НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ ІМ. Т. Г. ШЕВЧЕНКА

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ДЕВДЕРА КАТЕРИНА МИХАЙЛІВНА

УДК 821.161.2Лишега:303.833.5

ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕГА ЛИШЕГИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, КОНТЕКСТ, РЕЦЕПЦІЯ

10.01.01 – українська література

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело
_____Девдера К. М.

Науковий керівник:
доктор філологічних наук, професор
Раїса Валентинівна Мовчан

Київ – 2018

АНОТАЦІЯ

Девдера К. М. Літературна творчість Олега Лишеги: інтерпретація, контекст, рецепція. – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01. – українська література. – Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, Київ, 2018.

Дисертацію присвячено дослідженню авторського міфу первозданності О. Лишеги, вираженого у всій літературній творчості. Використано феноменологічний, структуральний, міфокритичний та інші підходи, щоб окреслити значення категорії міфу. Власне «авторський міф» осмислено як символічну сенсотворчу універсальну структуру, яка водночас має індувальні особливості. Розкрито його вплив на формування своєрідного міфологічного дискурсу навколо постаті та доробку письменника у вітчизняних літературній критиці та літературознавстві. Як концептуальну для авторського міфу О. Лишеги визначено тугу за первозданністю, міфічним райським часом, коли єдність природи і людини ще не було порушено.

У роботі комплексно проаналізовано літературну творчість О. Лишеги, досліджено наріжні елементи, ключові структури (міфологеми) й топоси авторського міфу. Зокрема виділено міфологеми творення світу, гріхопадіння, шаманічної метаморфози та подорожі між світами. Суперечливу роль людини в природному просторі як, з одного боку, творця, а з іншого – підкорювача природи, оприявлено через образ руки, наскрізний для всієї літературної творчості, на чому неодноразово наголошували дослідники (І. Клех, Т. Пастух, Р. Свято).

У поезіях циклу «Снігові і вогню» про випалення глиняних фігур рука виражає ірраціональні, стихійні первені людського буття, вона є продовженням самої природи. У творах, у яких трапляється міфологема гріхопадіння, рука постає як символ насильства, вини і гріха. У поезіях, побудованих на контрасті цивілізації та первозданності («Він», «Черепаха»), вона обертається

добровільною офірою, алюзією до зображень на стінах первісних печер, а також символом роду людського.

Мотив повернення до первозданності трапляється як у ранніх поезіях (цикл «Зима в Тисмениці»), так і в пізніших творах. Таке повернення має позитивний та негативний аспекти як осягнення власного дому («Пісня 212»), перебування в стані екстазу («Сокіл», «Лебідь»), але також і як перехід у потойбіччя. Смерть у поезіях «Ворон», «Лялька», «Погоня», «Куниця» – це різновид шляху до першовитоків. Ці протилежні аспекти об’єднано в містерії «Друже Лі Бо, брате Ду Фу».

У дисертації оприявлено міфологічне значення конкретних географічних топосів. Так, перетин рік (Вісли, Дніпра), сходження під землю (до метро або бункера) є не лише фізичним переміщенням, а й символами подорожі до потойбіччя чи повернення з нього. Окрему увагу зосереджено на топосі лісу, який є і простором первозданності (поезії «Сосна», «Черепаха», «Лис», «Собака»), і топосом, де зберігається таємне знання, і місцем переходу до світу померлих («Лебідь», «Ворон», «Куниця»).

Розкрито психоаналітичний аспект міфу первозданності через зв’язок із особливою матріархальною свідомістю та архетипами Великої Матері, Аніми та Самості. Прагнення ліричного героя, оповідача й персонажів прози і драми повернути втрачену гармонію проінтерпретовано як спробу осягнути Самість.

Архетип Самості в літературній творчості О. Лишеги осмислено як складну єдність бінарних опозицій у новелі «Море» («Квіти в темній кімнаті»), а також як низку образів, які є уособленням архетипу. Висловлено припущення про те, що образна система новели наближена до мандали, адже їй притаманні мотив четвірності, симетричні пари, існування центрального елемента (вставної мікрооповіді про квітку маку та пташку) та ін.

Образ птаха має спільні риси із символом Фенікса, важливою є роль образу дороги та його співмірність із процесом індивідуації (К. Ґ. Юнг). Птах є водночас провідником і символом кінцевої мети шляху – осягнення цілісності, єдності природного і трансцендентного начал («Припутень», «Сокіл»,

«Лебідь»). Досліджено ритуальну основу поезії «Сокіл», розкрито психологічне значення образів «Я» та «Ти» (названого в англійській авторській версії цього вірша «Turquoise» – блакиттю або бірюзою). Мотив відродження (постання з попелу) в поезії «Півень» також визначено як міфічне воскресіння Фенікса, а почасти утілення архетипу Самості.

Матріархальну свідомість (Е. Нойманн) як природну форму свідомості, у якій незалежність его-системи ще не розвинулася вповні і все ще залишається відкритою щодо процесів несвідомого, визнано ключовою як для самого письменника, так і для ліричного героя його поезії, персонажів драми і прози. З цим типом свідомості пов'язано і численні варіації архетипів Великої матері та Аніми, які трапляються у творах, і наскрізну фемінність психічного життя автора загалом.

Окреслено парадигму стосунків батька та сина, обґрунтовано тяжіння ліричного героя поезії («Півень», «Лялька») до материнського начала, певну авторитарність батьківського елемента як утілення над-Я особистості. Досліджено прозовий фрагмент «Розмови тіней» як спробу реконструкції свідомості первісного чоловіка, позначеної амбівалентним сприйняттям жінки, яка є об'єктом бажання і «вбивцею статевого члена» (Е. Нойманн).

Проаналізовано поезію «Лебідь» як своєрідну подорож ліричного героя загадковими глибинами власної психіки, особливу увагу акцентовано на фемінному характері образів, що є символами свідомого і несвідомого. Класифіковано фемінні образи твору відповідно до їхньої психологічної функції: елементарного первинного начала (архетип Великої Матері) та переродження ліричного героя (архетип Аніми).

Переосмислено мотив сп'яніння в поезії «Лебідь», висловлено припущення, що воно має ритуальне значення, а також є способом осягнення позитивного екстазу, крім того, сп'яніння – це одна з містерій, притаманних Архетипному Жіночому Принципу. Прокоментовано психологічну природу гри ліричного героя у хованки з місяцем у зачині твору. Представлено темпоральний аспект образу місяця та особливу роль часу в поезії «Лебідь». Підхід автора названо

археологічним: час накопичується, ніби пласти ґрунту, наскрізні образи повторюються і сприймаються, як одні й ті ж предмети або субстанції, що переходять і змінюються в часі. Окрему увагу зосереджено на материнській функції образу жінки з півниками. Досліджено роль зустрічі з італійською актисою, яка є утіленням Аніми, у новелі з казковим хронотом «Лозанн».

Обрано два ключових підходи для аналізу ролі та значення діалогу в літературній творчості О. Лишеги: підхід М. Бубера, згідно з яким діалог є формою стосунку, якій притаманні два засадничих слова «Я-Ти» і «Я-Воно»; та підхід М. Бахтіна, який визначає діалог і як форму самосвідомості (для усвідомлення власного «Я» необхідний Інший), і як власне літературні діалогічні відносини між різними висловлюваннями.

Діалог в О. Лишеги імовірно постає внаслідок продуктивного впливу дзен-буддизму та американського модернізму, втім вагомішими є авторове розуміння метаморфози як здатності «Я» перевтілюватися в Іншого, а також потреба письменника наділяти голосом тих, хто зазвичай не промовляє (речі, тварин).

Найвиразніше діалог оприявлено в поетичному циклі «Снігові і вогню», світосприйняття ліричного героя якого нагадує мислення первісної людини. Здійснено спробу класифікувати розмаїті вияви діалогу в межах цього циклу як власне монолог Іншого («Кінь», почасти «Заєць», «Кабан»); твори, що нагадують техніку «потоку свідомості» («Лебідь», «Ворон», «Куниця», «Лялька», «Лось», «Пацюк», «Лис»); діалогізовані монологи, які, попри відсутність реплік-відповідей, ближчі за своєю суттю до діалогу, ніж монологу («Місяць», «Мартин», «Жар», «Риба», «Бичок», «Миска», «Глек», «Воїн»); власне діалог («Сокіл», «Шовковиця»); редукований діалог («Батько», «Хлопець»).

Внутрішній стан, коли «Я» є незмінно зверненим до Іншого і лише в такому зверненні може повноцінно мислити себе, втілено також і через форму творів, а саме поетику звертання. У роботі виявлено специфіку окремих звертань, наголошено також на значенні зміни перспективи, з якої автор описує те чи те явище, людину або предмет. Ця зміна почасти має риси гротеску,

водночас вона близька і до бажання дати читачеві інше бачення або «нові очі» (Е. Паунд). Її значення в тексті часто символічне, навіть міфологічне: сходження на гору («Кабан») або підняття вгору («Глек») виражають осяяння або усвідомлення досі незнаного. Зіткнення двох візій – людської і не власне людської – оприявлює присутність Іншого, можливість його власної осі координат, у якій людина не займає центральної позиції («Ондатра»). Зроблено припущення, що для поетики цього циклу значно важливішими за традиційні тропи є ритміка й інтонування.

Осмислено діалогічні відносини в есе «Флейта землі і флейта неба», своєрідну карнавалізацію через використання латинської та української мов як діалог «високої» культури і «низького» народного начала. Розкрито діалог, у який вступає образ човна, згаданий у тексті, як щодо поезії Д. Г. Лоуренса «Човен смерті», так і щодо окремих творів О. Лишеги. З біографічної перспективи показано «Ти-Я» стосунок в есе «Поцілунок Елли Фіцджеральд». Твір «Старе золото» оприявлює багатоголоссям єдиного хору. Доведено, що діалог є як філософським підґрунтям світогляду автора, так і важливим елементом його поетики, тісно пов’язаним із первісним мисленням.

У дисертації прослідковано й обґрунтовано рецепцію О. Лишегою постатей І. Франка, Д. Г. Лоуренса, Е. Паунда та С. Плат як проекцію авторського міфу. Осмислено структуру есе «Старе золото», використання О. Лишегою прийому «конволюту» як можливості досягнення особливої діалогічності між використаними цитатами, а також текстом і читачем. Проаналізовано роль вставної оповіді про зліпок голови Франка, символічну тотожність власне тексту есе і так і не віднайденої скульптури. Окреслено образи, що мають безпосередній зв’язок із первісністю і є наскрізними для твору. Розкрито зв’язок між літературною творчістю І. Франка та О. Лишеги, специфіку стосунку вчитель та учень між цими письменниками.

У дисертації оглядово показано вплив важливої для формування американського трансценденталізму ідеї «wilderness» на становлення авторського міфу первозданності О. Лишеги. Розкрито специфіку творення

образів Д. Г. Лоуренса й Е. Паунда в есе «Флейта землі і флейта неба». Оприявлено модернізацію українського літературного процесу, що виявляється при порівнянні перекладів поезій Е. Паунда, здійснених І. Костецьким та О. Лишегою. Розкрито вплив авторського міфу на рецепцію та особливості перекладу поезії «Blackberring» С. Плат.

Отже, авторський міф О. Лишеги вирізняється складним поєднанням універсального та індивідуального, світового та національного, архаїчного і модерного, культурного і природного начал.

Наукова новизна одержаних результатів:

-уперше в українському літературознавстві здійснено комплексне дослідження творчості Олега Лишеги як цілісної світоглядно-естетичної системи;

- усебічно проаналізовано авторський міф письменника, значення й місце, яке займає в ньому явище шаманізму;

- розглянуто ключові структури (міфологеми) й топоси цього міфу;

-виокремлено головні архетипи літературної творчості;

- розкрито діалогічну природу письма О. Лишеги;

- уперше оприявлено специфіку рецепції постатей і творчості інших авторів у літературному доробку О. Лишеги як проекцію авторського міфу первозданності.

Практичне значення дисертації: результати дослідження можуть використовуватися під час написання та наукового редагування академічної «Історії української літератури», створення посібників та підручників для середніх та вищих навчальних закладів, при викладанні курсів і спецкурсів.

Ключові слова: *авторський міф первозданності, шаманізм, міфічні структури й топоси, архетип Великої Матері, архетип Аніми, архетип Самості, діалог, «Я-Ти» стосунок, рецепція.*

SUMMARY

Devdera K. M. The literary work of Oleh Lysheha: interpretation, context, reception. – Manuscript.

Thesis for a candidate degree in philological sciencies, specialty 10.01.01. – Ukrainian literature. – Taras Shevchenko Institute of Literature, National Academy of Sciences of Ukraine, Kyiv, 2018.

This thesis is dedicated to a study of the mythopoeia of the literary work of Oleh Lysheha (1949-2014). He was a Ukrainian poet, playwright, translator and an author of essays and prose fragments, who belonged to the generation of «simdesiatnyky» but was considered to be a category himself by critics.

The research is an attempt to explore his literary work integrally through the category of mythopoeia or the author's myth. The category of «myth» was defined with a help of the combination of the phenomenological, structuralist's, mythocritical and some other scientific ways of understanding of the complex phenomenon.

The longing for the mythical times of the Golden Age, some ideal primordial chronotop, is considered to be conseptual for the O. Lysheha's literary work in general and for his myth in particular. The roots of the mythic thinking were found in O. Lysheha's biography: marginalized by the Soviet Union he (as some other writers of the times) created his own center, a kind of a possible world.

The author's myth has some structures (mythemes or probably larger fragments of myths) that are repeated throughout the poems, prose and drama. These are the mytheme of creation of the world, the Fall, shamanic transformation into animal and a travel between this and the other worlds. Some special attention had been payed to the image of a hand, one of the most important and wide-spread in O. Lysheha's writing. The contradictory actions of the hand which can be a creator, a part of nature, but which at the same time becomes a murderer, an instrument of violence illustrates the behavior of a man as a poet and as a civilizator. Some appocaliptical visions of the poetry show it clearly that the last has no future in the world.

The dissertation includes a review of the geographical toposes of the poetry from the cycle «To Snow and Fire». They seam to be both – concret and mythical. It often

happens that by crossing the river, going to metro or taking a walk in a wild wood the lyrical subject moves to the beyond. The toposes of O. Lysheha's poetry and prose are often depicted as binary oppositions, for example, «town, metro»/«wood». The topos of the wood is related to the biblical idea of wilderness and has different meanings depending from the context.

The aguish for primordial determines author's interest in shamanism that becomes an important part of the mythopoeia. The shamanic undercurrents are seen as an ecstatic journey to the Sky (poems «Swan», «Mountain») or even Hell (poems «Raven», «Marten», partially «Doll» and «Fox»), ability of the lyric subject to see the souls or his own bones («Swan», short story «Lausanne»), a kind of specific illness (poems «Pohonya», «Doll») and also as a constant usage of the images of birds who lead the lirycal subject on his way and trees each of which seem to be at once concrete and symbolic (having a connection with the World tree).

Some phychological aspects of the author's myth had been analyzed too. The anguish for the primordial times had been interpreted as a search for the Self archetype, in which Ego loses its separateness. Traveling and moving somewhere (as one of the most wide-spread states of the lyric subject or the narrator of the prose) is seen as a symbolical marker of the difficult process of individuation.

Special attention had been paid to the «matriarchal consciousness» of the lyric subject of O. Lysheha's poetry and to the Great Mother's archetype in his writings. In a prose fragment «The talk of shadows» the author reconstructs the primitive mind and shows its' balancing between conscious and unconscious. The image of a woman in the primitive man's reception is controversial, endowed with dark power. It seems to be a kind of a magical alive vessel and a cave entering which one can lose his life. The woman's image in poem «Swan» with featureless face and plum stout body is connected with Venus figurine of primitive cults. The Anima's archetype is met in a short-story «Lausanne». An Italian actress described there represented the ideas of light, beauty and numinous power.

