлене часопросторового вектора. Зайшовши вглиб лісу, ліричний суб'єкт бачить те, що можна інтерпретувати в кілька різних способів.

З одного боку, лісове село, жінка та дитина виступають віддзеркаленням образів, які зустрічаємо на початку тексту — переносять героя в минуле. Він бачить мить, коли його дочка лише побігла від хати до лісу, тобто тут його ще

навіть не встигли попросити йти на її пошуки. «Раніше» в лісі ліричний суб'єкт бачив, як саме вона кунцею повертається додому — в інший часопросторовий пласт, у ту вихідну точку, з якої й сам читач розпочинає свій контакт із цим віршем. «Додому» тут можна сприймати як повернення до звичайного стану речей та мирського світу, як вихід зі зміненого стану свідомості.

З іншого боку, маємо також ряд образів, які вказують на подорож до загробного світу. «Я знаю, ви обоє чекаєте моєї смерті..», — промовляє жінка, а також:

— Бідне моє серце.. чого ти стоїш? [31, с. 21].

Цей рядок-звертання звучить також як риторичне запитання, поставлене душею померлої. В особливостях зображення «лісового села» І. Борисюк також вбачає образи, за народним сонником пов'язані з домовиною [3, с. 44].

І якщо згадаємо про всепорідненість різних істот, про відсутність меж між формами, яких можуть набувати душі, і той факт, що для них не існує часових обмежень, як про правила, встановлені у вірші «Кінь» — першому тексті збірки, то можемо також ототожнити ліричного суб'єкта з тим іншим світом, який він зміг віднайти глибоко в лісі. Таким чином усі дії та рухи (чи радше статичні жести-скульптури?), описані в цьому вірші, відбуваються одночасно — кожна мить є віддзеркаленням іншої, і поняття часу в таких умовах просто не може існувати. Отже, вже на початку вірша можемо сприймати ліричного суб'єкта та його дружину з дочкою як вічних і нічим не обмежених духів. І тому розмова, наведена на початку тексту, відкриває нам ті самі слова, які звучатимуть у «дзеркальному», «іншому» світі, коли жінка там так само пошле свого чоловіка шукати дочку. Іншими словами, завдяки такому прийому читач від самого початку тексту долучається до стану зміненої свідомості, коли може одночасно сприймати різні пласти реальності, і проходить циклічний шлях разом із ліричним суб'єктом.

Такий рівень залучення читача або слухача до майже буквального проживання тексту, несвідомого налаштування на його внутрішні закони, дає можливість говорити про його значний ритуальний характер. І такого роду ритуалізація слова є визначальною рисою всієї збірки «Снігові і вогню» 2002 року.

Розгляньмо також інший момент у вірші «Куниця», який свідчить про навмисне порушення часопросторових меж. Стрибки куниці по гілках, то вниз, то вгору образно римуються з подальшим зображенням гойдалки. Дитина граючись бігає за жінкою на гойдалці так само, як куниця «наздоганяла сонце». Характерно, що та жінка описана саме в такий спосіб:

Ясно-червона пляма довгої,
Аж до землі, спідниці підлітала
На мотузяній гойдалці, перекручувалась... [31, с. 25].

«Ясно-червона пляма довгої, аж до землі, спідниці» — сонячний промінь, за яким біжить дочка-куниця.

Сонячна гойдалка в цьому вірші перегукується з поліською народною піснею, записаною в селі Червона Воля на Житомирщині:

Ой у лесі, й у лесі, й у леску,
Там повесив хлопчина гойдалку.
– Ой гойдайтесь, дівчата, високо,
Да щоб було відненько далеко.
Ой там моя дівчина жито жне,
Нашитимі рукавами маяє.
Нашитимі рукавами маяє,
Золотимі перснямі сіяє [35].

Так само маємо образ дівчат на гойдалці, які можуть тут символізувати рух сонця, оскільки наприкінці раптом також з'являються нашіті рукави та *золоті персні*, а також жито як солярна символіка. Незрозумілим також видається, де дівчина «жито жне», якщо трактувати пісню буквально. Але дівчата, які «гойдаються високо» й можуть побачити «далеко», напевно, зазирають тут у загробний світ, у якому дівчина стала одним цілим із сонцем. І у вірші «Куниця» теж маємо: «Прямо над дорогою заходило сонце. / Так низько, що можна було вже не боятись / і входити в нього..» [31, с. 21].

Наведена народна пісня пов'язана також із поминальними обрядами, оскільки виконують її в період Петрівських свят, на які припадає, зокрема, Русальний тиждень. У деяких селах на Поліссі досі збережено традицію проводжання русалок — залишок давнього язичницького обряду поклоніння предкам. Тому також бачимо органічне виникнення подібних як загальнослов'янських, так і суто українських міфічних образів у розглянутому нами вірші О. Лишеги.

Зустріч із Іншим-собою є центральною також у вірші «Лис». У цьому тексті також наявні прямі з'єднувальні ланки з іншими поезіями в збірці, а саме з «Черепахою» та «Конем». Першу впізнаємо за образом мурашника, другу — за повторюваною згадкою про гори. Тут також постає мотив пригадування й ностальгії за дитинним відчуттям невіддільності від решти світу. У вірші «Кінь», який найбільше апелює до давніх часів, так би мовити, до «дитинства» людства, звір промовляє: «Мені допоможуть гори. / Я був там.» [31, с. 7]. Натомість у «Лисі» ліричний суб'єкт шукає ті гори, для нього вони перебувають у плані спогадів: «Малим до них було недалеко, / В ясну погоду їх було видно — / Трохи темніші за хмари..» [31, с. 31]. Зі спогадів він може їх ледве розрізнити, і сам факт того, що їх доводиться тепер шукати, перегукується також із образом «заблуканої самотньої душі», який уперше постає у вірші «Кінь».

