

## СЮРРЕАЛІСТИЧНІ АСПЕКТИ ПОЕТИЧНОГО СВІТУ ОЛЕГА ЛИШЕГИ

*У статті зроблено спробу дослідити стилістичні особливості поезії Олега Лишеги. Окрему увагу приділено сюрреалістичності образної системи автора, розглянуто та проаналізовано її специфіку. Творчість Лишеги поставлено в контекст світоглядних шукань автора. Висловлено також припущення про ірраціональний характер цих шукань.*

Про Олега Лишегу можна сказати десь так, як свого часу Соломія Павличко написала про іншого українського автора, творчість якого пов'язують із сюрреалізмом, - Олега Зуєвського: «Для [цього] поета світ сюрреалістичного живопису значно ближчий за світ сюрреалістичної поезії» [1, 10].

Та якщо з Зуєвським справа більш-менш зрозуміла (автор справді цікавився тогочасним малярством і жодним чином цього не приховував), то «сюрреалістичність» Лишеги не є настільки очевидною.

Передусім, не можемо говорити про свідоме продовження автором традицій французьких поетів-авангардистів 20-30-х (абсолютно неепатажна поезія Лишеги не має нічого спільного з експериментами в плані автоматичного письма чи свідомого затемнення образів, як, скажімо, в раннього Арагона чи Бретона). Але мова тут і не про слідування малярським «канонам» сюрреалістів (як у Зуєвського), хоч образна система поета інколи виявляється на диво суголосною з баченням світу Сальвадора Далі, Рене Магріта чи Макса Ернста.

Сюрреалістичність Лишеги, так би мовити, інтуїтивна: вона народжується з внутрішніх відчуттів самого автора, і говорити тут про прямі генетико-контактні зв'язки із художньо-мистецьким напрямом початку ХХ ст. не вельми доречно, як і взагалі про будь-які прямі впливи (за винятком хіба що філософії дзен-буддизму та кількох запозичень із Лі Бо, Ду Фу та Езри Паунда). Сама постать Лишеги в контексті сучасної української літератури виявляється осібною й надто незвичною.

Народжений 1949-го, через несприятливу політичну ситуацію він видає свою першу поетичну збірку лише в сорок років («Великий міст», 1989). Зважаючи на такий досить пізній дебют, частина дослідників пропонує зараховувати Лишегу до «вісімдесятників» - якщо за критерій брати час входження автора в літературний простір (до цього був тільки «невдалий» дебют у першому та єдиному числі самвидавчо-

го часопису «Скриня» (1972), після публікації в якому молодого поета виключили з Львівського університету й майже не друкували аж до згаданого 1989-го року).

Водночас творчість Лишеги пов'язують із шуканнями т. зв. «тихих поетів» 70-х, які своєю «аполітичністю» (на протигагу декларативності соцреалізму) й до певної міри «асоціальністю» (в тому розумінні, що ліричний суб'єкт мислить і керується власними, а не суспільними, принципами) виокремилися як явище, відмінне, з одного боку, від шістдесятництва, а з іншого, - і від цілком інакшого наступного покоління «вісімдесятників».

Л. Таран розглядає творчість Лишеги як близьку за духом до поезії «Київської школи» (М. Воробйов, В. Кордун, В. Голобородько та М. Григорів). Такої самої думки дотримується й О. Гриценко, доповнюючи список «одномумців» іменами Грицька Чубая, Костя Москальця та Миколи Рябчука [2, 168].

Але здається, що будь-які узагальнення в цьому випадку будуть не дуже продуктивними, адже Олег Лишега в своїй творчості виявляється однаково далеким від усіх поетичних поколінь із їхніми «прозріннями» та специфічним сприйняттям світу. Він ніби перебуває на маргінесах літературних процесів упродовж усіх тридцяти років, але, попри це, викликає дедалі більше зацікавлення як унікальне явище української літератури (справді красномовне свідчення того, що маргінальне може стати центральним).

Повертаючись до питання про «несвідому сюрреалістичність» Лишеги, зауважимо, що вона опосередковано таки пов'язана з відкриттями французьких сюрреалістів, а точніше, - з подальшими трансформаціями цього художньо-мистецького напрямку.