The other important aspect is Dialogue, which can be treated as a principle of the author's worldview and one of the basic features of his poetic. Probably, the

productive influence of some of E. Pound's thesis made in essays on imagism and vorticism had taken place. But it should be pointed out that O. Lysheha's conception of Dialogue has individual peculiarities and a profound connection with the mythological idea of metamorphosis.

Some of the poems from the poetic cycle «To Snow and Fire» were classified as «a monologue of the Other». In such poetic monologues O. Lysheha gives voice and an ability to express themselves to creatures which are usually silent in the anthropocentric world (poem «Horse», partially «Boar» and «Fox»). A lot of long epic poems can be treated as a stream of consciousness («Swan», «Doll», «Raven», «Marten» etc.). Poems, written as a classical dialogue, usually demonstrate the conflict of two worldviews, ancient and modern, and while according to the first the space is treated as a sacred the second makes everything seem profane and looked at from the point of view of a user and consumerist («Mulberry»). Some reducted dialogues («Father», «Youth») should be mentioned too.

A dialogue may start as a cultural cliché in which both participants are only playing well-known old roles. Later on it changes into the Dialogue in M. Buber's sense of the word, when the Other is treated as «Thou» of the relation «I-Thou». For example in the poem «Youth» the boy whom the lyric subject meats on the bank of the river at first seems to be the same as others and at the end of the poem he is treated as unique. Some parallels between the myths of antique Greece and the poems «Youth» and «Fish» help to see the importance of Dialogue for O. Lysheha's poetry even more clear. The same «I-Thou» relation remains important for the essays dedicated to E. Pound and D. H. Lawrence, I. Franko and the other writers.

The author's poetic avoids traditional alliterations and metres but uses Dialogue as a kind of instrumentation. The intonation as a global rise of some final questions of the poems, rhythm, as in E. Pound determined by the musical phrase not the metronome, approve O. Lysheha's literary skill.

The reception of I. Franko and the Anglo-American poetry in O. Lysheha's literary work is perceived as a projection of the author's own myth. I. Franko is shown as a shaman or someone who has unordinary abilities to see the unseen.

O. Lysheha's translations show his profound understanding of the nature of the original texts. Translating «Canto 45» by E. Pound he stresses the Chinese idea of productiveness in E. Pound's poem while I. Kostetskyi puts an emphasis on the idea of capitalistic exploitation. In fact, the translation of O. Lysheha has more common features with the interpretation of polish writer J. Nemojowski (the polish translation was known to O. Lysheha). Still this Ukrainian translation has unique features which open in O. Lysheha's interpretation of Pound's «logopoeia». The «melopoeia», «logopoeia» and «phanopoeia» of the selected «Cantos» of E. Pound had been successfully interpreted and re-written in Ukrainian language context.

Such essays of O. Lysheha as «The Flute of the Earth and the Flute of the Sky», «The kiss of Ella Fitzgerald» are a powerful evidence of the modernization of the Ukrainian literary discourse. The style of the first essay is marked by the combination of high and low culture which could be seen in the free interpreting of old Latin idioms by the means of Ukrainian spoken language. The author's narration is full of hints and allusions which could be understood only by the prepared reader or provoke the unprepared one to enlarge his knowledge. Lysheha had drawn an important parallel between E. Pound and H. Chubay, based on the similarity of poetical talent and tragic fate of the writers. Making a comparison between the poets he is being tactful and delicate not letting any kind of «narodnytskyi» pathos to influence his way of representation.

The question whether O. Lysheha had the «anxiety of influence» to E. Pound is rather difficult to answer. Perhaps Lysheha's visual technique might be looked upon as a kind of deviation from Pound's melopoeic principle. Speaking about similarities which could be the result of contact, Lysheha's didactic poems should be mentioned, for example, «Song 551» with its opening line «Before it's too late – knock your head against the ice» has the similar narrator's tone as the famous Pound's directives «Day by day make it new» or «Pull down thy vanity». Still it should be emphasized that the analyses of O. Lysheha's ideas give more reasons to draw a line between him and H. Thoreau or H. D. Laurence whose literary works he translated too.

As a translator of S. Plath O. Lysheha is interesting first of all from the point of

view of what poems he chooses to translate. If O. Zabuzhko's choice and translation is rather feminocentric the Lysheha's seems to be concerned with nature and mystery. Accurately recreating the meanings of the original text («Blackberrying»), he expresses the author's personification of the blackberries even more vividly. The topos described by S. Plath in the poem seems to be not only natural and lonely but also somehow primordial in O. Lysheha's translation.

To conclude, the research work shows the mythemes and toposes of the myth of the primordial times of O. Lysheha, its' connection with shamanism, the psychoanalytic and dialogical aspects of this myth. The reception of other writers is analyzed as a kind of projection of O. Lysheha's own mythopoeia. The author's myth is reach, based on the national tradition and at the same time it has the global value and meaning that make it worthy of father studing.

Scientific novelty of the obtained results:

-the dissertation is the first work of literary science completely dedicated to the research of O. Lysheha's writing as a complex unique system;

-the phenomenon of the author's myth had been researched from different points of view with the help of various scientific tools, special attention had been payed to shamanism;

-the basic structures (mythemes) and toposes of the athor's myth had been described and analyzed;

-the main archetypes were analyzed too;

-the Dialogue as an important part of O. Lysheha's longing for metamorphosis and also as basis of writer's philosophy and poetic had been shown and researched thoroughly;

-for the first time special attention had been payed to the O. Lysheha's way of reception of other poets in his writings (essays) and poetry translations, the influence of the conceptual American idea of «wilderness» on his mythopoeia had been revised too.

The practical significance of the dissertation: The results of the research might be used for a revition and editing of the academic History of Ukrainian literature,

writing of some guides and handbooks for the universities and schools, as a material to perform a special course on Oleh Lysheha and his literary works.

Keywords: *mythopoeia, the author's myth of primordial times, shamanism, mythical structures and toposes, the archetype of the Great Mother, the Anima archetype, the Self, dialogue, «I-Thou» relation, reception.*

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНО ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Девдера К. «Ви його не догоните.. Аби не знати як бігли..»: рецепція образу Івана Франка в літературній творчості Олега Лишеги. *Наукові записки НаУКМА.* Філологічні науки (літературознавство).Т. 195. Київ: Києво-Могилянська Академія, 2017. С. 17–23.

2. Девдера К. Новела «Море» («Квіти в темній кімнаті») О. Лишеги як втілення архетипу самості. *СіЧ*. 2016. № 10. С. 52–57.

3. Девдера К. «Хлопець» Олега Лишеги як поезія Зустрічі й Діалогу. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Вип. 20. Т 14.: зб. наук. праць. Дніпро: Ліра, 2016. С. 5–11.

Публікації в наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних науковометричних базах, та міжнародному фаховому виданні:

4. Девдера К. «Нікого й нічого крім ожини»: образ ожини як символ первозданності в літературній творчості О. Лишеги. *Вісник Черкаського університету.* Серія: Філологічні науки. 2017. № 1(1). С. 47–54.

5. Девдера К. Рецепція поезії Езри Панда в літературній творчості О. Лишеги. *Вісник Черкаського університету.* Серія: Філологічні науки. 2016. № 1(2). С. 89–94.

6. Девдера К. Шаманізм як літературна практика (Інтерпретація поезії *Він* як міту про походження). *Spheres of culture*. Vol. XVI. Lublin, 2017. P. 329–334.

Додаткові публікації:

7. Девдера К. Дозвольте познайомити: містер Лишега. *Дивослово*. 2015. № 11. С. 57–63.

8. Девдера К. Олег Лишега: шаманізм як літературна практика. *Новітні пошуки української філології. До 25-річчя проголошення Незалежності України:*

матеріали Всеукраїнської наково-практичної конференції студентів, аспірантів і молодих учених (29-30 вересня 2016 року). Вінниця: «Нілан ЛТД», 2016. С. 72–73.

9. Девдера К. Переосмислення проблеми «Людина і Природа» в поезії О. Лишеги «Кінь» як повернення до первозданності. *Художня творчість у контексті проблем її вивчення: матеріали III Всеукраїнської конференції з актуальних проблем белетристики, художньої творчості: до 200-ліття Тараса Шевченка, матеріали I міжнародної конференції, присвяченої 150-літтю Михайла Коцюбинського.* С. 24–26.

ЗМІСТ

ВСТУП 17

РОЗДІЛ 1. ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕГА ЛИШЕГИ: ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ, ПРОЯВИ МІФОТВОРЧОСТІ, МІФІЧНІ СТРУКТУРИ Й ТОПОСИ 22

1.1. Авторський міф первозданності О. Лишеги……..….....22

1.2. Шаманічні мотиви й образи літературної творчості письменника.……51

Висновки до розділу 1 66

РОЗДІЛ 2. ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ТА ДІАЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ АВТОРСЬКОГО МІФУ ОЛЕГА ЛИШЕГИ 69

2.1. «Первозданність» як повернення до Самості. Модифікація архетипу..... 69

2.2. «Первозданність» як фемінність. Архетипи Великої Матері й Аніми..... 85

2.3. Письмо О. Лишеги як діалог..... 101

Висновки до розділу 2..... 132

РОЗДІЛ 3. РЕЦЕПЦІЯ ІНШОГО ЯК ПРОЕКЦІЯ АВТОРСЬКОГО МІФУ ..... .135

3.1. Рецепція образу Івана Франка в літературній творчості О. Лишеги як проекція авторського міфу первозданності. 135

3.2. Американська ідея «вільднес» і авторський міф первозданності. О. Лишега як перекладач Д. Г. Лоуренса, Е. Паунда, С. Плат. 156

Висновки до розділу 3..... 174

ВИСНОВКИ 177

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ..... 183

ДОДАТОК А…….203

ДОДАТОК Б……..…...205

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми. Останнім часом у літературознавчих колах зростає зацікавлення явищем пост-шістдесятництва. Письменники «витісненого покоління» створили власну ідейно-естетичну платформу, якій притаманні індивідуалізм та герметичність, усвідомлення поезії як прамови, тяжіння до монументального стилю, зв'язок із народною творчістю, відмова від будь-якої риторики. Творчість пост-шістдесятників, попри спільні риси, має низку розбіжностей, адже кожному самодостатньому автору властиве індивідуальне світовідчуття. Саме тому дослідження доробку окремих представників покоління з урахуванням історико-літературного контексту є актуальним завданням.

Олег Лишега (1949–2014) – яскравий представник пост-шістдесятництва, поет, драматург, прозаїк, перекладач, творчість якого продовжує кращі традиції української літератури, зокрема І. Франка, Б.-І. Антонича, і водночас є унікальним явищем світової культури, оскільки поєднує тенденції монументалізму Київської Русі (Володимир Мономах, Нестор Літописець) й англо-американського модернізму (Е. Паунд, Т. С. Елліот, Д. Г. Лоуренс). Після присвоєння збірці перекладів «The selected poems of Oleh Lysheha» (яку Дж. Бресфілд перекладав у співавторстві з О. Лишегою) премії американського ПЕН-клубу, Т. Прохасько та Б. Бойчук обґрунтовано висловлювали сподівання на те, що О. Лишега може стати лауреатом Нобелівської премії.

Синтез культур і поетичних традицій зумовив становлення неповторного авторського стилю, який викликав зацікавлення сучасних українських літературознавців і літературних критиків. Про О. Лишегу так чи так писали І. Борисюк, Ю. Войтенко, Д. Вороновська, Т. Головань, Г. Грабович, О. Гриценко, Т. Гундорова, Ю. Ґудзь, І. Дзюба, В. Діброва, Вано Крюґер, М. Лаюк, Б. Матіяш, В. Моренець, К. Москалець, Т. Пастух, Р. Свято, Л. Таран, Б. Чепурко. Щоправда, Т. Пастух не без підстав зауважує: «Про поета багато говорять, однак розвідок про його творчість – порівняно мало» [109].

Отож **актуальність теми дисертації** обумовлено насамперед відсутністю в сучасному літературознавстві комплексного дослідження творчості О. Лишеги, яке представляло б її як цілісну систему, з урахуванням історико-літературного контексту, специфіки авторського міфу та рецепції О. Лишегою постатей і творчості інших письменників, а також відстеженням інтертекстуальних зв'язків. Окреслення місця та значення творчої спадщини О. Лишеги в історії української літератури XX ст. сприятиме більш об'єктивній ревізії літературного канону цього періоду, повнішому осмисленню явища пост-шістдесятництва.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційна робота виконувалася відповідно до загального плану наукових досліджень Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України в межах держбюджетної теми «Українська література XX – початку XXI ст.: теми, проблеми, жанри, стилі (№ 0114U004389). Тему дисертації затверджено на засіданні Вченої ради Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол №2 від 22 січня 2015 року) та на засіданні Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 1 від 12 травня 2015 року).

Метою дисертаційної роботи є є вивчення літературної творчості О. Лишеги як цілісного явища через аналіз особливостей авторського міфу. Досягнення цієї мети передбачає розв'язання таких **завдань:**

- окреслити семантику понять «міф» та «авторський міф», проаналізувати специфіку авторського міфу О. Лишеги та його зв'язок із первісністю й первозданністю;
- визначити місце шаманізму в системі авторського міфу, схарактеризувати основні структури й топоси;
- розкрити психоаналітичний аспект авторського міфу О. Лишеги, зв'язок первозданності й архетипу Самості; виявити співвідношення патріархальної та матріархальної свідомості;
- з'ясувати діалогічну природу письма О. Лишеги, за якої діалог є філософським підґрунтям світогляду автора й художнім прийомом водночас;

- осмислити рецепцію постаті І. Франка в літературній творчості О. Лишеги як проекцію авторського міфу первозданності; з'ясувати перевагу ірраціонального над раціональним, спорідненість образу поета й шамана;
- розкрити зв'язок авторського міфу з важливим для американського трансценденталізму поняттям «wilderness», схарактеризувати аспекти рецепції поезії Д. Г. Лоуреса, Е. Паунда, С. Плат у літературній творчості О. Лишеги.

Об'єктом дослідження є літературна творчість Олеги Лишеги: збірки поезії «Великий міст» (1989), «Снігові і вогню» (2002), «Великий міст» (2012), «Зима в Тисмениці» (2014), проза (новелістика й есеї) зі збірок «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» (2010), «Поцілунок Елли Фіцджеральд» (2014), «Старе золото» (2015), драма «Друже Лі Бо, брате Ду Фу», а також гарвардське перекладне видання поезій і драми письменника «The selected poems of Oleh Lysheha» (2000), опубліковані переклади прози Г. Торо, поезій Е. Паунда, Д. Г. Лоуренса, С. Плат та окремі інтерв'ю, зокрема розмова з Т. Прохаськом («Інший формат»).

Предметом дослідження є авторський міф первозданності О. Лишеги, який виражено у його літературній творчості.

Методологічну основу дисертації визначають студії вітчизняних і зарубіжних філософів, антропологів, релігієзнавців, мистецтвознавців та літературознавців. Для окреслення і дослідження категорій «міф», «авторський міф» використано праці М. Еліаде, К. Леві-Стросса, О. Лосєва, Е. Мелетинського, В. Тернера, В. Топорова, Н. Фрая; як зразок досліджень на межі антропології та літературознавства розглянуто праці Г. Грабовича, Т. Мейзерської, Я. Поліщука. Аналіз оприявлення первісності у літературній творчості О. Лишеги було здійснено з опорою на мистецтвознавчі розвідки А. Столяра, О. Івашини, антропологічні дослідження Ф. Боаса, Е. Тейлора. Для осмислення шаманічних мотивів залучено студії М. Еліаде, Дж. Кемпбелла, Є. Новік, Е. Дж. Нойманн-Фрідманн, Л. Потапова, В. Ткач, а також розвідку про власне український шаманізм В. Ятченка. У висвітленні психоаналітичного аспекту авторського міфу за основу взято підхід К. Ґ. Юнга та його послідовників Е. Ноймана, Е. Едінгера, Д. Холла, залучено окремі філософські студії Г. Башляра. Діалогізм розкрито крізь призму підходів М. Бахтіна

та М. Бубера. Праці В. Ізера, Г. Р. Яусса є теоретичною основою дослідження рецепції образів та творчості інших письменників у літературному доробку О. Лишеги. Детально розглянуто знакові розвідки й літературно-критичні матеріали, присвячені постаті й творчості О. Лишеги, зокрема І. Борисюк, Дж. Бресфілда Ю. Войтенко, Т. Голованя, Г. Грабовича, О. Гриценка, Т. Гундорової, Ю. Ґудзя, І. Дзюби, В. Діброви, Вано Крюґера, М. Лаюка, Б. Матіяш, В. Моренця, К. Москалця, Т. Пастуха, Р. Свято, В. Сірук, Л. Таран, Б. Чепурка та ін.