Поступово в текстах збірки «Снігові і вогню» фокус зміщується з глибокої архаїки, суто природніх і «диких» образів на сучасний світ культури. Поява останнього нагадує вторгнення — настільки відчутний контраст образного наповнення, який розпочинається з поезії «Лебідь» і триває до кінця збірки, із попередніми віршами, у яких переважає ліс і самотність ліричного суб'єкта. Хоч у вірші «Черпаха» й з'являється згадка про тролейбуси та метро, увага швидко переноситься знову до загадкової лісової галявини. Далі, у вірші під назвою «Лис», згадані інші люди, але вони цілковито протиставлені ліричному суб'єкту, чужі й навіть ворожі до нього, за ними ми спостерігаємо потайки крізь гілки: «За звислими аж до землі ліщиновими сережками / Не видно більше нікого..» [31, с. 29]. Натомість у «Лебеді» маємо першу пряму взаємодію з іншими представниками саме людського світу. Сам вірш насправді видається цілковито побудованим на такій взаємодії, хоча лише наприкінці тексту з'ясовуємо, що весь попередній описаний досвід: вештання біля поїздів, екстатична мандрівка до потойбіччя, зустріч із лебедем-охоронцем, — читач і сам ліричний суб'єкт переживали з перспективи «однорукого Дергача». Про це свідчить насамперед паралель зі згадками про очі:

Хто там за сосною мене чекає?
 Знову п'яний і без нічого?..
 О, візьміть мої очі.. [31, с. 43].

Перший рядок тут відносить нас до самого початку тексту, до гри в хованки з місяцем. Прийом із такого роду обрамленням уже добре знайомий нам із попередніх віршів — «Лиса», «Куниці», та «Черпахи». Тут так само ліричний суб'єкт бачить самого себе крізь межі простору та часу, бо сам перебуває в стані екстазу, який дозволяє ті межі заперечувати. Проте в «Лебеді» основною відмінністю є те, що ми не можемо чітко розрізнити, коли йдеться, власне, про ліричного суб'єкта, а коли — про Дергача. Вони є одним цілим, аж поки один із

них (чи обидва?) не «зайшов у тінь за сосну» й повернувся в світ людей. Далі цю неоднозначність описаного переходу між світами підкреслено рядками:

Але хіба це не назовсім?..

Чи мене давно нема?..

Звідти і не вертався?..

А хто тоді вернувсь?.. [31, с. 43].

Паралель із очима замикається, коли дізнаємося, що Дергач завжди мав «Такі спокійні ясні очі..», а тепер «Лишив тут недалеко свою хату / І ходить тепер просить у поїздах..» [31, с. 44]. І згадка про поїзди теж відсилає читача до початку тексту, додатково поєднує ліричного суб'єкта з Дергачем. Далі кут зору знову раптово змінюється на трансцендентне — постає образ дороги, і світи знову накладаються один на одного. В одній площині ліричний суб'єкт одночасно може перебувати й серед живих, і в світі духів.

«Лебідь», а також наступний у збірці вірш «Ворон», який детальніше розглянемо далі, — єдині тексти в збірці «Снігові і вогню» 2002 р., які можемо достатньо вмотивовано співвіднести з шаманізмом. Зв'язок цього явища з творчістю О. Лишеги досліджувала К. Девдера, відповідно коментуючи й розглянутий нами текст: «...ліричному героєві, як і оповідачеві та персонажам творів, часто відкриваються топоси, які водночас є символами потойбіччя, або речі, які звичайна людина бачити не може (наприклад, у поезії «Лебідь» герой бачить душі в поховальних урнах, власний кістяк та ін.). Отож, ліричний герой О. Лишеги справді подібний до шамана...» [13, с. 55]. Проте маємо виділити й інші, більш характерні ознаки постаті шамана в цьому вірші, оскільки часте надмірне узагальнення поняття шаманізму призводить до включення в його межі складових інших категорій духовного та магічного мислення.

На проблемі визначення меж поняття шаманізму наголошував зокрема й М. Еліаде, який застерігав від надмірного узагальнення й саме фактом наявності

широкого ряду різних магічних і містичних практик у культурах по всьому світу аргументував потребу чіткіше окреслити постать шамана. Іноді деякі елементи шаманізму стають складовою ширших релігійних систем, для яких постать шамана не є ключовою, та й сам шаманізм, за М. Еліаде, є не релігією, а радше містичною практикою в межах певної системи анімістичного світогляду [48, с. 4]. І така позиція здається нам дуже слушною, особливо якщо згадати також про той факт, що шаманізм функціонує в межах ширшої архаїчнішої системи вірувань, і в різних його проявах можна виділити цей давній субстрат [48, с. 6]. Отже, визначаючи шаманізм саме за М. Еліаде, можемо виділити такі його основні риси: 1) визначальним для шамана є вміння подорожувати між світами духів до неба чи навпаки до нижчих, підземних світів [48, с. 5]; 2) шаман є частиною спільноти, в інтересах якої він діє й для якої виступає медіатором між світами духів і богів та світом людей [48, с. 8].