Як зауважила С. Павличко в уже цитованій передмові до «Вибраного» Олега Зуєвського, «не залишивши багато літературних шедеврів в тій літературі, в якій він розвинувся найбільше, - у французькій, сюрреалізм примусив задуматися над своїми здобутками і прорахунками кож-

ного серйозного художника нашого часу...» [1, 8]. Французька дослідниця Жаклін Шеньо-Жандрон також вбачає у поєднанні непоєднуваного, введенні фантастичних візій, сновидності сюжетів, складній асоціативності європейської поезії наступних десятиліть впливи французького сюрреалізму 20-30-х [3, 30].

Іншими словами, сюрреалізм, що як художньо-мистецький напрям згасає вже наприкінці 30-х (третій «маніфест» Бретона є жестом *post-factum*, спробою хоча б формально подовжити існування мистецького середовища 20-х), надалі існує вже як один із «елементів» загальнокультурного та філософського досвіду модернізму, як сукупність стильових явищ, що по-різному можуть проявлятися в кожній індивідуальній поезії.

Так само у поетів другої половини ХХ ст. можемо знайти «впливи» імпресіонізму, акмеїзму, символізму, неокласицизму тощо, і, знову ж таки, йтиметься не стільки про звернення до поетичної практики конкретного напрямку, скільки про перейняття, часто несвідоме, світоглядних та світовідчуттєвих засад [4, 94].

Однією з тих «конструктивних» пропозицій сюрреалізму (особливо малярства), що стала визначальною для конструювання поетичного світу Лишеги, є *колажність*, що її дослідники тлумачать як поєднання звичних речей або їх елементів у незвичному порядку: «досконало виписані, легко впізнавані предмети, подані, проте, в таких поєднаннях, що заводять у глухий кут» [3, 29].

Якщо говорити про поезію, то принцип колажності можна розглядати тут як частковий відповідник *фрагментарності*. Проте якщо в колажі «предмети» чи їх елементи поєднуються просторово, то фрагментарність стосується часового розгортання, але вже не «предметів», а образів, візій, емоцій. Чимало творів Лишеги побудовано саме як «спонтанно-асоціативне саморозгортання» певних візій:

.. та вагітна шука під мостом..  
як топтали воду..  
за годину спливла., вона чимось пахла -  
в мене закрутилась голова..  
я пішов танцювати..  
потім знову пішов..  
тоді я добре танцював..

(«Нерест верхоплавок»)

Написаний всуціль як фіксація «поглядів» ліричного суб'єкта, «Нерест верхоплавок» все ж має певну «сюжетну» (якщо сюжетом вважати пошк свідомості) композицію, що драматично розгортається аж до останньої, шостої, частини твору. Саме наприкінці вірша різні часові площини (дитинство та дорослий, «теперішній», момент), а також різні просторові локуси (річка та дім) узгоджуються.

Критики не раз звертали увагу й на «новелістичність» (чи, як висловився І. Клек, «прозаїчність») поезій Лишеги, наявність у них розвиненого сюжету із «розгалуженням численних асоціативних ходів». Як пише Григорій Комський, «незвична для українського вірша надмірність сюжету і дії схиляє мене до того, щоб розглядати вірші О. Лишеги як згорнуті філософські новели, а збірку в цілому («Великий міст». - *Р.С.*) як досвід редукованої прози» [5].

Якщо за критерій брати нарративність, то в більшості текстів (за винятком деяких «пісень» із «Зими в Тисмениці») справді можна досить легко простежити принаймні одну сюжетну лінію, яка конче мусить бути завершена, доведена до розв'язки. Саме тому лишегівський «потік свідомості» має дещо спланований характер - кожен рядок у ньому стає «передумовою» до кінцевого висновку. «Прозаїчність» заявляє про себе й тим, що до першої збірки поруч із верлібрами входить декілька віршів у прозі («Кінь», «Гора»). Важливо, що ці твори особливо не вирізняються на тлі власне поезій, адже художні засоби, мова залишаються тими самими - змінюється лише «зовнішній» вигляд тексту.