Комплексний характер дослідження передбачає інтеграцію низки методів. Було використано, зокрема, міфологічний, біографічний, історико-порівняльний, психоаналітичний, герменевтичний, феноменологічний, рецептивний, структурно-семіотичний та інтертекстуальний методи дослідження.

Наукова новизна одержаних результатів:

- вперше в українському літературознавстві здійснено комплексне дослідження творчості Олега Лишеги як цілісної світоглядно-естетичної системи;
- усебічно проаналізовано авторський міф письменника, роль і місце, яке в ньому займає явище шаманізму;
- розглянуто ключові структури (міфологеми) й топоси авторського міфу;
- виокремлено головні архетипи літературної творчості;
- розкрито діалогічну природу письма О. Лишеги;
- уперше осмислено специфіку рецепції постатей і творчості інших авторів у літературному доробку О. Лишеги як проекцію авторського міфу первозданності.

Практичне значення дисертації полягає в тому, що концептуальні положення та висновки дають можливість цілісно й системно інтерпретувати літературну творчість О. Лишеги. Ці результати можуть бути використані під час написання та наукового редагування академічної «Історії української літератури», створення посібників і підручників для середніх та вищих навчальних закладів, під час викладання загальних курсів і спецкурсів.

Особистий внесок здобувача. Дисертація узагальнює самостійні наукові пошуки й розробки автора. Провідні ідеї роботи оприлюднено в наукових статтях та

під час виступів на наукових конференціях. Усі праці виконано самостійно, без участі співавторів.

Апробація. Дисертацію обговорено на засіданні відділу української літератури ХХ ст. Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України 22 червня 2017 року. Основні положення дисертації оприлюднено в доповідях на семи міжнародних та всеукраїнських наукових конференціях: І міжнародній конференції, присвяченій 150-літтю М. Коцюбинського «Художня творчість у контексті проблем її вивчення» (Бар, 2015); ІІ Міжнародній конференції, присвяченій проблемам післячорнобильського мистецтва, контркультури та їх інтерпретації в освітньому просторі «Художня творчість у контексті проблем її вивчення: екологія душі, екологія планети» (Бар, 2016); XIII Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2015); Всеукраїнській науково-практичній конференції «Титан духу і чину» до 160-річчя від дня нар. І. Франка (Київ, 2016); Всеукраїнській науково-практичній конференції студентів, аспірантів і молодих учених «Новітні пошуки української філології. До 25-річчя проголошення Незалежності України» (Вінниця, 2016); а також на меморіальній науковій конференції «Перші читання пам’яті Тамари Денисової» (Київ, 2017) та XIV Міжнародній конференції молодих учених (Київ, 2017).

Публікації. Положення та результати дослідження представлені в 9 публікаціях, зокрема у наукових фахових виданнях України (з яких 2 – у наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних науковометричних базах), 1 – в зарубіжному виданні; 3 – додаткові публікації.

Структура дисертації зумовлена методологією та завданнями дослідження. Робота складається зі вступу, трьох розділів, семи підрозділів, висновків та списку використаних джерел (250 позицій). Загальний обсяг роботи – 204 сторінки, із яких 168 сторінок займає основний текст.

РОЗДІЛ 1

ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ О. ЛИШЕГИ: ТЕОРЕТИЧНЕ ПІДҐРУНТЯ, ПРОЯВИ МІФОТВОРЧОСТІ, МІФІЧНІ СТРУКТУРИ Й ТОПОСИ

1.1. Авторський міф первозданності О. Лишеги

Літературну творчість Олега Лишеги, на перший погляд, важко назвати спорідненою з міфом, оскільки в ній не оприявлено виразних алюзій до світової і, зокрема, античної міфології, популярних міфічних сюжетів тощо. Водночас міф є наскрізною структурою, яка зумовлює низку особливих рис літературного доробку письменника. Тобто обираючи «міф» як одну з ключових категорій дослідження, керуюсь, насамперед, глибинною природою творчості О. Лишеги, а не тенденцією до зростання популярності міфологічної (архетипної) критики у вітчизняному літературознавстві, про яку згадує Я. Поліщук [136, с. 5]. Крім того, важливою, на мою думку, є заувага Р. Мовчан про те, що вся українська література XX ст. позначена «активною міфотворчістю» [110, с. 430].

Складність та багатозначність поняття «міф» вимагає чіткішого окреслення його семантики. У межах цього дисертаційного дослідження «міф» визначаю, інтегруючи кілька відомих підходів, зокрема феноменологічний, структуральний, підхід аналітичної психології та її послідовників (М. Еліаде, Дж. Кемпбелла) і, звісно ж, міфокритику Н. Фрая. Крім того, важливим для цієї праці є означене в добу Романтизму бачення ролі поета як міфотворця («кожен великий поет має покликання перетворити у своєрідну цілісність ту частину світу, яка відкрилась йому, та з цього матеріалу створити власну міфологію» [108, с. 20]).

У феноменологічному, а також символічному визначенні О. Лосєва категорії «міф» як «розгорнутого магічного імені» [101, с. 579] (до якого він приходить, підсумовуючи низку складних діалектичних суперечностей) вагомим є особистісний аспект міфу. Міф є не лише символом, а міфічна дійсність –

«справжньою реальною дійсністю» [101, с. 426], яку наділено власною позанауковою істинністю та структурністю; сам символ мислиться як диво – збіг двох планів особистості, її емпіричної історії та ідеального завдання, первообразу. Таке розуміння міфу, вочевидь, формувалось і під впливом Платона, для якого міф – це тотожність ідеального та матеріального, злиття ідеї та матерії, за якого «естетичне постає перед нами як міфічне» [102, с. 560]. Показово, що, виявляючи подібні риси й розбіжності міфу та поезії, Лосєв не раз удається до аналізу міфічного мислення або своєрідної міфічної інтуїції, яка трапляється у поетичній творчості, та вважає її дослідження загалом перспективним [101, с. 454].

К. Леві-Стросс розглядає міф, використовуючи методи структурної лінгвістики, і окреслює його як мову, що діє на найвищому рівні, на якому смисл відділяється від мовної основи, на котрій сформувався [82, с. 218]. Важливими є виокремлені дослідником риси міфу (позачасовість, повторюваність окремих мотивів), а також зауваги, які стосуються самого способу дослідження міфу. Зокрема, необхідність цілісного охоплення явища, ототожнення подібних мотивів, уведення до антропологічного дослідження понять «структури» та «бінарних опозицій». На думку Є. Мелетинського, важливим є те, що К. Леві-Стросс виокремлює низку подібних рис міфу та мистецтва, бо це «може в майбутньому виявитися корисним для розуміння деяких особливостей власне мистецтва» [108, с. 81].

М. Еліаде визначає міф крізь призму сприйняття архаїчних суспільств, для яких міфом є оповідь, яка, по-перше, творить Історію діянь надприродних істот; по-друге, вважається абсолютною правдою (оскільки пов’язана з реальністю) і водночас є сакральною (адже оповідає про богів); по-третє, вона завжди стосується «творення», розповідає, як щось з’явилося або як постала та чи та модель поведінки, той чи той спосіб діяльності; по-четверте, знання такої оповіді та залучення до ритуального дійства обдаровує людину здатністю повертатися до першовитоків, сакрального часу «золотої доби».

У «Трактаті з історії релігій» міф окреслено як прецедент для модусів реального, так, зокрема космогонічний міф «слугує… архетипною моделлю для всіх “творень”, хай би на якому рівні вони відбувалися» [48, с. 460]. Порушуючи проблему занепаду міфу в сучасному західному суспільстві, М. Еліаде наголошує на тому, що архетип зберігає свою творчу силу й тоді, коли він занепадає, а людина завжди перебуває в полоні своїх архетипних інтуїцій, так, виокремлену дослідником тугу чи то ностальгію за Раєм «можна виявити у найбанальніших учинках модерної людини» [48, с. 485].

Н. Фрай називає міфологію своєрідною «граматикою літературних архетипів» [209, с. 135], а міф визначає як «світ тотальної метафори, в якому кожен елемент є потенційно ідентичним із усіма іншими так, наче всі вони належать до єдиного безкінечного тіла» [209, с. 136]. Показово, що саме поняття «метафори» у Фрая досить широке: як різновид метафори мисляться перевтілення надприродних істот у тварин чи рослини, зрештою, навіть архетип «метаморфози» в Овідія.

Дослідник виокремлює три способи організації міфів та архетипних символів у літературі: 1) невитіснений міф; 2) не висловлений прямо міфічний зв’язок, притаманний романтичній тенденції; 3) акцентування уваги на змісті та репрезентації радше, ніж на формі твору, притаманне тенденції реалізму. Із невитісненим міфом пов’язані дві можливості метафоричної організації, одну з яких Н. Фрай визначає як «апокаліптичну», співвіднесену з міфічними уявленнями про Рай і Небо, другу – як «демонічну», що виявляється в образі Пекла та низці його варіацій. Важливо, що оповідь передбачає рух від одної образної структури до іншої [209, с. 158], тобто літературний твір є не лише статичною схемою, а й процесом, який об’єднує різні категорії образів, їхній циклічний рух.

У вітчизняному літературознавстві категорії «міф», «міфотворчість», «індивідуальна міфологія», «візійний світ» одними з перших використали, зокрема, Г. Грабович, О. Забужко, Т. Мейзерська й дещо згодом Я. Поліщук. На думку Т. Гундорової, Г. Грабович «уводить до наукового обігу нову парадигму

прочитання Шевченка – через аналіз “внутрішнього”, психологічного коду Шевченкової творчості він розкриває потужну романтичну міфотворчість поета, котрий вибудовує і свій власний світ, і колективний національний міф» [29].

Т. Мейзерська, розглядаючи проблеми індивідуальної міфології, наголошує на необхідності «феноменологічно-екзистенційної рефлексії» [107, с. 21], у світлі якої творчість кожного конкретного митця «постає не як певна схематична абстракція» [107, с. 15], але як живе функціональне явище, якому притаманні сталі структури індивідуального художнього мислення. Аналізуючи низку теоретичних праць, присвячених міфу, дослідниця виявляє спорідненість понять «ідея» та «міф»: «ідея-міф творить сюжет, а цілісність сюжету цю ідею-міф експлікує» [107, с. 28]; а також «міф» та «архетип» як принцип формування, що виявляється «у творчо оформленому матеріалі» [107, с. 30].

Т. Мейзерська, однак, уникає формулювання однозначного визначення міфу, обґрунтовуючи це тим, що дослідник індивідуальної міфології повинен оперувати різними площинами прояву цього складного поняття. Водночас вона доволі чітко визначає власне авторську чи індивідуальну міфологію як приховані символічні смисли, закладені у внутрішній структурі особистості, певну автономну систему сприйняття й відтворення, що виявляється в художніх текстах, або також як індивідуальну оповідну структуру.

Досить скрупульозно до проблеми дефініцій підходить Я. Поліщук, у монографії якого не лише представлено історичний огляд становлення розмаїтих трактувань феномену міфу, але й подано ґрунтовні робочі визначення. Так, власне «міфологію» дослідник окреслює як «універсальний культурний код буття, який екзистенційно конституює нашу свідомість та гармонізує суперечність між марнотністю й сенсом буття» [136, с. 20], а «міф» є одиничним фактом такого конституювання та гармонізування на рівні певного художнього твору чи низки творів.

Індивідуальна міфологія визначних представників українського модерну мислиться Я. Поліщуком як «візійний світ» (чи то світи), який є цілісною,

органічною, естетично самоцінною картини буття, створеною письменником на підставі розгортання міфологічного концепту [136, с. 22].

Власне, поняття «індивідуальна міфологія», «візійний світ», запропоновані вітчизняними дослідниками, близькі й значною мірою корелюють із поняттям «міфопоейї», «міфотворення» («mythopoeia», «myth-making») [203, с. 527], що є популярними на Заході, у цьому дослідженні їхнім повноцінним аналогом виступає поняття «авторський міф».

Авторський міф – символічна сенсотворча універсальна структура, іманентно присутня в літературній творчості письменника. Дослідження такої структури вимагає певної дистанції, того, що Н. Фрай визначав як необхідність «to“stand back”» [209, с. 140] – відступити, відсторонитися, зрештою поглянути на явище з певної віддалі. Водночас універсальність не заперечує неповторних рис творчості, які виражають особливості світогляду автора, а необхідність певного дистанціювання передбачає цілісне охоплення явища і дослідження різних рівнів тексту.

Авторський міф зазвичай провокує появу навколо творчості й постаті письменника особливого міфічного дискурсу, одним із найяскравіших прикладів чого є, вочевидь, Т. Шевченко. Водночас навіть побіжний аналіз рецепції творчості й образу О. Лишеги у вітчизняній літературній критиці й почасти літературознавстві дає підстави висунути і відстоювати твердження про формування своєрідного літературознавчого міфу.

Так, низка перед- і післямов, рецензій і навіть наукових статей рясніє заувагами не лише про унікальність поезії О. Лишеги, але й про неможливість адекватної наукової інтерпретації цих текстів. Міра такого «літературознавчого агностицизму» є, звісно, доволі різною. Чи не першим звертає увагу на специфічну рецепцію Г. Грабович, який зауважує: «Як ранні, так і пізніші твори О. Лишеги – це різновид поезії невловимої, що частково пояснює небажання або й неспроможність критиків займатись нею» [212].

Так, наприклад, Р. Свято ставить під сумнів саму можливість читача й дослідника «наблизитися до адекватного сприйняття поетичного світу

Лишеги» [145, с. 61], наголошує на необхідності «прозрінь» [145, с. 61] для читання цих творів. Т. Пастух уважає, що «тексти Лишеги є настільки герметичними та складними, наскільки “замкненим” та непростим залишається для людини світ природи та світ її душі» [126, с. 20]. Важко не помітити певну метафізичність таких висловлювань, залучення сакральних категорій «прозріння», «душі», очевидно ж, виходить за межі власне позитивістського наукового дискурсу.

Апогеєм агностицизму стала рецензія М. Лаюка, який виголошує красивий (але чи виправданий логічно?) поетизм: «ці вірші дуже живі, надто живі, щоб називатися віршами» [73, с. 62] і закликає «до читання… і проживання цією поезією – без очікування відповідей, без філософських угрузань, без того, чого ми зазвичай хочемо від поезії, без визначень і називань» [73, с. 62]. Першу тезу, до речі, згодом прийме і процитує у своїй рецензії Вано Крюґер [70].

Водночас зауважу, що тут зовсім не йдеться про некомпетентність дослідників і поетів, які так чи так пишуть про О. Лишегу, адже за ними солідні наукові студії, досвід власного письма. Важливим є інше: щó в явищі (літературній творчості, постаті О. Лишеги) провокує до міфотворення? Адже тези про неможливість пізнання й розуміння (знання, яке може відкритися лише посвяченим, але сучасний читач і дослідник, схоже на те, не належить до втаємниченого кола) і, тим паче, про вітальність, яка нібито спричиняє цілковиту позалітературність, категорії «прозріння», «душа» мають куди більше спільного зі сферою сакруму й міфології, ніж власне літературознавства.