Тобто, у випадку з шаманізмом маємо справу вже з виділенням певної еліти [48, с. 8], особливої групи в межах спільноти, на яку покладено функції комунікації з Іншим — духовним. Тому шамана можемо вважати постаттю, подібною до жерця, і його виникнення в суспільстві свідчить про перехід від прямої взаємодії людини з Іншим до потреби в посередництві окремої вповноваженої особи або групи людей. Отже, індивідуальний духовний або містичний досвід починає більше залежати від колективного.

Цей елемент взаємодії зі спільнотою інших людей, більша присутність цивілізації у поезіях «Лебідь» і «Ворон» дають нам можливість провести паралель із шаманізмом саме за другою ознакою визначення постаті шамана — за його належністю до певного кола людей та взаємодією з ними. В інших віршах збірки маємо справу з індивідуальним досвідом, подекуди з магічними актами, здійсненими саме наодинці, як, наприклад, ворожіння з мурашником у «Черепасі» та «Лисі». Натомість у вірші «Лебідь» спостерігаємо проводи душі на інший світ. Характерно, що ліричний суб'єкт стає одним цілим із душею

іншого, вживається в його досвід, ніби здійснює ряд спеціальних ритуальних дій, аби налаштуватися на потрібну душу. Як елемент взаємодії зі спільнотою можемо розглянути також момент із «платою», прийнятою від Мані в цьому вірші, яка дала ліричному суб'єктові три яйця, здавалося б, просто так, адже не взяла в нього грошей — тих «в пазусі сто рублів». Проте якщо розглядати цю взаємодію з точки зору послуг шамана, можемо припустити, що ліричний суб'єкт отримав плату саме за духовну справу — упокоєння душі, якій Маня співчувала.

Подорож ліричного суб'єкта у «Лебеді» відповідає визначенню шаманізму й за першою ознакою — за наявністю подорожі між світами саме по вертикалі, вниз та вгору: «Як тяжко опускатись і підніматись...». І далі також: «І піднімаюсь до тебе.. / Боже, я падаю..» [31, с. 44].

У вірші «Ворон» з'являється ще більше образів цивілізації, загалом простір стає значно ширшим, але водночас тіснішим — більш наповненим. Замість тиші лісу, статичних дерев і попередніх появ щонайбільше трьох людей чи інших істот у попередніх поезіях, у цьому тексті вже з'являються цілі натовпи: «...там сліпуче сонце / І тисячі голих людей з усього світу...» [31, с. 51]. Сліпуче сонце також контрастує з більш темними тонами попередніх віршів, у яких переважають сутінки. Яскраве світло візуально теж додатково заповнює простір. У вірші маємо також сповнені вулиці, чергу: «Там товпились люди.. свіжі персики..» [31, с. 48]. До того ж, натовпи та світло чітко протиставлено темряві та самотності. У іншому, лісовому світі люди з натовпів готові «спорскнути у бездонну воду» і «Зірватися знов у тінь / І там розгубитися поодинці..» [31, с. 53], а на «дарованім сонці» натомість «розімліла шкіра», «спільні кості повиягалися». Отже, маємо чітке розмежування світлого як спільного та темного як індивідуального («розгубленого поодинці» у «бездонній воді»). Це також нагадує водопій звірів у вірші «Кінь», першому в збірці, там вони «...поволі, один за одним / Опускались на водопій / До підземної ріки...» [31, с. 7]. Наприкінці тексту образи первозданного світу, у якому можемо також

упізнати Едемський сад, підкріплено й прямою згадкою біблійних звірів: «Той мудрий безжальний птах, / Що прилетів аж сюди, / Понад лісами Пущі, / Деся аж звідти, де знов на волі / Бродять біблійні звірі» [31, с. 55].

Ворон з'являється у вірші у своїй доволі класичній для українських народних уявлень ролі провісника скорої смерті. Спершу ліричний суб'єкт із лаврським ключником Іваном доглядають птаха й відпускають його, і невдовзі після того в Івана помирає дружина. З цього моменту далі у вірші описано подорож до Пущі (вочевидь, до Пущі-Водиці, реальної місцевості в межах Оболонського району Києва). На перший погляд звичайна прогулянка сосновим бором, місцями, де любила гуляти Іванова дружина, перетворюється на мандрівку до потойбіччя. Лаврський ключник ступає на слід своєї дружини, яка «ще далеко не відійшла..», і готовий уже був вирушити за нею, але в останню мить оговтався й попросив повертатися. Цей момент прохання, спрямованого до ліричного суб'єкта, наголошує на його ролі в цій подорожі: саме він є провідником, який має вивести їх назад до світу людей. Також це підкреслено натяком на те, що він має забути про те, що бачив, забути дорогу до того світу, «Інакше він знов прилетить..». Ворон ніби в такий спосіб через спогад матиме зв'язок із ліричним суб'єктом і може знову прилетіти й забрати ще когось, адже він, як уже було згадано, «мудрий», але «безжальний птах».

Отже, бачимо елемент подорожі до іншого світу, який можна було б зарахувати як ознаку шаманізму. Проте в цьому тексті не вдається розрізнити жодного руху по горизонталі — різні світи лежать в одній площині й мають здатність перетинатися. Тому повторювані образи в тексті виходять за межі звичних художніх паралелізмів: дівчина, яка білила стіну, зникає невдовзі перед появою ворона, так і не закінчивши роботи, і «низ стіни трохи не добілений..» — залишає трохи тіні в панівних сонячних тонах цієї поезії й нагадує про неспокутий (первородний?) гріх. На останній натякає також спокуса персиками ближче до початку вірша. Ліричний герой так роздумує про молоду жінку, яку

зустрів неподалік від Лаври: «Ти, видно, довго йшла до Лаври.. / Але й тебе спокусили / Свіжі персики.. ти їх не боїшся?..» [31, с. 48]. Тут очевидна алюзія до Адама і Єви. Але ліричний суб'єкт, завбачивши раптом ту саму білу стіну, відмовляється від спокуси й урешті знову повертається до Лаври. Рядки «Часом хочеться чогось такого.. / З самого дна.. Ні, сама ропа..» [31, с. 48] яскравим контрастом підкреслюють відмову від низького, мирського. Подібно потім й Іван під час пошуків дружини, уже знайшовши стежку, якою вона пішла, відмовляється від спокуси зникнути в темряві разом з нею, як інші душі, які «зриваються в тінь» і «губляться там поодиноці». Отже, бачимо, як окремі елементи іншого світу маніфестують себе в світі людей, перебуваючи з ним в одній площині й без потреби долати якісь особливі межі.