З іншого ж боку, Вадим Скуратівський, аналізуючи прозову творчість Лишеги, писав про її нетипову «поетичність». І, на відміну від Комського, котрий пропонував поезію автора розглядати як «досвід редукованої прози», цей дослідник поетичну прозу Лишеги називав «драматизованим верлібром» [6, 154]. Так само й Тарас Прохасько писав про поетичність усної мови автора («ніколи перед тим не бачив поета, який балакає поетичніше, ніж пише вірші» [7, 5]).

Усі ці «читацькі» враження переконують нас у думці, що для Олега Лишеги форма тексту є фактором похідним. У будь-якому роді та жанрі (навіть і нелітературному) спосіб мислення автора залишається майже незмінним.

Для фіксування постійного процесу обсервації світу Лишега потребує додаткових пунктуаційних виражень - приміром, суто авторської двокрапки («..»). Як зауважує Л. Таран, «це не примха, а спроба і таким чином реалізувати свою суверенність, у свій спосіб передаючи, бодай частково, непередаване» [8, 141]. Додамо, що «двокрапка» - це також своєрідний пунктуаційний компроміс між занадто короткою й мало значущою крапкою та надто багатозначною та тривалою трикрапкою. Цей авторський знак стає засобом розмежування візуальних «кадрів», що розгортаються перед читачем (часто за кінематографічною логікою) - саме так фіксується щоразу переведення погляду з однієї точки простору в іншу:

Корова стояла коло самої води  
І невидющими очима вглядалась  
В рідке каламутне скло..  
Далеко-далеко понад низьким берегом,  
Порослим кушами бурого кінського шавлю,  
На поромі відпливали в тумані її далекі сестри..  
Підійшла жінка, відтягає корову від води..

(«Дністер»)

У цьому уривку можемо виокремити три візуальні «фрагменти» (спершу - погляд на корову; потім на стадо, що віддаляється, і врешті на жінку), які фіксують головні етапи в розвитку сюжету і тому дають змогу реконструювати його повністю.

Так само розгортаються й мислинні кадри в свідомості ліричного суб'єкта - не лінійно, а хаотично (думка перескакує з різних моментів минулого на теперішнє, і навпаки):

Ще залишився великий цебер без дна..  
Ще, коли поритись в шухлядах,  
Можна вколотись голкою..  
Наперсток без дна..  
Ще за моєї пам'яті свіжофарбовані шкіри  
Розпростерті на печі, по підлозі..

Повертаючись до «колажності» поезії, зауважимо, що її важливою ознакою є зосередження на побутових дрібницях, адже передати плінність життя можна лише фіксуючи всі (відтак і несуттєві на перший погляд) епізоди. В незвичній і, здавалося б, навіть довільній нумерації «пісень» «Зими в Тисмениці» дослідники вбачають «ще один доказ того, що поет вибирав і цінує буденні значущі (поряд!) частковості життя, які несуть у собі (для втаємничених, для поетів) вищий сенс буття, є знаками його сутності й цілісності» [8, 142].

Ще одним принципом сюрреалістичного мистецтва є «деконструкція» системи, за якої один елемент, що є частиною більшого цілого, розглядається *окремо, відрубно* від інших (тут згадується вірш Ю. Тарнавського, в якому його - точніше, ліричного суб'єкта - *черевик* має власне, окреме від ноги «господаря», життя).

Такий яскраво візуальний образ бачимо, наприклад, у «Черепасі», де рука, після того, як торкалася «ніжного панциря такого прохолодного» черепахи, не може позбутися цього дотику. А наступного тижня ліричний суб'єкт спотерігає за життям мурашника в лісі (як бачимо, справді розгортається цілий сюжет):

І раптом моя права долоня  
Ніби зовсім окремо від руки впала між них  
(мурашок. — Р. С.)  
Я не міг її підняти, чужо, і вона там залякла,  
Обліплена залізними кристалами,  
Покірна, груба, неповоротка,  
Далеко від мого обличчя із заплещеними очима..

«Самостійність» руки викликає чимало асоціацій, тим паче, що у вірші «Він» довкола цієї кінцівки розгортатиметься цілий сюжет (символічний виклад історії розвитку цивілізації), і вона поступово змінюватиме свої «ролі» з «відрубаної лапи» й аж до «делікатного людського інструмента».

