

Калініченко М. М.

ВТІЛЕННЯ АВТОРСЬКОГО МІТУ ОЛЕГА ЛИШЕГИ В ПОЕТИЧНИХ ЦИКЛАХ «ЗИМА В ТИСМЕНИЦІ» ТА «СНІГОВІ І ВОГНЮ»

У творчому доробку О. Лишеги сформовано цілісний авторський міт, витворений на основі унікального світобачення автора. У своїй поезії йому вдалося органічно реактуалізувати особливий архаїчний світогляд, який послідовно проявляється в мисленні ліричного суб'єкта. Тексти в межах різних поетичних циклів будують єдину концептуально-сюжетну тяглість, поєднану сталими мітологами й особливостями організації часу та простору в поетичному світі О. Лишеги.

Ключові слова: Олег Лишега, інтертекст, концепт, авторський міт, мітопоетика, поетичний ритуал.

Олег Лишега творив у контексті мітопоетичної художньої доміанти, суголосної і його сучасникам. Проте поезію автора позначено також винятковою загадковістю, яка спонукає дослідників безспідставно співвідносити його творчість зокрема з такими явищами, як дзен-буддизм і шаманізм, адже в текстах О. Лишеги проявляються як риси, інкорпоровані з інших культур, так і самобутні образи, пов'язані з його індивідуальним досвідом, укоріненим в український контекст.

Герметизм текстів О. Лишеги, а також його явне тяжіння до мітологізації своєї творчості спонукають розглянути окремі поетичні цикли автора як цілісні концептуальні доробки, проаналізувавши наявні в них провідні мітологемі. Останні виступають посднувальними ланками між різними текстами О. Лишеги й дають змогу виокремити інтертекстуально-сюжетні зв'язки в межах усього корпусу його поетичних творів. Увагу цього дослідження зосереджено на поетичному циклі «Зима в Тисмениці» та збірці поезій «Снігові і вогню» (2002 р.), оскільки, на нашу думку, саме їхня структура найбільш цілісно відповідає оригінальному задуму автора.

«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 із ліричним суб'єктом, так і з місцями, про які він згадує. Поезії цього циклу сповнені відчуття ностальгії й бажання повернутися в спогад, про-

жити його ще раз, оприявнити 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 вибирає будь-яку зірку й дає їй випадковий номер [6]. 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 Кость 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» [7, с. 229]. Дарина 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» [2, с. 12].

Контрасту між життям у великому місті і меншому, ближчому до землі, сповнена «пісня 352», у якій образ багатопверхових будинків набуває демонічних рис: «Не йдіть у ці гори хмарочосів — / З тисячного поверху / На вас можуть висипати жар..» [5, с. 11].

Натомість ліричний суб'єкт віддає перевагу «самотній хаті хрону» — усамітненню. Біблійне «стукайте — і вам відчинять..» з останнього

рядка в такому контексті особливо підкреслює прагнення досягнути власної самоті 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, ...» [5, с. 14].

І тут також наявне протиставлення висоти і приземленості: час як супротивник «крутить» ліричного героя «високо над дахами», а вже сприйнятий інакше, усвідомлений час натомість здається таким, що зосереджений у тісному й закритому просторі. Перший можемо співвіднести з неусвідомленим спогадом, що відображає хаотичний відтинок часу, і ліричний герой не може його як слід ідентифікувати: «Я відчуваю, десь під ногами / Вночі щось сталося, може, вчора.. / Глибинний неясний гул..» [5, с. 14]. Лише прийнявши плин часу й усвідомивши зміни, ліричний герой урешті здатен прийняти спогад, ніби розташувати його в певному уявному просторі своєї свідомості й ототожнити себе з ним.

Ірина Борисюк, аналізуючи цей вірш, зазначає також про засоби, які дали змогу 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 — уможливило створення об'ємної і всеохопної візії світу, що постає внаслідок суміщення і накладання різних точок зору» [1, с. 44].

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]. У поезіях цього циклу вогонь виступає як своєрідний каталізатор для спогадів і свідомого прийняття їх 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 відігрє пам'ять..» [5, с. 16].

Низка ознак також свідчить 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 *інейі*», заплете їй коси саме «яскравими, *багряними*» стрічками — тобто закликає сонячне проміння та прихід весни, яка врешті має відігрєти пам'ять, звільнити її, щоби ліричний герой міг рухатися далі, прийнявши минулий досвід.