На контраст темряви та світла, чорного та білого кольорів у цій поезії звертає увагу також К. Девдера: «...чорний, як і контраст чорного і білого в О. Лишеги, – це колір, що символізує “смерть” і “потойбічний світ”» [13, с. 56]. Тут також можемо додати про моделювання межового стану, забезпеченого контрастом. Визначальна риса поезики О. Лишеги полягає в тому, що його поетичну візію можна охарактеризувати як погляд крізь межу зіткнення таких протилежностей.

Отже, ми вже з'ясували, що цей текст складно співвіднести з класичною шаманською практикою подорожі-польоту між світами, проте друга ознака шаманізму, пов'язана з його тісним зв'язком зі спільнотою, якій служить провідник душ, у вірші «Ворон» наявна в усій повноті. Адже мандрівка до Пущі здійснена саме на користь ключника Івана.

У двох останніх розглянутих нами поезіях важливо також виділити повторюваний образ сосни — дерева, яке є основним для авторського міфу О. Лишеги. У «Лебеді» наявний рядок «Я переступаю щораз ту саму сосну..» [31, с. 44], який перегукується з рядками у вірші «Ворон»:

І на тій самій поваленій сосні
 Знов присіли..
 Дивно.. тут нікого не було..
 За нами ніхто не йшов..
 Ми ніби там і не були.. [31, с. 54].

Сосна слугує тут своєрідною віссю для подорожі між світами — окреслює межу. Про спорідненість образу цього дерева зі світовим слушно зазначає зокрема й К. Девдера [13, с. 65].

Уся збірка «Снігові і вогню» презентує нам цілісну ритуальну дію — подорож до прийняття ключового вибору в житті ліричного суб'єкта. На момент входження в цей процес, перед першим віршем, він перебуває на роздоріжжі світів культури та природи, і, перш ніж обрати шлях, вирішує пройти по межі, поєднати у своїй візії обидві крайності, балансувати між ними. Така перспектива надає можливість повнішої рефлексії, погляду ззовні.

У багатьох культурах світу існують відповідні магічні практики, спрямовані на ясновидіння, якого досягають саме за рахунок виходу за межі усталеного суспільного космосу. Виконуючи таку дію, людина комунікує з Іншими, з істотами потойбічного світу, яких сприймають як утілення первісного хаосу. Детально один із таких магічних актів описано, зокрема, в скандинавській традиції, де його називали «*útiseti*» (від давньосканд. «*at sitja úti*» — «сидіти ззовні») [46]. Атрибутами такого ворожіння були сірий кіт, сіре хутро домашньої худоби (переважно вівці) та сокира. Перші два, вочевидь, служили для захисту: кіт як провідник між світами, а хутро, яким треба було прикрити все тіло, виступало маскуванню для уподібнення людини до представника світу тварин. Сокиру використовували як додатковий медіатор — під час усього обряду роззиратися навколо можна було лише через відображення в її клині. Також ці

магічні дії здійснювали саме на перехрестях, що підкреслює важливість перебування на межі, у лімінальному просторі [50].

Збірка «Снігові і вогню» 2002 р. теж має ряд подібностей із таким ворожінням, що поєднує її з ритуальною дією. Раніше ми вже з'ясували особливості часу та простору в поезіях цього циклу, виокремили ознаки, які підкреслюють провідне для них перебування на межі різних часопросторових пластів. Проте, як і кожна обрядова дія, ця поетична збірка розпочинається з визначення чітких правил і обмежень, які окреслюють сакральний простір. Їх ми відразу відчитуємо в першому тексті. У вірші «Кінь» читач приймає запропоновані автором умовності: нелінійність часу та можливість просторових трансформацій і метаморфоз окремих істот.

Як уже було зазначено, композиційно збірка поступово розвивається, коли світ людської культури починає ставати все більш присутнім із кожним наступним віршем після «Лебедя». Кульмінаційним моментом стає вірш «Жар», у якому ліричного героя «спокусив ярмарок» [31, с. 89]. Але також у цьому тексті з'являється повторюваний ритуальний жест: раптовий удар, який у вірші «Кінь» ознаменував остаточний перехід людини до життя у власній культурі, у «Жарі» з'являється знову вже з протилежною метою — руйнує вироблені для продажу на ярмарці глечики, аби подарувати їх снігові і вогню й у такий спосіб спокутувати свій гріх [31, с. 87–88]. Але в чому цей гріх полягає? У контексті всієї збірки з'ясовуємо, що таким гріхом стає саме вихід ліричного суб'єкта з середовища «дикості», зі світу природи. «Спокушений ярмарком» (світом культури), він почав віддалятися від «давніх гір», згаданих зокрема у вірші «Лис», почав забувати їх, усе більше інтегруючись у сучасний світ людей у великому місті. Наступний вірш «Він» містить образи негативного впливу людини на навколишнє середовище, що також підкреслює цю потребу спокутувати свою провину перед світом природи.