Ігор Клек згадує у цьому зв'язку можливе психоаналітичне прочитання (мотив відрубності пов'язує з кастраційним комплексом), проте сам зауважує, що «психоаналітичний вказівник - один із рівнів змісту, і сам по собі ще нічого не говорить», а «образ значно багатший: тут і магія перенесення сили від відрубаної ведмежої «лапи» до руки, що пише - руки німеччини, віртуозної, загадкової. Вона винна і буде покарана... Але вона, опріч того, ще й орган сотворячий, а також мануально-осягальний - тобто гносеологічний» [5].

Не менш «видовищним» у сюрреалістичному розумінні є образ руки, що виникає в «Куниці»:

Впоперек стежки надкушений,  
Зі слиною на грубій стеблї молодий часник..  
**П'ять довгих пір'їн перечавлено**  
**Набряклим важким слідом..**  
**Що має значити ця надкушена**  
**І виплюнута рука..**

(«Куниця») - (Тут і далі виділення наші. ~ Р.С.)

Жорстокість та епатажність, притаманна творам сюрреалістів 20-х, не є характерною для Лишеги, хоча досвід натуралізму тут таки відчутний. Він проявляється в зверненні до опису мертвого або скаліченого тіла (переважно тварин, хоча рослини в Лишеги також наділені здатністю відчувати біль):

Він лежав у лісі, як валун,  
І голову підвів -  
**Череп оплутаний павутинкою жилко...**  
**У вітрі звіялась і лягла відмерла шерсть..**  
...Гояться за давнені рани..  
**Потрошені суглоби зростаються..**  
**М'язи набрякають як дерева**

(«Собака»)

або ж:

Зі здибленої тіні великого самітника  
**Не хлине з горла тобі на груди кров..**  
**Але, крім здертої шкіри, відрубаної лапи,**  
...Над самим лігвом на стіні лишилися  
Глибокі знаки, проорані кривими пазурами...

(«Він»)

Проте натуралізм має тут зовсім іншу природу - по-перше, він є переважно асоціативним (у «Куниці» поет описує не «виплюнуту руку», а стебло часнику, що має для нього подібний вигляд), а, крім того, тут немає сюрреалістського

замилування стражданнями чи болем (як, скажімо, в «Андалузькому псі» Бунюелся, де камера фіксує процес розрізання людського ока).

Біль «Іншого» для Лишеги є його власним болем, тому й поезія його є апріорно гуманістичною, «анти-жорстокою». Наприклад, у цитованому вище «Собаці» ліричний суб'єкт просто фізично відчуває страждання вже мертвої тварини: «*Як з дитячої купелі, його погляд благає: // Не підходь., дай побути самому.*».

Асоціативність письма - це також уміння «очуднено» подивитися на річ і актуалізувати ті її ознаки, які раніше не бралися до уваги. Прикладом, ліричний суб'єкт на панцирі черепахи може вчитати «і лінію любові, і дорогу, і смерть» («Черепашка»); роздавлені ведмедем ягоди ожини побачити як рану («Він»), а на свого батька дивитися як анатом, аж «велике тіло з підібганими ногами чи то в плямах, чи то в тінях» радше нагадує шмат м'яса, аніж власне людину («Батько»).

Асоціативність Лишеги - це не лише зорові, а й слухові, смакові й навіть синкретичні образи: «*по радіо схлипувала // Безконечна мелодія пісню мамалиги*» («Дністер»).

Або ж інше:

Для тих, хто в морі, для тих, хто не спить  
Елла Фітцджеральд  
Мажеться глиною голубою..

(«Пісня 212»)

В останньому прикладі низький та насичений голос джазової співачки, а також чорний колір її шкіри дивним чином поєднуються в одному образі (третій рядок), що паралельно викликає слухові та зорові асоціації.

Особлива чутливість ліричного суб'єкта до всіх порухів зовнішнього світу викликає думки про його *дитинність*. Інколи цей суб'єкт і справді дитина (як у деяких фрагментах «Нересту верхоплавок», «Уняви», «Ондатри»). Але й там, де він доросла особа (або перевтілюється в різних істот і навіть не-істот), спосіб його мислення залишається незвично щирим і навіть наївним.