З іншого боку, якими б недоречними з наукового погляду не здавалися такі зауваги, вони справді іноді ліпше передають сутність явища, ніж власне раціональні спроби класифікувати творчість О. Лишеги як одного з поетів Київської школи, сюрреаліста й постмодерніста; визначити особливість його творчості через генетико-контактні зв’язки або типологічні збіги. Так, загалом слушні думки про близькість О. Лишеги до дзен-буддизму або англо-американського модернізму дуже часто залишаються на рівні «впливології»:

віднайдення подібності не увиразнює особливу природу літературної творчості автора.

На мою думку, оцей літературознавчий міф, окремі аспекти якого було розглянуто, – лише продовження авторського міфу Олега Лишеги, глибинної структури, яка лежить в основі його художнього світу. Осягнення цього міфу є необхідним для повноцінного осмислення й правомірної інтерпретації. Дослідження лише генетико-контактних зв'язків чи оприявлення у творчості автора рис певної літературної течії стало б аналізом окремих фрагментів без розуміння суті.

Працю, присвячену творчості Франсуа Рабле, М. Бахтін розпочинає вельми показовою ремаркою: «Якщо Рабле здається таким самотнім, неподібним на жодного з-поміж представників "великої літератури" останніх чотирьох століть історії, то на тлі правильно відкритої народної творчості, навпаки, – радше ці чотири століття літературного розвитку можуть здатися чимось специфічним і ні на що не схожим, а образи Рабле опиняються серед тисячоліть еволюції народної культури, наче в рідному домі» [6, с. 7].

Аналогія між Лишегою та Рабле напрошується сама собою, адже український поет видається не менш самотнім у контексті сучасної української літератури. Підхід В. Моренця, який згадує ім'я письменника серед низки авторів, причетних до Київської школи, але не приналежних до канонічного кола (В. Голобородько, В. Кордун, М. Воробйов, М. Григорів), вочевидь, найбільш виправданий [113, с. 9]. Те, що письменник називав М. Воробйова своїм «другом», «учителем» [93], аж ніяк не робить поезію О. Лишеги ближчою до творчості «метафористів».

Зрештою, це той випадок, коли цілком правомірно покладатися на висловлювання самого автора щодо особливостей його творчого методу. Цікаво, що передрук інтерв'ю з видання «Інший формат: Олег Лишега» під назвою «Балачки з Прохаськом» відбулося «з незначними змінами» [95, с. 231] (у книгах «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» 2010, «Старе золото» 2015). Однією з таких змін є висловлювання поета про метафору й Київську школу. У цьому фрагменті

О. Лишега чітко проговорює власні творчі принципи й підходи: «У київській школі інакше. Може, через іншість покоління. Вони мислять більше про тип. А у мене не стільки тип, як якась особистість. Певний представник того чи того. В цьому велика різниця. Я вазагалі хотів би відійти від силабо-тоніки, від метафори. А для них поняття метафори було взагалі найважливішим» [89, с. 46].

З іншого боку, незаперечним залишається факт, що О. Лишега зазнав продуктивного впливу М. Воробйова і що такий вплив, найвірогідніше, був узаємним. Принаймні одну з поезій М. Воробйова було, як зауважує Т. Пастух [124], присвячено О. Лишезі. У цьому творі апельовано до первісності й особи поета як «високого гостя» [58, с. 32]: «повернення до / первісного мислення / є ключем до світу без назв… / наближаючись до його кордонів / мусиш перебути звіром… демоном…/ і аж потім чистим духом… / це безконечне майбутнє! / ми не говоримо про нього / бо вже його маємо…/ і все ж: / високого гостя не можна зустріти – / бо ним неможливо стати…» [58, с. 32].

М. Воробйов окреслює, можливо, найважливіші для О. Лишеги концепти повернення до первісного мислення, метаморфози та зустрічі з Іншим. Крім того, «первісне мислення» у цьому вірші – це не так науковий вираз, що характеризує особливу свідомість неоантропа, як символ ідилічного часу первозданності, єдності природи і людини.

Образ «світу без назв» [58, с. 32] близький прагненню О. Лишеги до анонімності («Мені б хотілося, щоб не було у цьому всьому особистості, щоб говорилося від імені безстороннього, безіменного» [89,с. 10]). Показово, що, розмірковуючи про появу імені й особи поета, він зауважує: «Наші часи принесли назви» [89, с. 10]). Тобто анонімність мислиться як ознака іншого, минулого часу, імовірно первісності, а почасти й міфічної первозданності. Крім того, «світ без назв» – це світ єдності «форми», «кольору», та «слова», які поет сприймає як частини цілого, що не підлягають ієрархії: «А мені хочеться побачити – що ж було перше. Не було ж ієрархії. Воно було взаємно. Були разом. Завжди» [89, с. 20].

Не йдеться про те, що біблійна ідея про божественний Логос («На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово») є абсолютно далекою щодо світосприйняття М. Воробйова чи О. Лишеги. Зрештою, тоді у тексті поезії йшлося б про «світ без слів», а не «світ без назв». Власне, оприявнено опозицію «Слово»/«назва», перше поняття пов'язане з дійсним буттям (як зауважує М. Гайдеґґер: «лиш слово надає речі буття» [22, с. 187]), друге – вихолощене постійним ужитком, чи то називанням.

Низка трансформацій, описаних у творі, є алюзією до перевтілень, які здійснює ліричний герой О. Лишеги. Вважаю їх пов'язаними із традицією шаманізму, в якій шаман, для того, щоб повернутися до першовитоків (образу раю) набуває подоби звіра, у такий спосіб відновлюючи втрачену єдність із природним світом. Утім, очевидно, що сам М. Воробйов трактує ці переродження інакше: згадка про буття «чистим духом» [58, с. 32] відсилає до індуїзму з його ідеєю реінкарнації та еволюції душі через постійне відродження в іншій подобі, а зрештою злиття індивідуальної душі («атмана» [216, с. 52]) із абсолютом («брахманом» [216, с. 91]). Адже, «коли людина глибинно усвідомить (а не просто "знатиме про") єдність своєї особистості з душею Всесвіту, вона вивільниться з пут карми й уникне наступних перетворень» [216, с. 52].

Здається, що «безконечне майбутнє» і є символом стану просвітлення, поетичним образом вічності. Показово, що О. Лишега, згадуючи М. Воробйова разом із П. Тичиною в есе «Флейта землі і флейта неба», творить інший, але близький за семантикою образ Абсолютного Часу: «підніматись у небо – це стрімголов пірнати в Абсолютний Час. Небо – усе, що було і що нас чекає, наша Інша історія..» [86, с. 92]. Поезія М. Воробйова у своїй цілісності, власне, промовляє про такий абсолютний час, оскільки об'єднує в собі три часові модуси – повернення до минулого («повернення до первісного мислення» [58, с. 32]), майбутнє («безконечне майбутнє» [58, с. 32]) та теперішнє («вже його маємо» [58, с. 32], ідеться про тут і зараз).

Мовчання, навіть своєрідне замовчування: «ми не говоримо про нього, бо вже його маємо» [58, с. 32] оприявлює ціль промовляння як «казання в самому

собі» [22, с. 185], за М. Гайдеґґером, яке «було спонукою з'яви того, що ті, хто казав, побачили» [22, с. 185]. Тобто мовити – це втілювати вічність, абсолютний час у теперішньому, але «ми» (вочевидь, поети, приятелі, «Я» і «Ти» дійсного стосунку, за М. Бубером) уже перебуваємо в єдності з Абсолютом, тому потреба промовляти про нього зникає.

Цілісність поезії, а почасти й часу, витвореного в ній, наприкінці змінено поверненням до профанного часопростору. З'являється згадка про обмеженість, неспроможність людини осягнути те, що більше за неї. Однак і в цьому просторі залишається місце для абсолюту – образу «високого гостя», який мислиться як екзистенційний і водночас має виразні фольклорні риси, адже, як зауважує І. Тарасюк: «У народній традиції "гість" – це особа, що поєднує сфери "свого" і "чужого", об'єкт сакралізації і шанування, представник "іншого" світу» [154, с. 543]. Лексема «зустріти» в цьому контексті має кілька значень, зокрема «прийняти», «пошанувати як належить». Відомо, що «у давні часи господар намагався якнайкраще прийняти гостя, сподіваючись забезпечити своє майбутнє шляхом символічної угоди з вищими силами» [154, с. 545 – 546]. З іншого боку, залишається важливою семантика зустрічі як зближення, навіть більше – поет оприявнює мимовільну паралель між поняттями «зустріти когось» і «стати кимось». Отже, досліджувати взаємовпливи М. Воробйова та О. Лишеги правомірно та необхідно, утім, кожен із названих письменників, вочевидь, має індивідуальний стиль, власне неповторне обличчя в літературі.

Порівняння письма О. Лишеги з творчістю Г. Чубая (першого літературного учителя) оприявнює радше «відхилення», яке він здійснює від свого наставника, як подібність між ними. Приналежністю О. Лишеги до «витісненого покоління» або пост-шістдесятників можна пояснювати його індивідуалізм, перебування ніби поза соціумом, але це пояснення не вичерпне. Сам письменник наголошує на своїй спорідненості з Б-І. Антоничем та І. Франком: «У мені особисто є і Антонич, і Франко» [98, с. 18], утім таке самовизначення досі залишається дискусійним.

Авторський міф Олега Лишеги визначаю як міф первозданності. Якщо М. Бахтін пропонує відкинути кілька століть, аби зрозуміти Рабле на тлі природньої для нього народної культури, то для того, аби збагнути літературну творчість О. Лишеги, необхідно, звісно ж, умовно, відкинути тисячоліття і повернутися до первісності, а згодом і в міфічні часи Золотої доби.

Існує низка маркерів того, що наскрізною структурою літературної творчості О. Лишеги є міф. Один із перших – специфічна рецепція критиками. Другим таким маркером є маргінальність як біографічний чинник, що сприяє міфотворчості. Про перебування ліричного героя і персонажів О. Лишеги на маргінесах згадує у «Передмові» до Гарвардського видання вибраних віршів Г. Грабович: «Об'єктивно, тобто з погляду суспільства, це світ маргіналів, невдах, бідноти із сіл і міських окраїн (Східно-європейських окраїн!); детритів, осколків і покидьків цивілізації» [212, с. 30].

Цікаво, що в праці «Шевченко як міфотворець» дослідник також наголошує на маргінальності: «Герої й дійові особи творів Шевченка, їхні тематичні й сюжетні лінії створюють вичерпний каталог маргінальних особистостей» [27, с. 89]. Показовою є не лише така подібність, а й те, що за нею стоїть. Г. Грабович, ґрунтуючися на антропологічних дослідженнях, вважає цю маргінальність ще одним підтвердженням міфологічного мислення. В. Тернер зазначає: «Саме в умовах перехідного порога, маргінальності й суспільної другорядності часто народжуються міфи, символи, ритуали, філософські системи і твори мистецтва» [159, с. 186].

Тоталітарна держава, яка витісняє митця на маргінеси, мимоволі сприяє становленню міфу й умовно вільної творчості. Так, у 1972 р. О. Лишегу виключено з факультету іноземних мов Львівського університету ім. І. Франка. Відомо, що рік митець «копав траншеї під Москвою» [187] (в «Особистому листку» у графі «Відношення до військового обов'язку і військове звання» зазначено: «військовозобов'язаний, рядовий», у графі «Рід військ» вказано «буд. батальйон»), згодом його було переведено до Бурятії, де О. Лишега працював учителем англійської мови. Однак не міг залишитися на посаді, бо так і не

отримав диплома, а університет офіційно відмовив у видачі посвідчення про освіту. У 1976 році повернувся до Тисмениці, де працював на хутряній фабриці, урешті, переїхав наприкінці 1970-х до Києва. Виконував різні аж ніяк не престижні чи добре оплачувані роботи, зокрема «працював парковим художником у Голосіївському парку (писав великі афіші на кшталт “Кому за 30”), декоратором на кінофакультеті у Лаврі (робив декорації негритянських барів та сільських в’язниць Абіссінії)» [1, с. 1016]. Крім того, мешкав О. Лишега не в самому місті, а в його приміській зоні, у Глевасі.

Отож, маргінальність видається однією з найвиразніших рис його біографії, показово, що основний доробок, своєрідне ядро творчості (поезії і драма), постають саме упродовж цього часу. Утім, як зауважує Р. Свято: «Він [О. Лишега – К. Д.] ніби перебуває на маргінесах літературних процесів усіх тридцяти років, але, попри це, викликає дедалі більше зацікавлення як унікальне явище української літератури (справді красномовне свідчення того, що маргінальне може стати центральним)» [145, с. 56].

Показовою є також і помічена дослідниками подібність життєпису О. Лишеги до умовного, міфічного типу. Наприклад, окреслюючи віхи біографії письменника в передмові до інтерв’ю, О. Сливинський постійно повторює слово «легенда»: «Олег Лишега – поет, який має свою *легенду*» [90, с. 44], «Було, не було – записалося в *легенду*» [90, с. 44], а також «давня і довгий час єдина збірка Лишеги “Великий міст” була вже радше *легендою*» [90, с. 44], і, врешті, (як підсумок різних іпостасей, що в них виявляв свій талант митець) «все це проявлялося, як наступний непрочитаний рядок тієї самої *легенди*» (курсив – К. Д.) [90, с. 44]. Крім того, одна з найкращих післямов (а водночас і спроб коротко, але ґрунтовно описати життя поета) вийшла друком під назвою «Апокрифи від Лишеги» (її автор – відомий письменник Тарас Прохасько) [85, с. 155].

Попри струнку структуру й реальну відповідність фактам біографії, ця післямова радше нагадує міф, ніж дійсність. І саме така форма – без указування дат (так, ніби саме життя О. Лишеги розгортається у сакральному часі, як життя

міфічного героя, а не звичайної людини) – справді є найбільш природною в контексті авторського міфу. Крім того, Т. Прохасько упродовж усього життєпису вдається до точного літочислення єдиний раз, коли вказує рік народження, а перед тим зауважує: «Якщо говорити мовою, якої він [Олег Лишега – К. Д.] не любить» [85, с. 155]. З іншого боку, вживання номінації «апокриф» натякає на певну неканонічність, а, можливо, й нежитійність (своєрідну девіацію від традиційного перетворення біографії в «житіє», а також від образу поета як рафінованого інтелігента, який контактує лише зі світом культури). Це також окреслює зв'язок із архаїкою і міфом, адже «апокриф», з погляду християнина, – це і є міф. Щоправда, за такого підходу з'являється загроза сприймати його як недійсний, фальшивий, що Т. Прохасько навряд чи мав на увазі.

Звісно, маргінальність як біографічний чинник, подібність життєпису письменника до легенди, апокрифу не є визначальними рисами, які дають підстави твердити про міф як глибинну сутність письма О. Лишеги. Ключовою для концепції про існування авторського міфу є власне літературна творчість.

По-перше, поезія й проза О. Лишеги вирізняється наскрізним повторюванням тієї чи тієї структури або її частини. Г. Грабович, окреслюючи природу міфу, наголошує на тому, що він «захищається від деформації і провалів у пам'яті не точністю викладу… а невтомним повторенням того ж самого у варіантах» [27, с. 23]. Саме це наскрізне повторювання дало підстави М. Лаюку розглядати поезію О. Лишеги «як творення певної галереї, де образи набувають такого рівня динамізму, що можуть досить вільно пересуватися у просторі книжок» [73, с. 62].