Композиційно останній вірш у збірці створює доволі незвичне обрамлення. Тринадцятий за рахунком, він розташований дещо осторонь решти поезій, адже у дванадцятому вірші вже було поставлено чітку крапку як відповідь поезії «Кінь», яка відкриває цикл. Перший і дванадцятий вірш є дзеркально протилежними за вирішенням провідної для них проблематики. Проте описаний у вірші «Жар» акт покаяння міг би стати остаточною спокутою провини лише за лінійної моделі сприйняття сакрального часу. Покаявшись, «самотня душа» людини зі спокоєм залишає цей світ і вже не є частиною зчинених нею лих. Проте самі правила, за якими працює час і простір у збірці «Снігові і вогню», не можуть допустити такого фіналу. Адже просторова модель у ній є горизонтальною, а час — циклічним. Горизонталь не передбачає можливості втечі до іншого світу, а повторюваність часу постійно актуалізуватиме минулі помилки подібно до людської пам'яті. Тому наявність тринадцятого вірша в збірці є цілковито логічною. Саме він закриває ритуал і дозволяє знову поглянути на все ззовні — прийняти вже змінений, створений наново світ. Зв'язок провідних для збірки образів вогню та води з космогонічним міфом відзначила також І. Борисюк: «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» [3, с. 49].

Також поезія «Він», урешті, у геніальний спосіб відкриває читачеві повний сенс вохрових написів — назв кожного вірша, презентованих у збірці як окрема сторінка перед кожним окремим текстом. По прочитанню останнього вірша стає зрозуміло, що перед нами були ті самі «Глибокі знаки, проорані кривими пазурами» [30, с. 93]. Отже, текст знову відносить нас до початку — бачимо мить, коли тексти в збірці лише починають створюватись, і композиція збірки виявляється циклічною. Особливо сильний ефект створює наявність змісту на сусідній з останньою сторінкою збірки сторінці, оформленого як повне зображення цілої скрижалі з назвами тринадцятих віршів, від руки виведених вохрою на стіні.

«Він» розкриває також ще одне значення яскравого жесту руйнування щойно випалених глиняних глечиків у поезії «Жар». Ліричний суб'єкт у такий спосіб заперечує будь-яку детермінованість і здатність створити щось довершене, застигле в просторі та часі, як наскельні малюнки у вірші «Кінь». І натомість маніфестує постійний рух, перетікання та змінність форми. Із ударом, який зруйнував глечики, полонений у сталій формі кінь із наскельного малюнку врешті звільняється і знову починає бігти.

Урешті ліричний суб'єкт відмовляється від намагання віднайти якийсь довершений сенс і заперечує таку можливість. Мистецтво стає лише тими знаками-подряпинами, бризками ожинового соку, які скроплюють землю, і людина не здатна віднайти довершеної істини, адже це означатиме змусити її застигнути, заперечити її «дикість».

Близька гора аж темна від солодкої ожини —
 Але навіть верткий птах,
 Не сідаючи на обтикану колючками галузку,
 Ні як не може склювати цілої ягоди,
 А лише роз'ятрює її, скроплює соком землю
 І летить голодний далі.. [31, с. 94]

Висновки до другого розділу

В обох розглянутих нами поетичних циклах, у «Зимі в Тисмениці» та «Снігові і вогню», наявні зв'язки між окремими текстами, які їх складають. Ці зв'язки виражені повторюваними образами-міфологемами, які зокрема в циклі «Зима в Тисмениці» забезпечують сюжетний розвиток, виражаючись по-різному в контексті кожного наступного вірша. «Снігові і вогню» поєднана повторюваним жестом, пов'язаним із ритуальною дією: з прирученням, прикріпленням душі тварини до світу людської культури й водночас із

цілковитим виходом людини зі світу природи й утратою здатності до нього повернутися. Наприкінці циклу той самий жест використано як намагання повернутися до первозданного, заперечуючи культуру. Сум через утрату можливості пережити попередній досвід є також об'єднувальною ланкою обох поетичних циклів. Адже провідним мотивом «Зими в Тисмениці» є відчуття ностальгії та намагання повернутися в спогади, застигнути в них — відмова від руху в подальше життя. Ліричному суб'єкту врешті вдається змиритися зі змінами, усвідомити плин часу, але для цього йому доводиться здійснити ритуальну дію, яка дозволяє йому нівелювати протиставлення криги та вогню, присутнє в більшості віршів циклу. В останньому вірші, у «пісні 3», наявні також ознаки того, що цією ритуальною дією було насамперед написання всіх текстів «Зими в Тисмениці», адже ліричному суб'єкту відкривається збірна візія образів, представлених у попередніх поезіях циклу — у такий спосіб йому вдається поглянути на власні спогади ніби з-за меж власної свідомості й переосмислити їх, прийняти як частину минулого. Свідомість розкладається на фрагменти — окремі вірші, а потім збирається в одне ціле. У такий спосіб ритуальна дія повторює космогонічний міф, і ліричний суб'єкт переживає перевтілення та переродження.