Почасти можемо пояснити це впливами східної філософії, проте й для сюрреалізму ця якість не менш властива. Тут вона окреслюється як «примітивізація» [9] - намагання *завжди* дивитися на світ поглядом дитини. Відомо також, що «дитяче мислення» та «сновидіння» були для сюрреалістів майже синонімами, і відсилали ці поняття до індивідуального та колективного підсвідомого.

Естетика сновидінь, марень, галюцинацій була визначальною для поезики сюрреалізму. Андре Бретон уже в першому своєму «маніфесті» 1924 р. апелює до Фрейда та його концепції

підсвідомого, зокрема в тих її положеннях, що стосуються тлумачення снів. Він наголошує на «особливій ролі сновидінь» для подолання диктату раціоналізму та творення нового мистецтва, яке вирветься з лабет «примітивних реальностей» [10]. Звідси - велика увага сюрреалістів до сну, а також до інших подібних станів - галюцинацій, непритомності тощо, які, на їхню думку, уможливають вихід на рівень власного підсвідомого. Сон стає для сюрреалістів не просто альтернативною, а «найвищою» дійсністю, до освоєння якої прагне мистецтво. До того ж сон - це один із тих станів, що розвиває здатність до прозріння та передбачення. Хоча тут можна вживати також поняття *сновидності*, що тлумачиться нами значно ширше - як стан, у якому проявляється здатність до нового (очудненого) погляду на світ.

Іншими словами, якщо для фрейдизму та, відповідно, сюрреалізму сон є підставою тлумачення самої особи, то для поета - засобом проникнення в «сутність» світу. Оскільки ж цей світ може розкриватися у невідомих досі проявах, то й візія, що виникає, може виглядати ірреальною чи ірраціональною.

В таку ніч місячними борами  
Водять хороводи опеньки,  
Притрушені цинамоном

(«Пісня 212»)

або ж:

Усе розкидано..  
Очерет укляк на коліна, просить не добивати

(«Пісня 7»)

В обох випадках художні образи зіперті на зорові асоціації, що відразу відсилають нас до досвіду «приголомшливих», «несподіваних», метафор сюрреалістів (особливо Аполлінера) та імажиністів. Проте незвичність не тільки в цьому. Світ, який бачить ліричний суб'єкт, постає *живим*:

Спи, моя люба, усе засинає,  
Попивши на ніч з ріки молока..  
Циферблат будильника  
Поріс сухим очеретом, дримає..

(«Пісня 55»)

У цитованій «Пісні 212» є образ, породжений візуальною асоціацією з зовнішнім виглядом та способом «проростання» опеньок (бронзові крапинки на шапочках грибів справді нагадують цинамон, а те, що ростуть вони нерівними рядочками, може викликати асоціацію з «хороводами»). Проте зазвичай статичний пейзаж у візіях Лишеги оживає та динамізується {«*водять хороводи опеньки*»}.

Здатність до «оживлення» та «одуховлення» довкілля (а це можуть бути рослини, тварини, птахи, навіть місяць, гора тощо) є однією з найважливіших ознак поезії Лишеги. *Гармонія* як можливість поєднання себе зі світом, відчуття світу як частини себе, з одного боку, має східні витоки (філософія дзен-буддизму), проте в чомусь нагадує також і ближчі нам Сквородинські концепти (та ж ідея «сродної праці»).

Власне, зв'язок поезії Лишеги з філософією Сквороди легко простежити й на верхньому шарі тексту. Про це свідчить хоча б іронічне відсилання до Сквородинського «світ ловив мене, та не впіймав», що в Лишеги звучить майже дослівно: «але ж ти людина - тебе не впіймає ніхто» («Пісня 352»). Проте відчуття самотності від того, що її (людину) таки не змогли впіймати, викликає певний жаль: «*ти покинутий? - але ж ти людина - // Не відчаюйся - ти проб'єшся*». Цим зумовлюється також і позиціонування ліричного суб'єкта: постійне зосередження на найменших порухах довкілля перетворює його на *спостерігача*, котрий радше «стежить» за світом, намагаючись його осягнути, аніж *сам* переживає. Він виконує роль «епічного», за Бахтіним, оповідача:

Все видно, рукою доторкнешся - а ніби ніч..  
...Неглибоко під ногами картопля  
З грубими, невмитими личками янголят зітхає..  
Дихає яма, привалена живцем..