На рівні міфологем домінують: міфологема творення світу – доволі часто глиняний виріб мислиться як власне Космос («Риба», «Півень», «Пагін», «Бичок», «Глек», «Воїн», почасти «Жар», «Миска»); міфологему гріхопадіння розкрито в поезіях, у яких постає образ «цивілізаційної рани» та проблема вторгнення у чужий простір («Мартин», «Ондатра», «Пацюк», «Заєць»), а також обмеження свободи й цілісності Іншого («Кінь», «Карась», «Хлопець», «Шовковиця»). Шаманічною є міфологема метаморфози («Сосна», «Короп»,

«Кабан»). Власне фрагментом шаманського міфу є повернення до першовитоків, пов'язане з мандрівкою як перебуванням у дорозі, подорожжю в пошуку чогось, входженням у стан екстазу, переходом до країни мертвих («Лялька», «Ворон», «Лебідь», «Яструб», «Припутень», «Гора», «Сокіл»). Як його продовження постають візія раю у «Вороні», згадка про «соковитіший, давній, справжній ліс» [88, с. 90] у поезії «Лис», мотив відродження-воскресіння в первозданному просторі в поезії «Собака», ще неолюднений топос поезії «Ведмідь». Складність класифікації полягає в тому, що наскрізні міфологеми не лише повторюються, а й доволі часто переплітаються в межах одного вірша. Не дивно також, що постійними образами за таких ключових міфологем є власне «рука» і «дорога».

Взаємодіючи між собою, ці фрагменти міфів утворюють своєрідну сакральну історію. Так, для авторського міфу О. Лишеги визначальним є міф первозданності. Туга за часом до появи цивілізації як рани є концептуальною, адже ліричний герой поезії (особливо циклу «Снігові і вогню» як ядра всієї поетичної системи) прагне повернення і в різні способи здійснює його. Крім того, міфологема творення світу (створення глиняного виробу), у певному сенсі слова, теж є поверненням до початку. Важливо, що поняття «первозданності» й «первісності» в окресленій системі часто не тотожні. Отож первісність лише іноді близька до візії первозданного світу (поезія «Ведмідь»), здебільшого вона пов'язана з міфологемою гріхопадіння, нанесення рани (що найповніше виражено в поезіях «Кінь», «Він»), інша варіація цієї міфологеми – це власне сучасний світ, у якому виникає проблема порушення меж чужого простору й чужої свободи. Прагнення повернутися, зцілити світ, урешті, бути посередником між природою, світом «архе» і сучасністю спричиняє потужний шаманічний струмінь цієї поезії, про який згадує Г. Грабович. У передмові до гарвардського видання «The selected poems of Oleh Lysheha» дослідник зауважує: «Шаманічні настрої цієї поезії очевидні» [212]. І яким би незвичним не було таке припущення, на мою думку, воно цілком правомірне: шаманізм перетворюється на літературну практику. Це відбувається в різні способи, але поезія О. Лишеги так чи так повертає (здатна повертати) читача в часи першопочатку, можливо,

цим вона так відрізняється від «філологічної» поезії сучасників – здатністю виконувати не лише естетичну, а й почасти магічну, шаманічну функцію зцілення.

Показово, що цикл «Снігові і вогню» відкрито саме віршем «Ведмідь», у якому міф первозданності реалізовано через візію первісності. І. Борисюк слушно підкреслює опозицію «ранок»/«ніч» [14, с. 48], яка існує у творі як протиставлення природнього (недоторканого) світу і початку іншої, власне людської, цивілізації. «Ведмідь» є лише своєрідним поетичним прологом, зачином сюжету, який розгорнеться сповна у поезії «Він».

Дещо окремим і досить вагомим залишається питання, чи є в ідилічному просторі авторського міфу первозданності місце для людини? І. Борисюк, аналізуючи поезію «Ведмідь», зазначає: «У спокійному прийнятті можливості існування світу без людини поезія Лишеги зближується з Григоровою» [14, с. 48]. Утім, на мою думку, відсутність людини у цьому просторі (особливо у віршах циклу «Снігові і вогню») зазвичай емоційно забарвлена і дещо далека від того, що дослідниця визначає як спокійне прийняття.

Так, поезія «Ведмідь» оприявлює, з одного боку, особливе авторське розуміння поняття дикості («дикість – це затаєність, непомітність, безшумність, делікатність, тонкість» [89, с. 33]), яке трапляється в умовно виокремленій першій її частині, описі ведмедя. Показово, що дикий звір в О. Лишеги є інтелігентним і що інтелігентність мислиться не як набута (атрибут прирученості й виховання), але як вроджена й невід’ємна риса, природність. З іншого боку, ведмідь і весь «неприручений» [89, с. 7] світ таки очікують на людину: «…Кожну кістку склав акуратно…/ Ану ж прийде чоловік і йому заманеться / Просвердлити одну / І змайструвати з неї сопілку» [88, с. 20]. Тут чоловік, ким би він не був, утіленням роду людського загалом чи «унікальності існування» [14, с. 48], постає як творець. І, здається, що саме для людини як творця є місце у цьому просторі первозданності. Можливо, саме тому О. Лишега зауважує: «поет стає на боці неприрученої природи, яка завжди може зробити

несподіваний хід» [89, с. 7]. Тобто в ідилічному просторі людина є поетом, митцем або, більш загально, тим, хто творить, увіковічнює, прикрашає (скрашує) «дикий камінь» [88, с. 141] («Кінь»). Трагедія полягає в тому, що людина з творця перетворюється в того, хто приручає, розпочинаючи боротьбу. Тому зміщення акцентів наприкінці поезії «Ведмідь» («Його лапа ще досить страшна, / Щоб захистити цю ніч» [88, с. 20]), з одного боку, підкреслює могутність природи, з іншого – натякає на майбутнє протистояння.

Схоже і завершення поезії «Ворон» – це, власне, опис ідилічного простору первозданності: «…де знов на волі / Бродять біблійні звірі.. / Ночують під зорями, паруються, / Минають колодязі, / *Раптово покинуті людьми…»* (курсив – К. Д.) [88, с. 103]. Останній рядок – це виразний натяк на певний катаклізм чи трагедію, щось, що змусило людей «раптово» покинути обжитий простір. Таке несподіване зникнення людства – наслідок покути, розплати за вину, своєрідний «кінець світу» для людини, який стає новим початком для природи й звірів зокрема.

Розмаїтістю міфічних структур, а почасти й суперечливістю ролі людини в первозданному просторі (більш широко – у просторі природи) можна пояснити й багатство семантики образу руки в літературній творчості О. Лишеги. Про вагомість цього образу писали І. Клех, Р. Свято. Однак, на мою думку, інтерпретуючи мотив утрати руки як «кастраційний комплекс» [66] або навіть акцентуючи увагу на тому, що вона мислиться «окремо, відрубно» [145, с. 58], що є виявом «деконструкції» [145, с. 58] як одного з принципів сюрреалістичного мистецтва, дослідники вкотре стають жертвами обраних методологій, які заторкують лише той чи той аспект, не охоплюючи головного. Зрештою, сам І. Клех зауважує: «Образ значно багатший: тут і магія перенесення сили від відрубаної ведмежої “лапи” до руки, що пише – руки немічної, віртуозної, загадкової. Вона винна і буде покарана… Але вона, опріч того, ще й орган сотворячий, а також мануально-осягальний – тобто гносеологічний» [66].

Очевидно, що ці припущення потребують певної конкретизації. По-перше, у творах О. Лишеги образ руки не завжди є окремим і автономним, по-друге, його

окремішність часто лише виражає віру автора в ірраціональні, стихійні первені людського буття і, зокрема, у перевагу для митця несвідомого над свідомим. За такого прочитання цей образ – це, власне, продовження самої природи. Про це важливо пам'ятати, інтерпретуючи твори про випалювання з глини. Для автора, як і для його ліричного героя, воно ніколи не є окультуренням дикого простору, примноженням надбань цивілізації. Навпаки – кожне випалювання нагадує створення Богом світу ще й тому, що витвір, як і рука, знаряддя творення, завжди мисляться як живі істоти, а не предмети.

Психоаналітичний аспект, про який згадує І. Клех, має сенс, однак у дещо іншому (не біографічному) вимірі. Так образ «відрубаної лапи, де затислась його сила» [88, с. 41] справді співвідносний із актом кастрування у міфах. М. Еліаде наголошує: «"Пасивність" Урана як deus otiosus практично виражена через його кастрацію» [207, с. 109]. Тобто відрубування ведмежої лапи функціонально виконує ту ж роль, що й кастрація божества, але навряд чи має безпосереднє відношення до ймовірних комплексів самого автора.

Звісно, образ руки виявляє й інші аспекти значення, зокрема у творах, в основі яких лежить міфологема «гріхопадіння» або розповідь про життя після нього. Так, у поезії «Кінь» присутній сюжет зародження первісного мистецтва. Рука увіковічнює, «кінь» (один із «живих архетипів» [89, с. 19] О. Лишеги) розповідає про це: «Дійсно, я вдячний чоловікові, / Хто колись на згадку / Обвів наші тіні / Червоною і чорною землею, / Підмішавши туди крові, / Щоб хоч трохи скрасити / Перед собою дикий камінь» [88, с. 141]. Однак майже відразу перед читачем постає вже інший образ первісного чоловіка («З долонями в закривавленій глині» [88, с. 141]), який, боячися втратити свою мимовільну владу, «чимось гострим ударив – / Може, побачивши пораненого, / Інші впадуть на коліна?..» [88, с. 142]. Оцей перехід є не менш трагічним і знаковим, як зривання Євою забороненого плоду в Едемському саду чи відкриття «скриньки Пандори» у відомому античному міфі.

Квінтесенцією значень образу руки стають поезії «Він» і «Черепаха» (другий твір, як зауважує сам автор, він «міг би назвати «Долоня» [89, с. 44]).

Сюжет, який розгортається в поезії «Він», тісно пов'язано з двома іншими віршами, зокрема «Ведмідь» і «Гора». Вочевидь, доцільно розглядати їх як структури, що взаємодоповнюють одна одну, ніби частини одного й того ж міфу. Так, якщо в первозданному просторі лапа ведмедя «ще досить страшна, / Щоб захистити цю ніч» [88, с. 20], то у світі після «гріхопадіння» перед читачем постає вже інша модифікація цього образу, власне образ «відрубаної лапи, / Де затислась його сила» [88, с. 41].

Цікава мимовільна паралель, яка виникає в поезії О. Лишеги між образом «ведмедя» і «Франка». По-перше, і той і той мисляться як «чоловік гори», який мешкає всередині гори і водночас десь на вершині. Цей образ, однозначно, дуже далекий від «Того, хто в скалі сидить» із драми-фейєрії Лесі Українки або будь-якої темної чи потойбічної сили. Радше навпаки – мешканець гори є втіленням мудреця, носія таємного знання. Недарма в поезії «Він» ведмедя названо «великим самітником» [88, с. 41]. Зрештою, він є тим, у кого людина мимохідь навчається знаків («Над самим лігвом на стіні лишились / Глибокі знаки, проорані кривими пазурами: / Тут він їх загострював. / І рука їх запам'ятала на потім..» [88, с. 41]). Сходження Франка на гору є осягненням висот, недоступних іншим людям, тому стара жінка каже двом подорожнім: «ви його не догоните / Аби не знати як бігли.. він там не пропаде» [88, с. 39].

У поезії «Він» ведмідь виконує функцію міфічного божества, принаймні, важко не помітити низку подібних рис, що існують між цим образом і «вбитим божеством» [207, с. 99], про яке пише М. Еліаде. Так, відомий релігієзнавець зазначає, що «смерть божества радикально змінює людський спосіб життя» [207, с. 99], а також «убивство стає основою сценарію ритуалу ініціації, тобто церемонії, яка перетворює "природню" людину (дитя) в людину культури» [207, с. 99].

Цінною для розуміння семантики образу «ведмедя» є заувага самого О. Лишеги: «Для мене важливе поняття ведмедя. Для мене це людина чи звір, які все осягли» [89, с. 10]. Показово, що автор сам наголошує на двоїстості «поняття». З погляду такої дуальності заголовок «Він», можливо, варто

інтерпретувати як Він, себто «ведмідь», адже слово «ведмідь» у первісному суспільстві було одним із табуйованих, або все-таки він – Франко, оскільки в англомовому перекладі, здійсненому О. Лишегою та Дж. Бресфілдом, є посвята (відсутня в оригіналі): «For Ivan Franko» [220, с. 23]. Крім того, вірш є поетичним переосмисленням низки фактів біографії поета: плетіння сітей, пошук грибів, історія про молодого ведмедя й образ «блукання аравійськими пісками», що мимоволі відсилає до «Мойсея» – усе це є приватною історією українського генія, а також міфом І. Франка, що його запропоновано О. Лишегою. Зрештою, ці інтерпретації радше доповнюють, ніж заперечують одна одну.

Р. Свято, акцентуючи увагу на важливості образу «руки», висловлює думку, що у вірші «Він» «довкола цієї кінцівки розгортатиметься цілий сюжет (символічний виклад історії розвитку цивілізації)» [145, с. 58]. Визнаючи слушність цього спостереження, вважаю за потрібне зупинитися на ньому окремо.

Ця поезія є не так символічним викладом історії, як викладом символічної історії – міфом про походження. Такі міфи, як зазначає М. Еліаде, «продовжують і доповнюють космогонічні…, розповідають, як світ було змінено, як щось у ньому з'явилося або зникло» [207, с. 21]. Крім того, у творі йдеться як про походження письма (культури), так і про походження цивілізації як хвороби. Амбівалентність образу руки, підкреслена в тексті, – це водночас амбівалентність ролі людини у світі: руці, яка прагне стати «досконалим інструментом, чого не має ніхто..» [88, с. 42], водночас «прикро… здогадуватись, / Що друга, ніби така сама рука – день і ніч / Кує залізний ланц на молодого ведмедя» [88, с. 42]. Урешті, відчуття вини й сорому за скоєний переступ є наскрізним для всього твору, бо й нанесення перших знаків з'являється як спроба «виправдати примітивні вбивства» [88, с. 41].

Показово, що, як зазначає М. Еліаде, космогонічний міф, міф про походження хвороби та ліків, тісно пов'язані з ритуалами зцілення в різних племен [207, с. 26]. Переказуючи своєрідний «міф» про походження письма, ліричний герой О. Лишеги повертає самому письму й знакам первісну силу і

значення, з одного боку. З іншого – намагається зцілити «хворобу», «рану» цивілізації, розповівши про її походження.

Дж. Бресфілд співвідносить образ птаха, яким завершено твір («Але навіть верткий птах, / Не сідаючи на обтикану колючками галузку, / Ніяк не може склювати цілої ягоди» [88, с. 43] із образом поета. Так, і птах, і поет не можуть втамувати свого вічного «голоду-прагнення» [220].

Так само сприймає це завершення поезії І. Клех: «І таки подібний [Олег Лишега – К. Д.] – по суті – на описуваного ним у своєму найкращому, як мені видається, вірші "верткого птаха", який на "аж мокрій від перестиглої ожини" горі залишається не в стані втамувати спрагу… Тільки голод поета – онтологічний, і це єдиний зі всіх видів спраги і голоду, який в принципі неможливо втамувати» [66].

На мою думку, така інтерпретація пропонує вищий рівень символізації та абстрагування, ніж має цей текст. Тобто в межах твору, наскрізним образом якого була «рука», доцільніше акцентувати увагу на тому, чому вона зникає наприкінці й чому перед читачем постає саме образ птаха (того, хто від природи є безруким) як такого, що не може втамувати свого голоду-прагнення. І чи не є ця безлюдна картина наприкінці лише варіацією міфу?

Розглядаючи цей твір як міф про походження, важко не помітити, що він має своєрідне обрамлення. Це опис певного топосу: «В горі, аж мокрій від перестиглої ожини, / Темніє його житло» [88, с. 41], а також: «Близька гора аж темна від солодкої ожини» [88, с. 43]. Крім того, ця гора постійно мислиться як споріднена з образом ягід.