Про такий ритуальний аспект циклу «Зима в Тисмениці», виражений у наскрізному образі очерету-вогню, пише також Д. Вороновська, зокрема порівнюючи ліричного суб'єкта з жерцем [3, 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..» [5, 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, застиглому 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.

«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 багаточисельність 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...» [8, 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» [8, 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..» [8, с. 8].

«Тиха темна річка» — та сама кров із рани, про яку кінь згадає 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 не особливо явному образі, пов'язаному з кривавою жертвою або клятвою. Адже на момент, коли людина завдає удару коневі, її руки вже заплямовані глиною від настінного малюнка та кров'ю (вочевидь, власною, якщо в цій системі всеспорідненості та всеєдиного буття взагалі можемо говорити про власність). Тому такий учинок стає не лише елементом залякування, а 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, «плепати 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...» [8, с. 10].

Саме це «перескакування з виступу на виступ» не дає коневі застигнути в сталій формі, втрапивши 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 вибирає 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 тому 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 магичним ритуалом здійснюється окреслення сакрального простору, установлюються певні межі, яких має дотримуватися кожен учасник. Спільнота (у випадку з поезією — її читачі або слухачі) та сам виконавчач 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 всюдишуче.

У наступному вірші збірки — «Черепаша» — можемо віднайти чіткий приклад віддзеркалення ліричного суб'єкта в Іншому. Знайдена в лісі черепаша 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 часо-просторової будови. Черепашу 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 видногі 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 межовому 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 дає змогу 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...» [8, с. 14] (курсив мій. — М. К.).

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

У вірші «Черепаха» 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...» [8, 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 міту.

Повертаючись до особливостей часу та простору, варто згадати про вірш «Куниця», за структурою майже ідентичний до «Черепахи». 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 мігічне слово, позбавлене ча-

сопросторового вектора. Зайшовши вглиб лісу, ліричний суб'єкт бачить те, що можна інтерпретувати в кілька різних способів.

З одного боку, лісове село, жінка та дитина є 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 куницею повертається додому — в інший часопросторовий пласт, у ту вихідну точку, з якої і сам читач розпочинає свій контакт із цим віршем. «Додому» тут можна сприймати як повернення до звичайного стану речей і мирського світу, як вихід зі зміненого стану свідомості.

З іншого боку, маємо також низку 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?» [8, 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 [1, с. 44].

І якщо згадаємо про всепорідненість різних істот, про те, що немає 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. Тож 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 ту жінку описано саме в такий спосіб: «Ясно-червона пляма довгої, / Аж до землі, спідниці підлітала / На мотузяній гойдалці, перекручувалась...» [8, 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, / Нашитими рукавами маяє. / Нашитими рукавами маяє, / Золотими перснями сіяє» [9].

Так само маємо образ дівчат на гойдалці, які можуть тут символізувати рух сонця, оскільки наприкінці раптом також з'являються нашиті 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...» [8, с. 21].

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» [8, 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...» [8, с. 8]. Зі спогадів він може їх ледве розрізнити, і сам факт того, що їх доводиться тепер шукати, перегукується також із об-

разом «заблуканої самотньої душі», який уперше постає у вірші «Кінь».

Поступово в текстах збірки «Снігові і вогню» фокус зміщується з глибокої архаїки, суто природних 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 «Черепаха» 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...» [8, 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'ясуємо, 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...» [8, 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», «Куниця» та «Черепахи». Тут так само ліричний суб'єкт бачить самого себе крізь межі простору та часу, бо сам перебуває в стані екстазу, який дає змогу 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 вернувся?..» [8, 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...» [8, с. 44]. І згадка про поїзди теж відсилає читача до почат-

ку 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 Катерина 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...» [4, 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 Мірча 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 [11, 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 [11, 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 [11, 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 [11, с. 8].