(«Пісня 43»)

Звісно, ліричний суб'єкт не тільки спостерігає, а й переживає світ, хоча й не втручається в нього - йдеться ж бо про *інший* світ, що існує за власними, часто не зрозумілими йому законами. Скажімо, в уже згаданому «Собаці» ліричний суб'єкт дозволяє собі порушити «гармонію»:

Молода кропиво, - змилуйся над ним, чуєш -  
Його серце не витримує твоїх скоків..  
Ані вашого тягару, перші мурашки,  
Що так живо видряпуєтесь  
На цей ледь нагрітий валун..

«Чудесність» світу прихована від людського ока, тому її можна лише «підглядіти» або побачити уві сні. Навіть від ліричного суб'єкта (значно ближчого, ніж будь-хто, до цього *іншого* світу) проникнення в таку естетично перетворену дійсність вимагає додаткових зусиль.

Нюхом я чув - десь тут має бути гриб!  
Дух, мох, волого - десь тут.  
Я відійшов кілька кроків убік і **рвучко обернувся** —  
**Маневр, щоб не встиг заховатись у траві..**

(«Черепак») )

Спрямованість візії *назовні* часто зумовлює відповідну «зовнішню» адресацію: деякі з віршів написано у формі спонування, звертання:

Коли вам так забаглось погрітись,  
Коли вам так хочеться перекинутись хоч словом.  
Коли вам так хочеться хоч крихту тепла -  
То **не йдіть до дерев** - там вас не зрозуміють ...

(«Пісня 352»)

Однак дидактичності та імперативності, часто невід'ємних від спонукальної форми віршів, тут немає, адже звертання автора цілком ненав'язливе. Ледь відчутна іронія майже всіх творів нейтралізує повчальність форми, адже врівноважує в статусі автора та читача [11, 9]. «*Поки не пізно — бийся головою об лід! // Поки не темно - бийся головою об лід!*» («Пісня 551»).

Насамкінець зауважимо, що поезія Олега Лишеги в основі своїй ірраціональна. «Філософський енциклопедичний словник» тлумачить **іраціоналізм** як сукупність світоглядних позицій, що «заперечують можливість пізнання дійсності розумом», акцентуючи натомість на гносеологічній силі «*віри, інстинкту, позасвідомого начала, волі та інтуїції*» [12, 80].

Власне, сюрреалізм та ірраціоналізм у певному сенсі є суміжними поняттями (перший є тільки одним із проявів ірраціоналістичного «бунту» раннього модернізму). Творчість та естетика сюрреалістів, які від початку обстоювали анти-сциєнтичні позиції, спиралася на концепції інтуїтивізму та суб'єктивізму, праці Берклі, Канта, Ніцше, Фройда, Бергсона. Підготована працями Артура Шопенгауера криза «*ratio*» стала логічним продовженням (чи то пак початком) ірраціоналістичного бунту в мистецтві *fin de siecle* [13, 75]. Відмова від критерію логіки в творчості, а також переведення фокусу уваги від «об'єктивного» (зовнішнього) світу до «суб'єктивного» (внутрішнього), стали родовими ознаками модерністської свідомості і яскраво проявилися як у сюрреалістів, так і в їхніх безпосередніх попередників - Аполлінера, Малларме (для останнього «сене» поезії існував лишень у «внутрішньому міражеві самих слів» [цит. за: 4, 81]), а також усіх наступних поетичних поколінь.

Зрозуміла розмежованість цих понять у тому, що сюрреалізм стосується більшою мірою стильової манери письма, а ірраціоналізм - способу пізнання світу та світогляду автора.

Що ж до Олега Лишеги, то «іраціональність» його поезії критика помітила відразу. Л. Таран зазначає: «творчість його виростає не «з голови», йде не від «начитаності». Вона в основі своїй ірраціональна, як, загалом, ірраціональна природа краси» [8, 141]. Тут, зрозуміло, не зайвими будуть деякі коментарі, адже поняття «іраціональності» дослідниця вжила на позначення «фантастичних ситуацій», «незв'язного» (для буденної свідомості) перебігу подій, - іншими словами, того, що ми умовно визначили як *сновидність*.