Цікаво, що у двох інших творах («Ведмідь», «Гора»), які було визначено як споріднені, він трапляється також. Так, у першому творі цей образ доповнює картину первісного (і таки первозданного) пейзажу: «Темніє дикий часник, наливається ожина..» [88, с. 20] («Ведмідь»), у другій поезії ожина ніби закриває гору, де зникає І. Франко: «Лише темна заросла густо ожиною стіна» [88, с. 40] («Гора»). Семантика образу в О. Лишеги досить близька до того значення, яке він має в поезії Сільвії Плат «Збирання ожини» («Blackberrying»). До речі, цей

твір О. Лишега переклав українською. Топос, що постає у творі американської поетки, такий же дикий, недоторканий: «Nobody in the lane, and nothing, nothing but blackberries» [227, с. 168]. У перекладі О. Лишеги: «Нікого на стежці, нікого й нічого, крім ожини» [132]. Отож, образ ожини стає символом дикої природи і підкреслює первозданність простору. Тому топоси, що постають напочатку й наприкінці, – це лише варіація міфу первозданності, що замикають коло зцілення.

Поезію «Черепаха» й роль у ній образу «руки» свого часу проаналізувала Р. Свято. Однак сюрреалістичний принцип «деконструкції», за якого «один елемент, що є частиною більшого цілого, розглядається окремо, відрубно» [145, с. 58], не пояснює мотивів ліричного героя, коли його «права долоня / ніби зовсім окремо від руки» [88, с. 122] падає між мурашок. Не йдеться тут і лише про функцію пізнання, як випливає з рецензії І. Клеха: «Ось вам класичний сюжет – поет іде за місто, у лісочку йому подається черепаха, він бере її в руки. Цілий тиждень, опісля цього, в місті його долоня відчуває “відчутність черепахи”, її вигнутого, ідеально вляглого в долоню панцира. Рівно через тиждень він на тому ж місці. Його *гносеологічний орган* піддається випробуванню. Посвідчення абсолютної правдивості всього, що відбувається, і реальності всіх сторін, що беруть участь в цьому акті, поет отримує, засунувши руку – несподівано для самого себе – у мурашник. По-моєму, це блискуче!» [66] (курсив – К. Д.).

На мою думку, тут важлива не так окремішність образу чи пізнавальна функція руки, як алюзія до первісності. Так, те, що ліричний герой бачить, як його долоня «ніби зовсім окремо від руки впала» [78, с. 123] на мурашник, означає, що вона повернена до нього тильним боком. Інакше цей ефект «окремішності» був би неможливий. Візуальний образ, який за такого прочитання постає перед уважним читачем (людська долоня на темному тлі землі-мурашника), відсилає до найдавніших зображень монументального палеолітичного мистецтва, власне численних людських долонь на стінах печер. Первісне зображення руки (або точний її відбиток), на думку А. Столяра, могло

відігравати певну роль під час проходження обряду ініціації, а також бути різновидом мисливської магії [152, с. 62].

Образ руки в «Черепасі» є візуально подібним первісному зображенню. Однак за своєю суттю він є антитезою приручення – рука постає в цьому творі як добровільна офіра («Кусайте, кусайте, я стерплю» [88, с. 123], – ніби звертається до мурашок ліричний герой). Образ руки, яка підкорює, визначальний у поезіях «Кінь», «Карась», «Хлопець», які так чи так є варіаціями міфу про гріхопадіння або життя після нього. Натомість у «Черепасі» з рукою пов'язано якісно інший сюжет.

Показово, що сам автор, хай навіть говорячи про проблему відносності, приблизності у мистецтві, зауважує, що цей твір він «міг би назвати "Долоня"» [86, с. 146]. У просторі лісу (важливо, що й ліс тут, вочевидь, зазнав певних впливів людини) символом первозданності стає саме черпаха (існує мимовільне протиставлення «у витоптаному лісі» [88, с. 122] – «справді, дика» [88, с. 122]).

Значення цієї істоти для ліричного героя виражає, як мінімум, формула: «Я би тримав таку ношу вічно, / Аби ти тільки казала, куди тебе нести» [88, с. 122]. Ліричний герой розглядає черепаху, а тоді мимоволі проводить паралель між кістяною пластиною і людською долонею: «Кістка бліднувата, вичовгана, як долоня, – / Мабуть же там вирізьблені лінія любові, / І дорога, і смерть..» [88, с. 122]. І після такого спостереження робить те, що абсолютно не відповідає логіці: «я опустив її знов на мох, / І, не оглянувшись, пішов» [88, с. 122]. Так чи так він долає спокусу приручати й володіти, здійснює вибір, який міг би змінити хід історії цивілізації, а водночас належить іншій, за М. Еліаде, «сакральній історії» [207, с. 13].

Спогад про черепаху («Кілька днів по тролейбусах, в метро, / На правій долоні відчував її прохолоду» [88, с. 122]) таки не полишає ліричного героя і здається, що перелік робіт (який наведено далі) – це своєрідний спосіб дати рукам забути дотик до неї. Урешті, ліричний герой таки повертається до лісу, але нічого не знаходить. І тоді здійснює добровільну жертву – «віддає» свою долоню

мурашкам. Цікаво, що перед цим подано детальний опис мурашника й мурашок, які «здавалось / Тягли в нору під землю гострі цвяхи» [88, с. 123]. Так, мимоволі ця людська долоня, опущена на мурашник, починає нагадувати добровільну жертву святого і замикає коло кривавих приручень, відкупляючи «гріх». Рука як досконале знаряддя мисливця, яке підкорює і ранить, стає символом офіри.

Міф про повернення до первозданності, «дому», своєрідна віра в «блаженство першовитоків» [207, с. 78], за М. Еліаде, функціонує як наскрізна модель, зокрема, у поезіях «Сокіл», «Яструб», «Припутень», трапляється як мотив у ранній творчості (вірші циклу «Зима в Тисмениці»), зокрема в поезіях «Пісня 212», «Пісня 55», а також (не так у ліричному, як в іронічному ключі) «Пісня 352» і «Пісня 5» того ж циклу. Дім як ідилічний простір дитинства зображено в поетичному циклі «Сон».

У цих творах мотив ще не завжди виразний, його лише намічено. Щемке відчуття майже екзистенційної бездомності творить особливу атмосферу «Пісні 55», яка нагадує колискову. Показова опозиція між бездомністю ліричного героя (того, хто заколисує) і формою твору (адже колискова – це одна з найбільш домашніх, сімейних пісень).

«Пісня 212» розгортається як різні стадії (вияви) бездомності: від утрати зв’язку з власне батьківським домом, суспільством і, врешті, до філософського переосмислення бездомності людини в безкінечному Всесвіті. Образ Тома Джонса, який з’являється в другому рядку («Десь там Том Джонс / Співає про зелену, зелену траву» [88, с. 7]), творить інтертекст із піснею «The green, green grass of home» (вона здобула популярність наприкінці 1960-х як історія в’язня, засудженого до смертної кари, якому сниться його дім) і, власне, увиразнює мотив туги ліричного героя за рідним домом. Ця туга переростає в екзистенційну, коли він висловлює бажання, яке видається заповітним: «Як би я хотів пуститись знову / Тим Чумацьким Шляхом назад, / Поорати ще теплий пил» [88, с. 7]. Тут чи не вперше зринає ідея повернення, важлива для всієї поетичної системи О. Лишеги. Показово, що згодом Дж. Бресфілд назве один із

його наріжних творів зрілого періоду (поезію «Лебідь») «кульмінацією можливостей повернення» [220].

Однак оце повернення до першовитоків має два вияви, своєрідні світлу й темну сторони. Часто ліричний герой здійснює його через уходження в стан екстазу, загадкову подорож не так фізичним, як ментальним простором власної свідомості («Сокіл», «Лебідь»). З іншого боку, незаперечною є міфологізація смерті в літературній творчості О. Лишеги. Імовірно, вона теж є одним з аспектів повернення. Так, у поезіях «Ворон», «Лялька», «Погоня», «Куниця» ліричний герой потрапляє до потойбіччя, зустрічається з мерцями або й сам стає живим мерцем. Крім того, з цією групою творів пов'язано і переклад поезії Д. Г. Лоуренса «Човен смерті», що його було здійснено О. Лишегою і вміщено до останньої прижиттєвої збірки вибраного.

Ці два протилежні модуси міфу об'єднуються у драмі (власне містерії) «Друже Лі Бо, брате Ду Фу», коли для Молодого, якого постійно переслідує запах старого зужитого пір'я (що в поезії О. Лишеги є маркером потойбіччя), смерть, а отож кінець стає початком імовірного відродження: «Я не впізнаю себе!.. Хочу народитися знову! Де моє прадавнє тіло?..» [86, с. 56]. Показово, що саме в цьому завершальному монолозі Молодого змикаються образи «темряви» і «світла» («І якщо вже піді мною лише суцільний, безмежний місяць, відбитий у хвилях – то чому мені ще так темно тут?..» [86, с. 56]), «гайвороння» і «місяця». Цілком різні за поетичною семантикою, вони є наріжними для поезій «Ворон» і «Лебідь».

Іншою важливою ознакою міфу й міфології (крім повторення структур та образів, їх опозиційності) є часопростір цієї поезії. Серед найчастіше вживаних географічні назви «Київ» (пов'язані з ним «Лавра» і «Пуща»), «Глеваха», «Тисмениця» та окремі містечкові топоніми (зокрема «Великий міст»). Трапляються згадки про Станіслав, Хриплин і Бучач, Косів, Криворівню, село й гору Погоня, Боярку, назви рік «Дніпро» (іноді «Велика Вода»), «Дністер», «Ворона», «Унява», «Стримба», неукраїнські топоси, зокрема «Данціг», «Німеччина», «Європа», «Індія», «Лозанн».

Усі топоси так чи так, зберігаючи первинне значення, стають символічними. Власне, «міф розмикає межі часу і простору. Міфологічна модель, або код, може накладатися на емпіричне сприйняття і місця, і часу» [27, с. 67]. Наприклад, гора Погоня (поезія «Погоня»), як і «Пуща» у «Вороні» чи «Німеччина» в поезії «Лялька» – це символи потойбіччя. Про топос Німеччини, до речі, згадує І. Борисюк: «Німеччина тут є радше гранично абстрактним, міфологізованим образом "тамтого" світу, а не конкретним географічним місцем» [14, с. 45]. Натомість «Лозанн», який оповідач називає казковою країною («Дивно, я не запам'ятав жодного мешканця цієї казкової країни» [94, с. 64]), справді почасти обертається хронотопом казки: світу, в якому не лише живуть особи королівської крові (згадка про британську принцесу: «І там далеко ледь мріла якась яхта під непорушним вітрилом – може, й Доді з Діаною..» [94, с. 60]), а в якому для головного героя, котрий так чи так нагадує Івана-простака з народних казок, «все можливе» [94, с. 57]. Щоправда, казковість є лише однією з ознак цього простору, який включає безліч інших площин і вимірів, як то простір бункера чи опозиційні образи «гір» і «долини», які часто мисляться як потойбіччя, або містичне зіткнення двох світів. Тобто, акцентуючи увагу на казковості хронотопу, я розглядаю його лише як один з імовірних зрізів смислу твору.

Відбувається міфологізація не лише географічно окресленого (названого) простору. Міфологізовано також топоси «море», «гори», «ліс», «сад», «метрополіс», «метро», «дім», «дорога». Цікаво, що ці топоси часто представлено як бінарні опозиції. Так, у новелі «Квіти в темній кімнаті» протиставлено «гори» (як ідилічний первозданний простір, де прагне опинитись оповідач) і «море» (як простір, де мріє опинитися його дружина). Яскраво протиставлено «ліс»/«метрополіс» і «метро» (поезії «Сосна», «Лис», почасти «Черепаха»), «замкнений»/«відкритий» простір («Простір», «Місяць», новела «Лозанн»).

Зауважу, що міфологічне значення того чи того топосу не є закріпленим раз і назавжди, воно має розмаїті вияви. Так є, зокрема, з топосом лісу. Зрештою,

цей простір, як зазначає Ж. Ле Ґофф, французький історик-медієвіст, віддавна «був водночас нелюблений і бажаний» [76, с. 74]. М. Попович побіжно згадує про ліс у давній слов'янській міфології як місце ініціації, його також частково ототожнено з різновидом «некультурного, неосвоєного і чужого світу» [137, с. 47]. А. Афанасьєв, навпаки, пише про сакральні риси цього простору: «Перекази про небесні, райські сади з часом було перенесено на земні ліси і гаї, що надавало їм священних рис» [3, с. 320].

У одній із бесід-інтерв'ю сам О. Лишега, наче між іншим, проговорює доволі цікаву формулу: «про любов – значить про ліс» [92]. Щоправда, варто розглянути ці слова в ширшому контексті: «куди не крути, а *світ не може кудись втекти від свого народження, від поняття архаїчного*. Ця магія, вона завжди присутня в якихось дивних шаржованих формах. Ну як оця музика в газелях [маршрутках – К. Д.]. Газелі бігають бідні туди-сюди безконечно, стрибають по Києву і вони люблять, щоб у них всередині щось співало безконечно про ліс, про любов і так далі. *А про любов – значить про ліс*» [92] (курсив – К. Д.). Ліс постає як утілення архаїчного, первозданного світу, що загалом є продовженням низки символічних паралелей, як християнських, так і язичницьких уявлень про цей топос.

Показовим є зв'язок лісу й пустелі, який згадано Ж. Ле Ґоффом. На думку дослідника, ліс західноєвропейського середньовіччя тотожний пустелі Старого й Нового завітів: «У цьому поміркованому світі, де немає великих безводних просторів, пустеля – тобто самотність – буде мати зовсім іншу природу, майже що протилежну пустелі з позиції фізичної географії. Це буде *ліс*» [76, с. 73]. Своєю чергою, поняття біблійної пустелі в англомовному перекладі Біблії (класична версія короля Якова, яка стала основоположною для пуританської культури й становлення американської свідомості) передано словом «wilderness», яке О. Лишега неодноразово згадує під час розмови з Т. Прохаськом і яке перекладає як «первозданність, неприрученість» [89, с. 33].

Якщо ліс мислити як первозданний простір, то в такому контексті повернення до лісу – це повернення до Самості (осягнення гармонії, пізнання

самого себе) і водночас вороття до ідилічного міфу «золотої доби». Таке значення цей топос має в поезіях «Черепаха», «Лис»: «Мене знов потягло до лісу» [88, с. 123]; «Там далі – соковитіший, давній, справжній ліс» [88, с. 94]. Навіть більше, ліс виступає як простір, у якому можливе відродження й воскресіння померлого (щоправда, читач розуміє умовність такої можливості): «У щойно розбудженому лісі, / Гояться задавнені рани.. / Потрощені суглоби зростаються.. / М'язи набрякають, як дерева..» [88, с. 21] («Собака»).

Візію повернення до лісу розгорнуто в поезії «Сосна»: «*Скинув сорочку, роззувся* і так пішов / У незнайомий ліс, / *Надумавши ніколи не повертатись,* / Хай сповзає з лопаток спечена шкіра» (курсив – К. Д.) [88, с. 118]. Одяг, який так чи так є виявом пристосованості до соціуму, мислиться як зайвий, споріднений з архетипом Персони-Маски, якої необхідно позбутись, аби залишитися живим як особистість, а не пристосована частка дегуманізованого суспільства.

Показово й те, що коли ліричний герой уходить у ліс, іде дощ: «Потупивши голову, я зовсім не поспішав, / Ніби соромлячись лісу, а він все кропив і кропив / Своїм хлорофіловим дощем голі плечі» [88, с. 118]. Важливо, що «кропить» власне ліс, а ліричний герой покірно цю дію приймає. Дощ перетворюється на ритуал очищення й водночас посвяти-ініціації (маю на увазі ще дохристиянські вірування, які згодом лягли в основу обряду хрещення).

Момент катарсису актуалізовано також у наступному поетичному рядку: «Втомившись, став і підвів мокре лице» [88, с. 118]. Мимоволі виникає запитання: лице мокре від дощу чи сліз? Правомірність другого припущення випливає з самого тексту: ліричний герой підводить перед тим опущену голову, дощ «кропив…голі плечі» [88, с. 118]. Крім того, він, вочевидь, пережив досвід невідомої нам межової ситуації, адже йде до лісу «надумавши ніколи не повертатись» [88, с. 118].