Тобто, у випадку з шаманізмом маємо справу вже з виокремленням певної еліти [11, 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 низку 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 поглядом 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 опустатись і підніматись...». І далі також: «І піднімаюсь до тебе.. / Боже, я падаю..» [8, 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...» [8, 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..» [8, 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...» [8, с. 53], а на «дарованім сонці» натомість «розімліла шкіра», «спільні кості повитягалися». Отже, маємо чітке розмежування світлого як спільного та темного як індивідуального («розгубленого поодинці» у «бездонній воді»). Це також нагадує водопій звівів у вірші «Кінь», першому в збірці, там вони «...поволі, один за одним / Опускались на водопій / До підземної ріки...» [8, с. 7]. Наприкінці тексту образи первозданного світу, у якому можемо також упізнати Едемський сад, підкріплено й прямою згадкою біблійних звівів: «Той мудрий безжальний птах, / Що прилетів аж сюди, / Понад лісами Пущі, / Деся аж звідти, де знов на волі / Бродять біблійні звірі» [8, 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 вважати ознакою 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 тині 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?..» [8, 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...» [8, 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 поодинці». 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”» [4, 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 фокус 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 міту О. Лишеги. У «Лебеді» наявний рядок «Я переступаю щораз ту саму сосну...» [8, 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...» [8, 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 [4, 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») [10].

Збірка «Снігові і вогню» 2002 р. теж має низку 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» [8, 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, щоби подарувати їх снігові і вогню й у такий спосіб спокутувати свій гріх [8, с. 87–88]. Але в чому цей гріх полягає? У контексті всієї збірки з'ясуємо, 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 негатив-

ного впливу людини на навколишнє середовище, що також підкреслює цю потребу спокутувати свою провину перед світом природи.

Композиційно останній вірш у збірці створює своєрідне 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 вірші 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. Покаювшись, «самотня душа» людини зі спокоем 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 дає змогу знову поглянути на все ззовні — прийняти вже змінений, створений наново світ. Зв'язок провідних для збірки образів вогню та води з космогонічним мітом зауважила також І. Борисюк: «Ключовими стихіями в ліриці Олега Лишеги є вода і вогонь, що їхній символізм вкорінений у мітологічну матрицю, й навіть назва збірки “Снігові і вогню” натякає на світотворчий міт, постання космосу зі шлюбу вогню і води» [1, 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. Після прочитання останнього вірша стає зрозуміло, що перед нами були ті самі «глибокі знаки, проорані кривими пазурами» [8, с. 93]. Отже, текст знову відносить нас до початку: бачимо мить, коли тексти в збірці лише починають створюватися, і композиція збірки виявляється циклічною. Особливо сильний ефект створює наявність змісту на сусідній з останньою сторінкою збірки сторінці, оформленою 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 детер-

мінованість 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 малюнка 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, / Ніяк не може склювати цілої ягоди, / А лише роз'ятрює її, скроплює соком землю / І летить голодний далі...» [8, с. 94].

Цикл «Снігові і вогню» за один із провідних мотивів має заперечення детермінованості та застигlosti мислення в усіх проявах життя й насамперед у мистецтві. Так він продовжує головну ідею циклу «Зима в Тисмениці». Інший його провідний мотив полягає у 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 стале 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 являють собою форму особливого поетичного ритуалу, спрямованого на усвідомлення та прийняття певного періоду в житті ліричного суб'єкта.

Олег Лишега, свідомо відмовившись від традиційних художніх засобів, спромігся витворити власний унікальний поетичний світ і розширити межі художнього слова. Цілісність його авторського міту постала з архаїчного світогляду, органічно поєднаного з сучасністю, і, зокрема, відкрила цілковито новий простір у підході до написання поетичного твору.

Список літератури

1. Борисюк І. В. Поезія Олега Лишеги як віднайдення Іншого. *Наукові записки НаУКМА*. 2015. Т. 176. Філологічні науки. С. 42–51.
2. Вороновська Д. Музика і музичне в композиціях Олега Лишеги: «пісня 551» та «пісня 212». *Наукові записки НаУКМА*. 2017. Т. 195. Філологічні науки (Літературознавство). С. 12–16.
3. Вороновська Д. Слово, що стало «міфом»: спроба інтерпретації поезій Олега Лишеги. *Мастеріум. Літературознавчі студії*. 2017. Вип. 69. С. 12–15.
4. Девдера К. Літературна творчість Олега Лишеги: інтерпретація, контекст, рецепція : дис. канд. філ. наук : 10.01.01. Київ, 2018. 204 с.
5. Лишега О. Великий міст : вірші. Львів : ЛА «Піраміда», 2012. 160 с.
6. Лишега О. Вступ до «Зими в Тисмениці». URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VrXPk3zJezo>.
7. Лишега О. Поцілунок Елли Фіцджеральд. Київ : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 240 с.
8. Лишега О. Снігові і вогню. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. 97 с.
9. Ой у лесі, й у лесі. Народна пісня. URL: https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060093.
10. Blain J. Seiðr as Shamanistic Practice: Reconstituting a Tradition of Ambiguity. *Shaman*. 1999. Volume 7, Number 2. Pp. 99–121. URL: https://www.isars.org/wp-content/uploads/2020/12/ShamanVol07_1999_dld.pdf#page=78.
11. Eliade M. Shamanism: Archaic techniques of ecstasy / translated from the French by W. R. Trask. Princeton University Press, 1972. 610 p.