Цикл «Снігові і вогню» за один із провідних мотивів має заперечення детермінованості та застиглості мислення в усіх проявах життя й насамперед у мистецтві. У такий спосіб він продовжує головну ідею циклу «Зима в Тисмениці». Інший його провідний мотив полягає в протиставленні природного та культурного світів. Саме людську культуру асоційовано з детермінованістю, яка виражається як обмеженість і нездатність відчувати свого зв'язку з рештою світу, результатом чого стає прагнення привласнити природу, і тому сюжетні ознаки поетичного циклу проявляються у поступовому збільшенні присутності людини у віршах, доки ліричний суб'єкт і сам ледве не стає частиною культури, яку заперечує. У поезії «Жар» — передостанньому тексті циклу — представлено ритуальну дію, яка полягає в знищенні щойно закінченого твору

мистецтва — глиняних глечиків. У такий спосіб ліричний суб'єкт в останню мить відмовляється нести їх на міський ярмарок, що невідворотно зробило б глечики (і його самого) частиною людської культури. Віддаючи глечики снігові і вогню, ліричний суб'єкт намагається спокутувати провину, але останній текст циклу — вірш «Він» — надає погляд ззовні, з-за меж описаної в попередніх дванадцяти поезіях ритуальної подорожі. Результатом усього дійства виявляється продовження життя в світі людей, сповнене суму за первозданною єдністю з землею, але ліричний суб'єкт тепер має важливе для нього відкриття — пам'ять про видряпані на стінах печери-барлогу знаки, яка дає йому змогу писати вже з усвідомленням неможливості створити щось довершене, а тобто стало та застигле в часі. І це зокрема пов'язує цикл «Снігові і вогню» 2002 р. із циклом «Зима в Тисмениці». Проаналізувавши їхню структуру та внутрішню сюжетну тяглість, можемо дійти висновку, що обидва поетичні цикли мають ідентичну композицію, а також представляють собою форму особливого поетичного ритуалу, спрямованого на усвідомлення та прийняття певного періоду в житті ліричного суб'єкта.

ВИСНОВКИ

О. Лишега побудував власний творчий всесвіт, особливий міфологізм якого є унікальним в українській літературі завдяки засобам, за допомогою яких його було досягнуто. Протиставляючи поетам-сучасникам свій підхід до письма, автор і сам прокоментував і виділив деякі особливості власної поезики: 1) відмову від метафори, 2) намагання використовувати якомога простішу мову та багатопланово зображувати дійсність, не випускаючи з поля зору свого художнього світу простих буденних речей. О. Лишега поєднав у своїй творчості впливи іноземних авторів, таких як Е. Паунд і Я. Кавабата, і здобутки власних унікальних експериментів зі словом.

У творах О. Лишеги речі й істоти навколишнього світу мають власний «голос» і виступають своєрідним продовженням свідомості ліричного суб'єкта, можуть перевтілюватися та долати простір і час без жодних обмежень. Здатність у такий особливий спосіб спілкуватися з Іншим і сприймати його в неочікуваних проявах можемо співвіднести з анімізмом, давнім світоглядом, який ліг в основу міфологічного мислення. Таке сприйняття світу в поезії О. Лишеги надає їй особливої ритуально-міфологічної глибини.

У ході дослідження поетичних циклів «Зима в Тисмениці» та «Снігові і вогню» (2002 р.) між окремими текстами в них було виявлено змістові зв'язки, виражені наскрізними образами-міфологемами. У циклі «Зима в Тисмениці» вони зокрема забезпечують своєрідний сюжетний розвиток, коли, наприклад, міфологема «очерет» у контексті різних віршів виконує різну модальну роль, водночас зберігаючи своє стаке значення. У «Снігові і вогню» таку поєднувальну функцію для різних віршів виконує міфологема «гори», а також повторюваний ритуальний жест, який у першому вірші циклу («Кінь») з'являється в контексті приручення та привласнення душі тварини — перенесення її в світ людської культури. У передостанньому вірші («Жар») той самий жест використано як намагання повернутися до світу природи, заперечуючи культуру. Обидва

розглянуті нами цикли також поєднує мотив суму та ностальгії через утрату можливості пережити попередній досвід. У «Зимі в Тисмениці» ліричний суб'єкт намагається повернутися в спогади. Аби змиритися зі змінами й усвідомити плин часу, він виконує ритуальну дію — руйнує протиставлення криги та вогню, яке було провідним мотивом більшості віршів циклу. У результаті ліричний суб'єкт отримує змогу ззовні поглянути на свій минулий досвід шляхом написання текстів. Свідомість розкладається на фрагменти — окремі вірші, а потім збирається в одне ціле. У такий спосіб згадана ритуальна дія повторює космогонічний міф, і ліричний суб'єкт переживає перевтілення та переродження. Таким ритуалом стає сам поетичний цикл, який знаменує усвідомлення ключової зміни в житті ліричного суб'єкта.

Цикл «Снігові і вогню» заперечує детермінованість і застиглість мислення в усіх проявах людської культури й насамперед у мистецтві. У такий спосіб він продовжує головну ідею циклу «Зима в Тисмениці». Інший його провідний мотив полягає в протиставленні природного та культурного світів. У цьому проявляється сюжетність поетичного циклу: із кожним віршем поступово збільшується присутність людини, доки ліричний суб'єкт і сам ледве не стає частиною культури, яку заперечує. У поезії «Жар» — передостанньому тексті циклу — представлено ритуальну дію, яка полягає в знищенні щойно закінченого твору мистецтва — глиняних глечиків. Результатом виявляється продовження життя в світі людей, але з усвідомленням неможливості створити щось довершене, а тобто стале та застигле в часі. Це зокрема пов'язує цикл «Снігові і вогню» 2002 р. із циклом «Зима в Тисмениці». Обидва поетичні цикли ідентичні за композицією та засобами ритуалізації художнього тексту.