Показовими є образи метрополісу й метро, а також мимовільна опозиція «ліс»/«місто, метро». Можливо, більш завуальовано (адже ліс тут постає як «витоптаний» [88, с. 122]) цю опозицію представлено в поезії «Черепаха»: «Кілька днів *по тролейбусах, в метро* / На правій долоні відчував її [черепахи –

К. Д.] прохолоду – / А робота для рук завжди знайдеться – / Пиляти, стругати, місити глину../ Мене знов потягло *до лісу*» [88, с. 123] (курсив – К. Д.).

Власне, як мертвий простір місто й метро постають у «Лисі»: «Мені здається, хтось *в Києві*, / На другому кінці лісу, знову ворожить: / Я *повертаюся звідти мертвий..*/ На вулицях частіше бачу неживих../ Подаю руку, мені всміхаються мертві очі../ Відсуваються в метро трохи вбік, / І разом перепливаєм Велику Воду, / *Лише зблисне на горі Лавра..*» [88, с. 90]. І якщо в оригіналі прислівник «звідти» викликає потребу уточнення, то в англійському перекладі воно присутнє: «I come back lifeless *from the city*» [220, с. 81] (курсив – К. Д.), тобто умертвляє таки «місто», а не «ліс».

Простір метро міфологізовано й перетворено на своєрідний аналог потойбіччя або принаймні дороги до нього. Місто й метро постають як мертвий простір не лише тому, що є віддаленими від природи, і навіть не тому, що так чи так обмежують можливість досвідчувати тілесно (важливу для ліричного героя та оповідача О. Лишеги), а тому, що в цьому просторі немає місця для того, що М. Бубер визначив як дійсний стосунок: між людьми нічого не відбувається, вони лишень «відсуваються в метро трохи вбік» [88, с. 90].

Цікаво, як конкретні деталі, пов’язані з реальним простором, перетворено в поезії О. Лишеги в міф. Поет аж ніяк не прикрашає дійсність і не вдається до фантазування. З його опису легко зрозуміти, що метро, найімовірніше, зображено саме в момент перед опусканням під землю. На це вказує почасти образ Лаври, яка «лише зблисне на горі» [88, с. 90] (світло, зблиск перед зануренням у темряву), тобто ліричний герой рухається до святині, отож, до станції «Арсенальна», яка, як відомо, є першою підземною станцією червоної лінії київського метро. З іншого боку, О. Лишега вкотре міфологізує простір, переосмислюючи як перехід у потойбіччя перетин Великої Води, як і Рейну чи Вісли в «Ляльці». Про містичну символіку ріки в названій поезії згадує І. Борисюк серед низки деталей, які інтерпретує як «знаки смерті» [14, с. 45].

Ліс як топос, у якому зберігається таємне знання або простір-посередник між світом живих і світом мертвих, трапляється у поезіях «Лис», «Лебідь»,

«Ворон», «Куниця». Часто ліричний герой, заблукавши тут, потрапляє до потойбіччя: «…я заблудився.. / Я побачив задвірки якогось лісового села / Його порожню вулицю, прорубану в лісі» [88, с. 48] («Лялька»). І. Борисюк називає топос лісового села «тривожно інакшим» [14, с. 44], акцентуючи увагу на співмірності його опису («Каркала ворона.. низько слався дим. / Я побачив стіни без вікон / І дахи, побиті залізом, / Залізні огорожі довкола» [88, с. 48]) з образом домовини. У «Вороні» до лісу вирушають ліричний герой та його друг Іван після смерті Іванової дружини (можливий прототип Іван Семененко, щоправда, цю постать теж міфологізовано в тексті, тобто питання прототипу стає другорядним): «І в сосновому бору він повів стежками, / Де вона любила гуляти» [88, с. 101], «Сосни ставали гіллястіші../ Все вищі і вищі трави..» [88, с. 101].

У лісі ліричний герой стає мимовільним свідком ворожіння з метою омолодження («Лис»), шаманічного танцю («Лебідь»). Ліс є символом первозданного простору і водночас великої таємниці. Ця бінарність пояснює і двозначність ліричного героя у ставленні до цього топосу (любов, прагнення ввійти в ліс, але також страх перед таїною і потреба вийти, повернутись).

Отже, літературна творчість О. Лишеги є певною мірою міфотворчістю. Авторський міф письменника як символічна сенсотворча універсальна структура, іманентно присутня в поезії, прозі і драматургії, має тісний зв’язок із тугою за первозданністю, міфічним часом «золотої доби». Авторський міф є причиною утворення навколо постаті й літературного доробку О. Лишеги своєрідного міфологічного дискурсу, що виявляється в рецепції літературних критиків та літературознавців. Творчість письменника містить міфічні структури (окремі міфологеми), які постійно повторюються. Топоси поезії та прози О. Лишеги також міфологізовано, тому, зберігаючи своє конкретне географічне значення, вони водночас обертаються сакральними топосами раю чи потойбіччя та ін.

1.2. Шаманічні мотиви й образи літературної творчості О. Лишеги

Одним із вагомих аспектів авторського міфу, що пов'язаний із поверненням до першовитоків, є шаманізм. Щоб уникнути зайвої термінологічної плутанини, я в межах цього дослідження постійно використовую саме цю номінацію, уникаючи синоніму «шаманство».

Існує кілька проблемних питань, пов'язаних із визначенням шаманізму. По-перше, є шаманізм релігією чи ні. М. Еліаде, наприклад, вважав його екстатичною практикою. У своєму ґрунтовному дослідженні він пише про шаманізм як «техніку екстазу» [179, с. 9] й наголошує на тому, що «правомірніше було б віднести її до містичних, а не "релігійних" феноменів» [179, с. 10]. Натомість Л. Потапов негативно оцінює підхід М.Еліаде, відстоюючи думку про шаманізм як релігію. Один із аргументів цього дослідника полягає в тому, що невизнання шаманізму як релігії спричинить хибний висновок про «безрелігійність сибірських народів» [139, с. 11]. Прихильники іншого підходу, зокрема С. Токарєв, В. Ткач, В. Ятченко, вважають шаманізм ранньою формою релігії, власне він постає як проторелігія. Так, в одній із праць про шаманізм у Кореї це явище окреслено автором як «найдавніша релігія», «анімістичне вірування» [215, с. 8]. Власне, таке розуміння шаманізму є визначальним для цього дослідження. Шаманізм як рання (можливо, ще не повністю розвинута, позбавлена чітких догм і писемної традиції) форма релігії є вагомою частиною первісної культури. Літературна творчість О. Лишеги, як уже було згадано, тісно пов'язана з образами первісного світу.

Другим проблемним питанням є співвідношення «шаманізму» та «мольфарства». У межах цього дослідження я свідомо віддаю перевагу першому термінові як універсальнішому й безпосередньо пов'язаному з первісною культурою. Вважаю такий підхід виправданим ще й тому, що, на думку В. Ятченка, ці два явища генетично споріднені й «окремі елементи міфології та практики мольфарства не залишають сумнівів щодо їх шаманської належності» [188, с. 64].

Крім того, «шаманізм» так чи так пов'язаний із міфом. Дж. Кемпбелл підкреслює: «Сфера міфу, з якого, відповідно до первісних уявлень, постає цілий світ, і сфера шаманічного трансу належать до одного обширу» [198, с. 250], водночас В. Ятченко вважає шаманізм однією з «генетичних основ» [188, с. 195] міфу й казки.

Шаманізм як проторелігія вирізняється тим, що наділяє шамана особливою роллю. Зокрема, це людина, яка володіє надприродною здатністю входити в стан екстазу, в якому безпосередньо контактує з духами і божествами. М. Еліаде наголошує на тому, що шамани володіють здатностями, які відрізняють їх від решти магів і знахарів. Так, їм відомі «"приборкання вогню", магічний політ» [179, с. 10], також вони «є майстрами трансу, під час якого душа залишає тіло, щоб піднятись на Небо або спуститись у Пекло» [179, с. 10]. Дж. Кемпбелл наголошує на індивідуалізмі шаманів (на відміну від жерців, які тісніше пов'язані з життям групи). Також він, перелічуючи низку їхніх магічних умінь, визначає шаманів як носіїв міфів общини, оскільки вони «розповідають, ніби переказуючи бувальщини з власного життя, міфи й легенди племені» [198, с. 250].

Очевидно, що поет як носій і творець міфу почасти подібний до шамана. Ця теза уже досить міцно вкоренилась у західному літературознавстві та мистецтвознавстві, для яких формула «поет як міфотворець», або «митець як шаман» є радше органічною. Підставою для такого судження є низка праць про Дж. Кітса, Т. С. Еліота, Д. Джонса, Р. Фроста, К. С. Льюїса, що їх опубліковано під заголовком «poet as a mythmaker» [206; 234; 246;], дослідження С. Ісема «Рай та Езра Паунд: поет як шаман» [204], або праця В. Л. Харрімена «Поет як шаман: психо-духовна ініціація у пізній поезії Вільяма Еверсона» [214], чи книга П. Веіс «Кандинський і Русь: митець як етнограф і шаман» [247].

Існує певне біографічне підґрунтя як «шаманізму» в літературній творчості О. Лишеги, так і образу «Лишеги-шамана», що частково ствердився в літературно-критичному дискурсі ще за життя письменника, – це, власне, факт про перебування О. Лишеги в Бурятії. У «Особистому листку по обліку кадрів» є

запис, за яким від 23 вересня 1974 до 3 лютого 1975 О. Лишега перебуває на посаді вчителя англійської мови у Бурятській АРСР. У листі до Івана Дзюби письменник також згадує про Бурятію: «Ось що мене відрізняло від давнього китайського поета: ніколи не був наближеним до імператорського двору і не воював з манчжурами.. Хоч і був закинутий вищим указом в далеке бурятське село – там служив у війську і одночасно навчав діток англійської мови в місцевій школі.. Побувавши раз в Бурятії чи в американській Пенсильванії – поволі забуваєш, де ж той далекий схід чи далекий захід: вони стають твоїми руками й ногами..» [45].

Однак опублікованих письмових згадок про той період, спираючись на які, можливо робити однозначні висновки, нині немає. Так, заувага самого письменника про роль випадку в людському житті та про значення для нього Глевахи й Бурятії, дають більше простору для фантазії, ніж для раціонально обґрунтованих висновків: «Адже я ніколи в житті – повір – не подумав би собі, що я там [у Глевасі – К. Д.] буду. Чи те, що буду у Бурятії, як це поверне» [89, с. 28].

Про шаманічні струмені поезії О. Лишеги згадує Г. Грабович. Він же, позиціонуючи Т. Шевченка як носія міфу, кобзаря і пророка, зазначає: «Розуміння поетом своїх завдань визначає так само його власний образ» [27, с. 107]. Те, що О. Лишега усвідомлював себе як поета і що для нього бути поетом – це особлива доля, здається, не підлягає сумніву. Цікаво інше: в координатах міфологічного мислення письменника «поет» – це особа близька або й тотожна «шаманові». Принаймні О. Лишега чітко говорить про зв’язок між ними: обоє володіють «прамовою» [92]. І якщо поет «дуже архаїчна істота», то шаман як наступник цього архаїчного поета (останній радше відчуває і проживає дійсність як поет, аніж перекодовує її в знаки), «залишається в якості тлумача прамови» [92].

Показовим є розмежування, яке О. Лишега проводить між «шаманом» і «волхвом»: «У поняття шамана я вкладаю більше.. більше такої динаміки.. більше якогось танцю» [92]. Невіддільність шамана від руху важлива, бо й

прамова, на думку письменника, «є на тій стадії, коли вона ще не відділилась від руху, від ходи, від пиття» [92]. Тут О. Лишега не лише асоціює себе з поетом-шаманом, а й мимоволі впливає таким самоусвідомленням на специфіку рецепції.

У передмові до інтерв'ю з письменником О. Сливинський прописує шаманізм як частку авторського міфу, водночас ставлячи під сумнів її вірогідність: «наука (гадана?) у шаманів під час військової служби в Бурятії» [90, с. 44]. «Шаманом» поета називає К. Москалець: «Лишега постає шаманом, емпатичне вживання якого в душі речей, істот або стихій дає змогу перетворитися й читачеві, змінивши повсякденну напівпритомність відчуження й неавтентичності на всепритомність повної присутності в собі і причетність до дійсно істотного» [114, с. 5]. Отож шаманізм має біографічне підґрунтя і є, з одного боку, вагомою частиною самоусвідомлення автора, з іншого – притаманний рецепції його образу сучасниками. Звісно, це явище також виражене у власне літературній творчості О. Лишеги.

Шаманізм трапляється як мотив хвороби, котра почасти нагадує ініціацію-захворювання шамана, під час якої він зустрічається з духами (поезія «Погоня»); як «подорож-політ» на Небо (поезія «Лебідь»); як екстатичний досвід індіанського обряду «Танець Сонця» (поезія «Сокіл»); як елемент магії первісних мисливців («Кінь»), і, зрештою, як метаморфоза, яку виражено і як мотив (поезії «Короп», «Кабан»), і як своєрідну здатність ліричного героя чути й передавати голоси природи (що апріорі є вмінням шамана), шаманічним є містичне зцілення через рецитацію «міфу про повернення» (поезія «Він»), як і створення (з тією ж метою виліковування) словесної мандали (новела «Квіти в темній кімнаті», згодом надрукована під заголовком «Море»). Зберігся лист О. Лишеги до І. Дзюби від 25.11.2011, у якому письменник зауважує: «Я недолюблюю "метафору". Більше покладаюсь на метаморфозу: повільна невпізнанна зміна, дійство» [45].

Окремі образи, як-от «чорт», «тіло, що зазнає трансформацій» (стає затісним, набрякає), «рука», «танець», «вогонь, який не обпікає», «заблукані

душі», а також вельми часто повторювані образи птахів (які здебільшого виконують функцію провідників) і дерев (через конкретні особливості яких проступає модель світового) теж тісно пов'язані з цим явищем. Навіть більше – 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, «який може без перешкод проникати туди, куди мають доступ лише померлі або боги» [179, с. 59].

Опис хвороби в поезії «Погоня» представлено через трансформації тіла: «Щось я ніби розповнів.. / Чи набряк? можу і не встати.. / Заплили кістки гірким соком..» [88, с. 136]. Як зауважує М. Еліаде, центральною темою церемонії посвяти шамана є «розчленування тіла неофіта й відновлення його органів; ритуальна смерть, після якої відбувається воскресіння й містичне наповнення» [179, с. 27]. Навряд чи ліричного героя варто ототожнювати з неофітом (адже він радше зрілий чоловік: «здавалось, уже всі страхи… в глибоких роках» [88, с. 136], натомість ініціація шамана зазвичай відбувається замолоду), але очевидно, що його хвороба ближча до екстазу й хвороб шаманів, ніж до звичайної гарячки. Тобто цей фізичний досвід має містичне значення.

Образи «дверей», «порогу», «гостя», урешті, й топос «гора-яма» увиразнюють особливості міфічного часопростору цього і «того» світу. Укотре повторено чорно-білу візію дійсності.

Прикметно, що в деяких міфах про шаманів є згадки про «чортів» і «дияволів», які або шматують тіло майбутнього шамана, або тримають його в себе, «поки він не засвоїть їхні знання» [179, с. 27]. Образ «Андрія» в поезії «Погоня», попри те, що він, вочевидь, має біографічне підгрунтя, безперечно, є втіленням гостя з потойбіччя. Він «бездомний, вічно зарослий, чорний» [88, с. 136]. Показово, що Андрій передає своє повідомлення, не переступаючи порогу: «І звідти, з дверей / Не переступає поріг» [88, с. 137]. Тут поріг мислиться як межа між світами.