References

- Blain, J. (1999). Seiðr as Shamanistic Practice: Reconstituting a Tradition of Ambiguity. *Shaman*, 7 (2), 99–121. https://www.isars.org/wp-content/uploads/2020/12/ShamanVol07_1999_dld.pdf#page=78.

- Borysiuk, I. (2015). Poezia Oleha Lyshehy yak vidnaydennia Inshoho. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 176, 42–51 [in Ukrainian].
- Devdera, K. (2018). *Literaturna tvorchi Oleha Lyshehy: interpretatsiya, kontekst, retseptsiya* [Doctoral thesis] [in Ukrainian].
- Eliade, M. (1972). *Shamanism: Archaic techniques of ecstasy* (W. R. Trask, Transl.). Princeton University Press.
- Lysheha, O. (2002). *Snihovi i vohniu*. Lileya-NV [in Ukrainian].
- Lysheha, O. (2012). *Velykyi mist: Virshi*. LA “Piramida” [in Ukrainian].
- Lysheha, O. (2015). *Potsilunok Elly Fitsdzherald. A-BA-BA-HA-LA-MA-HA* [in Ukrainian].
- Oy u liesi, y u liesi. A folk song. Polyphony Project. https://www.polyphonyproject.com/uk/song/BMI_UK18060093.
- Voronovska, D. (2017). Muzyka i muzyczne v kompozytsiyakh Oleha Lyshehy: “pisnia 551” ta “pisnia 212”. *Naukovi zapysky NaUKMA*, 195, 12–16 [in Ukrainian].
- Voronovska, D. (2017). Slovo, shcho stalo mifom: Sproba interpretatsiyi poeziy Oleha Lyshehy. *Mahisterium. Literaturoznavchi Studiyi*, 69, 12–15 [in Ukrainian].
- [Yurii Kucheriavyyi]. (2020, April 8). Oleh Lysheha Vstup do “Zymy v Tysmenytsi” [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=VrXPk3zJezo> [in Ukrainian].

M. Kalinichenko

THE EMBODIMENT OF OLEH LYSHEHA'S MYTHOPOEIA IN HIS POETIC CYCLES “WINTER IN TYSMENYTSIA” AND “TO SNOW AND FIRE”

In his creative works, Oleh Lysheha has managed to create a self-contained mythopoeia, based on his unique perception of the world. A specific archaic worldview regained its relevance in his poetry and consistently appears in its lyrical subject's way of thinking. The texts from different poetic cycles contribute to one concept-plot continuity unified by consistent mythologemes and by the special ways the time and space are organized in Oleh Lysheha's poetic world. In this article, the author's poetic cycles “Winter in Tysmenytsia” and “To snow and fire” are viewed both as separate conceptually whole pieces and as elements of the whole Oleh Lysheha's mythopoeia. Such an approach opens a new perspective on the way the cycles are built internally and on how certain parts of them interact with the external panorama of the poet's literary heritage. Both poetic cycles show clear traces of ritualistic intent aimed at reflecting upon a set period of time and at drawing inner drastic change that occurs in the lyrical subject as well as at attempting to accept it. The natural elements, specifically water and fire, act as the catalysts of such change and the process of writing becomes the key myth interacting with the readers on a metatextual level. Both poetic cycles are equally concluded with the descriptions of specific actions that can be interpreted as the destruction and rearrangement of the lyrical subject's worldview. In “To snow and fire”, there are also certain texts which can be compared to shamanic journeys and that is also a subject of debate in the article.

Keywords: Oleh Lysheha, intertext, concept, mythopoeia, mythopoeics, poetic ritual.

Матеріал надійшов 20 вересня 2023 р.



Creative Commons Attribution 4.0 International License (CC BY 4.0)