Отже, ми визначили концептуальну єдність поетичних циклів «Зима в Тисмениці» та «Снігові і вогню» (2002 р.). Також було охарактеризовано міфоруитуальну складову поезії О. Лишеги та роль, яку відіграє в ній анімістичний світогляд. Перспективою дослідження може бути комплексний аналіз усього

творчого доробку автора з метою визначення основних рис його індивідуального авторського міфу, виокремлення провідних міфологем і зіставлення архетипних образів. Зокрема, до такої роботи можна залучити прозові твори та есеї О. Лишеги й насамперед містерію «Друже Лі Бо, брате Ду Фу», яка додатково висвітлює основні образи поетичного світу автора.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Белей Л. Олег Лишега: «Мені просто хочеться заховатися від цього світу...». Інтерв'ю з Олегом Лишегою. URL: <http://bukvoid.com.ua/digest/2009/10/19/153716.html>
2. Борисюк І. В. Міфологізм української поезії вісімдесятників: Навчальний посібник / Борисюк І. В. — Київ, 2012. — 212 с.
3. Борисюк І. В. Поезія Олега Лишеги як віднайдення Іншого / Борисюк І. В. // Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія». — Т. 176. Філологічні науки. Київ: Києво-Могилянська Академія. — 2015. — С. 42–51.
4. Бровко О. Жанрова матриця бестіарію в сучасній літературі // Синопис: текст, контекст, медіа, №1 (13), 2016.
5. Войтенко Ю. Свіжі сліди на снігу: письмо про довкілля в Україні. Літакцент. Київ, 2012. URL: <https://web.archive.org/web/20120508045828/http://litakcent.com/2012/02/16/svizhi-slidy-na-snihu-pysmo-pro-dovkillja-v-ukrajini/>
6. Вороновська Дарина Ігорівна. Слово, що стало «міфом»: спроба інтерпретації поезій Олега Лишеги / Вороновська Д. І. // Магістеріум. Літературознавчі студії. — 2017. — Вип. 69. — С. 12-15.
7. Вороновська Д. Музика і музичне в композиціях Олега Лишеги: «пісня 551» та «пісня 212» / Вороновська Д. І. // Наукові записки НаУКМА. Філологічні науки: (літературознавство). — 2017. — Т. 195. — С. 12–16.
8. Ганжа Т. М. Екокритичний аспект дикості у поетичному циклі Олега Лишеги "Снігові і вогню" / Т. М. Ганжа // Наукові записки НаУКМА. Літературознавство. — 2018. — Т. 1. — С. 62-65. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/NaUKMAL_2018_1_12
9. Головань Т. Я би тримав таку ношу вічно..: до 60-річчя Олега Лишеги // Українська мова та література. — 2010. — № 16. — С. 3–5.

- 10.Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму. // До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка. Київ: Основи, 1997. — С. 571–584.
- 11.Гудзь Ю. Великий міст і розірваний простір (уроки поезії і прози Олега Лишеги) // Незалежний часопис «І». — 1990. — № 4 (березень) — С. 29–34.
- 12.Гудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко // Артанія: Альманах. Кн. 1. — Київ, 1995. — С. 29–33.
- 13.Девдера К. Літературна творчість Олега Лишеги: інтерпретація, контекст, рецепція: дис. канд. філ. наук: 10.01.01 / Девдера Катерина – Київ, 2018. — 204 с.
- 14.Девдера К. Шаманізм як літературна практика (Інтерпретація поезії *Він як міту* про походження) // Spheres of culture. — Vol. XVI. Lublin — 2017. — P. 329–334.
- 15.Діброва В. «Великий міст»: рецензія на збірку Олега Лишеги. Сучасність. — 1990. — №5. — С. 119–123.
- 16.Кавабата Я. Танцівниця з Ідзу. З японської переклав І. Дзюб. URL: https://shron1.chtyvo.org.ua/Kavabata_Yasunari/Tantsivnytsia_z_Idzu.pdf
- 17.Кісельова Л. О. Логодїця українського модернізму: Тичина, Свідзінський, Осьмачка / Людмила Кісельова // Людина в часі (філософські аспекти української літератури ХХ - ХХІ ст.) / [упоряд. В. Моренець, М. Ткачук; наук. ред. В. Моренець]; Нац. ун-т "Києво-Могилянська академія". — Київ: [Унів. вид-во «Пульсари»], 2010. — С. 114–192.
- 18.Кісельова Л. О. Поетика й ідеологія міфу Василя Герасим'юка / Людмила Кісельова; Нац. ун-т «Києво-Могилян. акад.». — Київ: НаУКМА, 2016. — 105 с.
- 19.Колесник В. Київська школа та В. Кордун: поезія зворотності / Валентина Колесник // Магістеріум. Літературознавчі студії. — 1999. — Вип. 2. — С. 46–50.