Та насправді акцентувати варто інше - поетичний світ Лишеги не вигаданий і не є фантазією (в тому значенні, в якому А. Лосев називає «не-вигадкою» міф [14]). У свідомості ліричного суб'єкта весь зображуваний ним світ існує як «справжня» дійсність, яку той відчуває і якій довіряє, у жодному разі не сприймаючи її за фантастичну.

*Відчуття* в Лишеги також вельми специфічне, - стосовно його текстів доречніше говорити навіть про інтуїцію (власне, інтуїтивне прозріння), що не має нічого спільного з емоціями: «Я відчуваю, десь під ногами // Вночі щось сталося, може, вчора., //глибинний, неясний гул..» («Пісня 2»). Натомість власне емоцій (в такому вигляді, в якому їх зберігає традиційна інтимна лірика) поезія Лишеги майже повністю позбавлена. Навіть тоді, коли ліричний суб'єкт бачить біль іншої істоти, він не *шкодує* її, а сам починає цього болю зазнавати.

Розуміння складного зв'язку між вигадкою та реальністю у творчості Лишеги полегшує коментар Рене Магрітта щодо сюрреалістичного мистецтва загалом: «Сюрреалістичну думку, як я її сприймаю, треба уявити, але вона не є уявною, вона має реальність того ж характеру, що й реальність усякого світу» [цит. за: 15, 138].

Питання про те, яким чином «інший» світ проявляється в поетичній свідомості, є складним, та й, зрештою, це радше предмет психології, а не літературознавства. Нас більше цікавить філософський аспект цього питання.

Зокрема, авторитетні герменевтичні дослідження переводять цю проблему в площину *мови*, адже саме слово є основним «матеріалом», яким оперує поезія. І водночас воно є значно більшим, ніж просто «матеріалом», - воно є так само і сутністю поезії, і її метою. Ганс Георг-Гадамер так писав про «само-значущість» поетичної мови: «Мова поезії - не просто код, який відсилає нас ще до чогось, а, як і золота монета, вона й сама є тим, що символізує» [16, 266]. М. Гайдеггер, своєю чергою, пропонував розмежовувати буденну, побутову мову (*das Gerede*) та мову справжню, де-автоматизовану (*die Sage*). Зрозуміло, що з них саме друга є мовою Поезії. Проте йдеться не стільки про герметичність мови (її закритість до розкодування), «замикання» лише на звучанні та ритмі, скільки про евристичність -спрямованість у ще закритий від людини «простір Буття». І в цьому сенсі поетична мова, навпаки, має послуговувати простими словами: «Істотне слово у своїй простоті часто здається чимось неістотним. А, з іншого боку, те, що наче є істотним, є тільки повторенням і повторює щось давно сказане» [17, 200].

Стосовно Лишеги останні міркування видаються особливо доречними, адже мова його по-

езії ніби навмисне «суха, деметафоризована (образну думку він завжди конвертує у пряме враження: *ніби, здавалось, неначе...*)», тут немає будь-яких «прикрас» (на кшталт зменшувальних суфіксів чи пестливих лексичних форм). Крім того, вона «позбавлена будь-яких прикмет - може бути, то бейзик інгліш, суахілі, лише перекладені українською» [18, 23].

При цьому, більшість дослідників, звертаючи увагу на «побутовість» мови Лишеги, як правило, згодом підкреслюють її - побутовості - оманливий характер: «Носіями його поезії є не слова і навіть не образи, а те, що постає за ними, як примарне біле передчуття інобуття, іншого світу, іншого змісту, котре (...) несе прозріння і надію. У цьому сенсі його поезія найближча до релігійного одкровення...» [5].

Згадавши ж Гайдеггеровий поділ на поезію «сушого» та поезію «буття» («суше» автор розуміє у найзагальнішому плані - як весь існуючий світ, те, з чим людина має безпосередній контакт; натомість «буття» - те, що поза межами світу/мови, вихід на рівень Вічного «Ніщо»), побачимо, що цікавість Лишегового поетичного світу в тому й полягає, що автор постійно виходить за межі звичайної описовості та ретельного фіксування деталей у навколишньому світі.

Зрозуміло, що «вихід» у Буття, за Гайдеггером, є завжди ірраціональним: сама людина, існуючи в «сушому», не здатна вийти за його межі. Однак завдяки інтуїтивному прозрінню, не залежному від волі автора, «лаштунки Буття» можуть на «якусь мить причинитися». І в той момент, коли це стається, поет перестає бути «віршописцем» і творить Справжню Поезію.

Звісно, було б занадто примітивно доводити, чи стаються подібні «прориви» в текстах Лишеги, а якщо так - то де саме. Але інтуїтивно зв'язок цієї поезії з «інобуттям» відчувають дуже різні дослідники (про це згадують у різних контекстах Т. Возняк, В. Трінчій, Л. Таран). А, скажімо, Г. Комський зауважує так: «Його (Лишеги) природа безупинно перетікає зі світу сушого у світ неназваного людиною як певний метафізичний фокус світу» [5].

Власне, й саму назву першої збірки - «Великий міст» - можна тлумачити як прагнення автора з'єднати (хоча б у межах власного тексту) «онтологічний простір розірваного буття, і якщо не вийти, то хоча б наблизитись до того Велико-го Мосту, що з'єднує різні виміри-береги» [19].

Інша річ, що вже для читача та дослідника поєднати ці «виміри-береги» чи просто наблизитися до адекватного сприйняття поетичного світу Лишеги значно важче (якщо це взагалі реально), адже читання, як і написання, потребує прозріння.

1. Павличко С. Творчість Олега Зуєвського, або Анатомія українського сюрреалізму // *Зуєвський О. Вибране. Поезії. Переклади.* - К: Дніпро, 1992. - С 5-15.
2. Грищенко О. Поети довгої зими // *Прапор.* - 1990. - № 2. - С 159-170.
3. Сюрреалізм і авангард. Матеріали російсько-французького колоквиума, состоявшегося в Інституте мирової літератури. - М.: Гитис, 1999. - 190 с.
4. Андрухович Ю. Богдан-Ігор Антонич і літературно-естетичні концепції модернізму: Дис. ... канд. філол. наук. - Ів.-Фр., 1996.-224 с.
5. Комський Г., Клех І., Возняк Т. Ще один діалог довкола великого мосту // <http://www.ji.lviv.ua>
6. Скурятівський В. У нульовому часі і просторі // *Сучасність.* -1992. -№ П. - С 152-154.
7. Інший формат. Олег Лишега / Упор. Т. Прохасько. - Ів.-Фр., 2003.-48 с
8. Таран Л. Суверенність поета, або В чому «крамольність» поезії Олега Лишеги?//*Дзвін.* - 1990.-№ 10. - С 141-144.
9. Культурологія. ХХ век: енциклопедія // <http://yankos.chat.ru/gum.html>
10. Бретон А. Манифест сюрреалізму // <http://starat.narod.ru/pictures/surreal/manifest.htm>
11. Семків Р. Іронія як принцип художнього структуротворення: Автореф... канд. філол. наук. - К., 2002. - 21 с
12. Філософський енциклопедичний словник. - К: Абрис, 2002.
13. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. - Ів.-Фр., Лілея НВ, 2002. - 392 с
14. Лосев А. Діалектика мифа // <http://lib.ru>
15. Крючкова В. Антиискусство: теорія і практика авангардистських движених. - М.: Изобразительное искусство, 1985. -309 с.
16. Гадамер Г.-Г. Поезія і філософія // *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / Ред. М. Зубрицька. - Львів: Літопис, 2002. - С. 264-271.
17. Гайдеаер М. Гельдерлін і сутність поезії//*Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття* / Ред. М. Зубрицька. - Львів: Літопис, 1996. - С. 198-207.
18. Трінчій В. Рука Аполлона - Рука Діоніса // *Критика.* - 2001. -№ 12.- С 21-25.
19. Гудзь Ю. Великий міст і розірваний простір (уроки поезії і прози Олега Лишеги) // <http://ji.lviv.ua>

### R. Sviato

#### SURREAL ASPECTS OF OLEH LYSHEHA'S POETIC WORLD

*The article is an attempt at researching the stylistic characteristics of Oleh Lysheha 's poetry. Special attention is accorded to the author 's surreal image system, its nature is examined and analyzed. Oleh Lysheha 's work is set in the context of the author 's search in terms of worldview. The view that the nature of this search is irrational is expressed.*