- 20.Коцюбинська М. Література як мистецтво слова. Деякі принципи літературного аналізу художньої мови / М. Коцюбинська, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка АН УРСР. — Київ: Наукова думка, 1965. — 323 с.
- 21.Лаюк М. Коли не буде мосту // Літературна Україна. — 2013. — 14 берез. — С. 10.
- 22.Лаюк М. Лишега без назви // Український журнал. — 2014. — №4. — С. 62.
- 23.Леві-Строс К. Первісне мислення / Пер. з фр., вступне слово та примітки С. Йосипенка. — Київ: Український Центр духовної культури, 2000. — 324 с.
- 24.Леві-Строс К. Структура міфів // Леві-Строс К. Структурна антропологія / Клод Леві-Строс. — Київ: Основи, 2000. — С. 219.
- 25.Лишега О. Виступ 01.05.2014. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=W5Bi60YPK6s>
- 26.Лишега О. Великий міст: вірші. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. — 160 с.
- 27.Лишега О. Вступ до «Зими в Тисмениці». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VrXPk3zJezo>
- 28.Лишега О. Зима в Тисмениці. Вибрані вірші, переклади, п'єса / Олег Лишега. — Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2022, вид. 2-ге. — 256 с. Серія «Українська поетична антологія».
- 29.Лишега О. Інший формат: Олег Лишега: запис фрагм. розмов з Олегом Лишегою у листопаді-грудні 2002 р. / упоряд. Т. Прохасько; ред. Я. Довган. Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2003. 47 с. («Інший формат»; вид. № 1).
- 30.Лишега О. Поцілунок Елли Фіцджеральд / Олег Лишега. — Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. — 240 с.
- 31.Лишега О. Снігові і вогню / Олег Лишега. — Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. — 97 с.

32. Моренець В. Оксиморон: літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ: «Аграр Медіа Груп». — 2010. — 526 с.
33. Моренець В. Сучасна українська лірика: модель жанру // Сучасність. — 1996, №6. — С. 90–100.
34. Москалець К. Його складно замінити: трохи більше року тому полинув у засвіти Олег Лишега – український поет; недавно вийшла збірка його есеїстики. // Молодь України. — 2016. — 19 лютого. — С. 5
35. Ой у лісі, й у лісі. Народна пісня. URL: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060093
36. Оповідки Давнього Китаю: збірник / ред. С.А.Коваль; пер. з китайськ. І. Зуєв, О. Лишега. Київ: Дніпро, 1990. 142 с.
37. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960–90-х років): монографія / Т. В. Пастух. — Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2010. — 700 с.
38. Пастух Т. Червона вохра слова Олега Лишеги / Тарас Пастух. — URL: <https://web.archive.org/web/20141217222551/http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra-slova-oleha-lyshehy/>
39. Паунд Е. Canto IX, Canto XIII, Canto XLV / з англ. пер. О. Лишега. // Сучасність. — 1992. № 11. — С. 31–37.
40. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів / Нортроп Фрай // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — С.109 — 135.
41. Юнг К. Г. Психологія та поезія // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.: Слово. Знак. Дискурс / під ред. М. Зубрицької. — Львів: Літопис, 1996. — 131 с.
42. Bachelard G. The poetics of space / translated by Jolas M., foreword by Danielewski M. Z., intr. by Kearney R. — New York: Penguin books, 2014. — 241 p.

43. Bachelard G. The psychoanalysis of fire / translated by Ross A. C. M. — London: Lowe & Brydon, 1964. — 115 p.
44. Bachelard G. Water and dreams: An essay on the imagination of matter / translated from the French by Farrell E. R. — Dallas: Dallas institute humanities & culture, 1999. — 213 p.
45. Bird-David N. «Animism» revisited: Personhood, environment, and relational epistemology / Bird-David N. // Current Anthropology. — Vol. 40, No. S1, Special Issue Culture—A Second Chance? (February 1999), pp. S67-S91.
46. Blain J. Seiðr as Shamanistic Practice: Reconstituting a Tradition of Ambiguity // Shaman. — 1999. — Volume 7, Number 2. — p. 99–121. URL: https://www.isars.org/wp-content/uploads/2020/12/ShamanVol07_1999_dld.pdf#page=78
47. Eliade M. The sacred and the profane: the nature of religion / Translated from the French by W. R. Trask. — New York: Harcourt, Brace and company, 1959. — 256 p.
48. Eliade M. Shamanism: Archaic techniques of ecstasy / Translated from the French by W. R. Trask. — Princeton university press, 1972. — 610 p.
49. Frazer S. J. G. The golden bough. URL: <https://www.templeofearth.com/books/goldenbough.pdf>
50. Härger A. Utiseta. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=m4pHLVLjJOs&t=1s>
51. Johannes F. Time and the other / Johannes F. — New York: Columbia university press, 1983. — 205 p.
52. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. Volume 9 (Part 1). Translated by R. F. Hull. 2nd Princeton/Bollingen paperback ed. Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1969. — 673 p.
53. Lysheha O. The selected poems of Oleh Lysheha / translated by the author and James Brasfield. Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute, Harvard University. — 1999. — 121 p.

54. Malay M. The figure of the animal in modern and contemporary poetry / M. Malay. Palgrave studies in animals and literature. — Palgrave Macmillan, 2018. — 256 p.
55. Nadel I. B. the Cambridge introduction to Ezra Pound. — New York: Cambridge university press, 2007. — 162 p.
56. Pound E. Lustra. URL: <https://www.gutenberg.org/cache/epub/55564/pg55564-images.html>
57. Roediger H. L. Memory metaphors in cognitive psychology / Roediger H. L. // Memory & Cognition, — 1980. — Volume 8(3). — p. 231–246.
58. Swancutt K. A. (2019). Animism / Swancutt K. A. // The Cambridge Encyclopedia of Anthropology. — p. 1-17. URL: <https://doi.org/10.29164/19anim>
59. Woodward W., McHugh S. Indigenous creatures, native knowledges, and the arts / W. Woodward, S. McHugh. Animal studies in modern worlds. — Palgrave Macmillan, 2017. — 275 p.
60. Young G. A. Sun Dance // Encyclopedia of Oklahoma history and culture. URL: <https://web.archive.org/web/20121119163226/http://digital.library.okstate.edu/encyclopedia/entries/S/SU008.html>