Цей чорний чоловік із сокирою – чорт чи то дух, зрештою, є своєрідним утіленням і провісником смерті. Крім того, у міфологічній системі О. Лишеги існує низка подібних за зовнішніми ознаками персонажів, функція яких у тексті та ж. Таким є образ старої жінки в «Горі»: «жінка щось косила, / Бо підійшла з косою і стала над нами» [88, с. 38]; спорідненість жінки зі смертю увиразнено через опис її оселі: «за тими *чорними* задимленими дверима / Ховалась її самітна нора» [88, с. 39] (курсив – К. Д.). Показово, що Андрій не переступає порогу, а жінка не впускає гостей до свого дому, ніби зберігаючи невидиму, але чітко означену межу між загробним і «цим» світом.

І якщо В. Тернер, досліджуючи значення «чорного» кольору в обрядах і ритуалах племені Ндембу, наголошує на спорідненості чорного зі смертю, нещастям, а також статевим потягом [159, с. 86 – 86], то чорний, як і контраст чорного і білого в О. Лишеги, – це колір, що символізує «смерть» і «потойбічний світ». Показово, що в українській міфології чорний та білий кольори стосуються універсальної картина творення світу, де відіграють «номінативну функцію контактування або перевтілення, вияву змінних категорій часового простору» [63, с. 51]. Власне, контраст між «чорним» і «білим», який трапляється в поезії «Ворон», почасти в новелі «Лозанн», постійно пов’язаний зі смертю або з містичним зіткненням двох світів. Цей контраст є і в «Погоні»: Андрій «поволі відхиляє чорну полу – / Під нею на голім тілі / Зблисла сокира» [88, с. 137] як протиставлення чорноти одягу й білизни людського тіла.

І. Борисюк, аналізуючи образ коси в «Ляльці», наголошує на тому, що серп і коса виступають «як атрибути смерті в різних культурах» [14, с. 44]. На мою думку, в контексті поезії «Погоня» сокира, яка для О. Лишеги-скульптора є інструментом, за допомогою якого його рука творить торс, усе ж продовжує ряд символів, названих дослідницею. Крім того, у творі йдеться про те, що «в Погоні саме рубають молодий граб» [88, с. 137]. Отож сокира, з якою Андрій являється ліричному героєві, провіщає подальший розвиток подій. Рядки: «Що далі?.. / А далі все десь так воно й сталось» [88, с. 137] підтверджують пророчий характер візії.

Паралель між молодим грабом і власне ліричним героєм увиразнено наприкінці твору. Показовим тут є розгортання поетичної фрази, коли «віз», на якому, як випливає з тексту, лежить зрубане дерево, опиняється в одному рядку з характеристикою ліричним героєм власного стану: «І ще більша копиця утрамбованого / Перев'язаного грабового ріщя / На возі.. ніч.. провалююсь у сон» [88, с. 137]. Таке перенесення дає підстави говорити про те, що «на возі» ніби водночас перебувають і граб, і ліричний герой, який або помирає, або через хворобу-марення переноситься в стан екстазу, в якому здійснює подорож між світами і, власне, падає у провалля так, як шаман сходить до пекла. Образ чорних коней загалом підсилює ідею переходу, адже кінь у прадавніх міфологіях – це провідник між світами. Уявлення про коня як істоту, яка має зв'язок із потойбічним світом і володіє здатністю передбачити лихо чи смерть свого господаря, а також бути провідником на «той світ», було притаманне й давнім українцям [138, с. 50]. Зрештою, саме про цю іпостась коня пише й сам О. Лишега в однойменній поезії: «Буває, чиясь душа заходить / Надто далеко від дому, / І яскравий мох манить її / І затягує до себе / На дно підземної ріки – / Раптом перед нею виринає / Розсмиканий пахучий стіг – / Знайте – то я чекаю, / Поки на сонце не наповзе хмара, / І вже тоді зрушусь / І тихо піду, / Підказуючи тверду дорогу / Заблуканій душі» [88, с. 140]. Крім того, М. Еліаде називає коня «найвищою мірою шаманською твариною» [179, с. 88], з якою пов'язане традиційне уявлення про «"політ", тобто про екстаз» [179, с. 88].

Окремої уваги заслуговує пейзаж, яким завершено вірш. Заувага про те, що надворі «пізня осінь» [88, с. 137] лише увиразнює ідею відмирання. Цікаво, що цю останню візію розгорнуто навколо топосів «гори-ями» (відповідно відбувається сходження дедалі вище й вище – спершу описано гору (вона «височенна»), а тоді ще й копицю грабового хмизу, яка «і ще більша» [88, с. 137], тобто ніби вища за саму гору; сходження вгору замінює градація вже іншого порядку – спершу ліричний герой повідомляє «*провалююсь* у сон» [88, с. 137] (курсив – К. Д.), а тоді описує яму, яка стає дедалі глибшою і, зрештою, обертається на провалля.

Подібною є прикінцева візія ліричного героя у «Лебеді»: «Дивись, я розкинув руки / І піднімаюсь до тебе.. / Боже, я падаю..» [88, с. 62]. Отож сходження, а тоді падіння є частиною містичної подорожі. Водночас важко вирішити, чи мисляться вони як тотожні. Цей мотив справді нагадує шаманічний політ на Небо, або сходження шамана до Пекла.

Серед персонажів, які передвіщають або символізують смерть, особливе місце займає ліричний герой поезії «Лялька»: деякі маркери, присутні в тексті, дають підстави вважати його живим мерцем. Цю поезію було досить детально проаналізовано І. Борисюк як твір, у якому концепцію «мене як Іншого» втілено «найбільш рельєфно» [14, с. 44]. Утім, на мою думку, деякі вагомі аспекти все ж залишилися непоміченими, зокрема те, що мотив двійництва має зв'язок із, можливо, не цілком очевидними, але важливими шаманічними практиками.

«Лялька» є твором, логіка персонажів якого здається не до кінця зрозумілою. У тексті загалом доцільно виокремлювати три оповіді про стосунки батька і сина (перша – начебто місцева легенда, друга – переказування «Вільшаного короля» Й. В. Гете, третя, вочевидь, має біографічне підґрунтя, але водночас трансформується в сучасну історію поважного батька й девіанта, чи то волоцюги, сина).

Перші запитання викликає легенда, у якій показано, як заможний батько відправляє свого сина «десь у Європу / До дуже знаменитого лікаря» [88, с. 73] і водночас передає «таємного листа / Аби той отруїв хлопця» [88, с. 73]. Батько скоює страшний протиприродний злочин, і так чи так мусить бути якась причина, яка змушує його до цього, певний конфлікт, який залишається ніби поза текстом і водночас творить його смислове ядро.

Один із перших, справді, затінених смислів – відсутність найменування хвороби, від якої страждає хлопець. Єдине, про що відомо з тексту, що вона «тяжка» [88, с. 73]. Якщо зважити на картину похорону синової маски («Батько хоронить урочисто, з процесією / Забиту наглухо в труні ляльку» [88, с. 74]), мимоволі складається враження, що для батька певний ідеальний, але мертвий образ важливіший, ніж живий, але важкохворий син, і що важить також питання

доброї репутації, адже похорон стає своєрідною виставою для інших (соціуму), яким не відомо, що в труні.

Отож хвороба сина мусила бути чимось, що так чи так негативно впливало на репутацію заможного поважного батька. На мою думку, тут ідеться радше про певні неврози чи щось, що могли трактувати як психічне відхилення, ніж про фізичне захворювання. Тобто хвороба сина мусила бути джерелом сорому, навіть ганьби для його батька.

Згодом із тексту стає відомо про зцілення юнака, навіть про те, що він є особистістю, яка може зайняти значне становище в суспільстві: «З нього там могли бути великі люди» [88, с. 74]. Однак цей сценарій залишається невтіленим, раціональне підпорядковується ірраціональному: живе, природне начало (архетип Тіні, за К. Юнгом) бере гору над зручною для суспільства Персоною-Маскою. З іншого боку, вчинок сина, який «звідти, аж із Німеччини, пішки / вертається сюди» [88, с. 74], – це теж свідчення певної неврівноваженості (насправді, цілком зрозумілої та виправданої з точки зору, можливо, найліпших поривів людської душі, але неконструктивної, на думку суспільства). Поведінка хлопів, які зарубали юнака косами з наказу батька, – це лише реакція на його своєрідне юродство, на хворобу, що є відхиленням від усталеної норми.

Не дарма В. Тернер зауважує, що «те, що неможливо чітко визначити через поняття традиційних критеріїв класифікації, або те, що розміщено між класифікаційними межами, майже всюди вважають таким, що “оскверняє”, несе “небезпеку”» [159, с. 181]. Вочевидь, ідеться не лише про «те», а й про «тих», хто волею випадку належить до етнічних чи інших груп, які суспільство зневажає, і водночас саме вони «грають головні ролі в міфах і казках як представники або ті, хто є носіями загальнолюдських цінностей» [159, с. 182].

Отож юнак, про якого йдеться в легенді, власне, і є таким ізгоєм, а водночас носієм справжньої живої моралі, яка не вписується в закриту суспільну модель і безпосередньо пов’язана з тим, що В. Тернер визначає як «комунітас» [159, с. 170] – ідеальну общину рівних людей. Проблему комунітас

та персонажів, які є «маргіналами» у творчості Т. Шевченка, досить ґрунтовно розкриває Г. Грабович. Власне, можливе й доцільне порівняння маргіналів «Кобзаря» Т. Шевченка й маргінальності ліричного героя та деяких персонажів О. Лишеги поезій циклу «Снігові і вогню», щоправда, це питання виходить за межі мого дослідження.

Крім певної приналежності до «комунітас», за В. Тернером, заслуговує на увагу й те, що тонка душевна організація споріднює цього юнака із шаманами, хоча, звісно, не робить його власне шаманом. Відомо, що в Бурятії вважають, що хлопець, якому судилося стати шаманом, «часто стає ніби “відсутнім” і задумливим, любить самотність, має пророчі видіння, а іноді – напади, під час яких утрачає свідомість» [179, с. 17].

Зв’язок між ліричним героєм і юнаком із легенди є особливою містичною спорідненістю. Ліричний герой виразно говорить про присутність біля нього запаху мерця: «І раптом цей запах../ Я ще оглянувся: чи нема нікого за сосною? / Ні, нікого.. / Запах старого, / Занедбаного тіла..» [88, с. 75], а також акцентує увагу на тому, що цей запах належить не йому: «то [запах – К. Д.] не мій.. мені здається, / Хтось невидимий інший / Весь час проситься бути зі мною» [88, с. 76]. Мимоволі складається враження, що дух покійного супроводжує його (такий досвід часто є частиною ініціації шамана або його практики загалом). Навіть більше, відчуття присутності іншого переростає в безпосереднє зіткнення з ним або, точніше, його відображенням: «Здригається розколене дзеркало.. / Хто зайшов зі мною? / Хто за плечима зачісується / Так невміло і довго розглядає на долоні / Мертве волосся?..» [88, с. 76].

Існує можливість інтерпретації цього фрагменту як всього-на-всього галюцинації, тим паче перед цим у тексті подано (як можливо судити з контексту) репліку батька: «де він тепер ходить?.. / Знову напився?..» [88, с. 76]. Однак сп’яніння тут (як і в поезії «Лебідь») є радше допоміжним засобом уходження в стан екстазу, як поясненням того, що бачить або відчуває ліричний герой.

Цікаво інше: оскільки шаманізм справді є частиною авторського міфу, то й окремі міфеми можливо пояснити з точки зору цієї практики. М. Еліаде зауважує, що для шаманів Маньчжурії вагоме значення мають мідні дзеркала і що «дивлячись у дзеркало, шаман може побачити душу покійного» [179, с. 88]. На мою думку, у творі справді йдеться про переселення або супровід духом померлого. І цей досвід є таким же реальним, як будь-які інші візії й досвіди (наприклад, мрія або сон), що їх може мати людина.

Показово, що посвята в шамани іноді відбувається через померлого шамана-попередника. Неофіт іде до лісу, де й натрапляє на дух, а згодом, коли повертається додому, «його тіло розповсюджує запах гнилизни» [179, с. 51]. Крім того, М. Еліаде розповідає історію шамана, який здобуває свій дар, випадково розклавши багаття на пагорбку, що виявився могилою іншого. Дух попередника переходить на нього.

У поезії згадано місце, де забили юнака, і його могилку, крім того, ліричний герой наголошує: «ми [син із батьком – К. Д.] ходили не раз попри нього до лісу» [88, с. 73]. У лісі якогось далекого (легендарного) літа відбувається вбивство косами. У лісі влітку ліричного героя переслідує запах «чужого марного життя» [88, с. 75]. Згадка про запах зринає у творі не раз, але саме тут (власне, в топосі, що пов’язаний зі смертю містичного попередника) вона є чи не найвиразнішою і найповнішою.

Зрештою, шаманові для того, аби мати стосунок із душами померлих, необхідно «самому бути мертвим» [179, с. 77]. Здається, присутність оцього Іншого (його історії, в містичному сенсі таки і його «духу») провокує і самого ліричного героя до програвання уже втіленого сценарію конфлікту з рідним батьком.

Ступінь спорідненості цієї поезії з міфом такий високий, що й окремі ті чи ті дії ліричного героя набувають особливого значення – трансформуються у своєрідні обряди. Так, після повернення з мандрівки, яка справді радше нагадує повернення з того світу, до ніби власного (чи тимчасово власного простору) ліричний герой заходжується все чистити. Укотре трапляється контраст чорного

(ночі в поїзді) й білого: «Приїхав, а тут ще сніг» [88, с. 77]. Крім того, у цьому контексті він підсилює ідею повернення від смерті до життя, що увиразнює й образ зелені, яка визирає з-під снігу.

Очищення груби від сажі, миття-чищення закіптюженої чашки – це, під кутом зору психоаналізу, процеси, які відбуваються з «Я» ліричного героя. Тобто опис стану печі: «Ще як їхав, ніби не куріло, / А тепер *ніби щось всередині обвалилось*» [88, с. 78] (курсив – К. Д.) – це почасти й психологічний стан після пережитих конфліктів, і вираження потреби впорядкувати свій внутрішній світ. З іншого боку, тут важливо врахувати ритуальну складову: той, хто повернувся з «того» світу, має пройти певний обряд, аби звільнитися від влади потойбіччя, так само, як люди, які повертаються з кладовища, «очищаються» [179, с. 116]. Здається, дії, що їх виконує ліричний герой, і стають таким обрядом.

Однак, якщо теза про обряд очищення є правомірною, виникає питання щодо сюжету, який розгортається далі: ліричний герой, очищуючи простір, який є символічним вираженням його «Я», вимащується сажею. І, зрештою, у такому вигляді – «босий, у чорній сорочці» [88, с. 78] показується сусідам. І. Борисюк зауважує: «для батька й двох підпилих сусідів ліричний суб’єкт є “гостем здалеку” саме в міфологічному сенсі, як чужий-інший» [14, с. 45]. Утім, на мій погляд, зустріч із сусідами варто інтерпретувати інакше.

Якщо розглядати сюжет під кутом зору шаманічних практик, двоє, яких зустрічає ліричний герой і які вимагають, аби він щось їм дав, набувають містичної іпостасі духів. Таке припущення може здаватися невиправданим, адже складається враження, що атрибутикою покійного в цій сцені наділено насамперед ліричного героя (на чому наголосила й І. Борисюк), але вимащування сажею тут стає своєрідним маскуванням.

Відомо, що «на Альтаї і в гольдів шаман, коли проводить душу покійного в царство тіней, вимащує своє обличчя сажею, аби його не впізнали духи» [179, с. 538]. Зовнішній вигляд ліричного героя має захистити його від тих, хто вимагає викупу. Відповідно до такої інтерпретації, сприймаю заувагу самого ліричного героя: «може, їм здалось, що то не я» [88, с. 79]. Крім того,

сусідам також притаманна низка ознак, яка прилучає їх до світу мертвих: це і поява (вкотре) запаху старих кісток, і міні-оповідь про дім (з якого вони згодом виходять і де, за переказами, вчинено вбивство), і, зрештою, хвороблива реакція одного з них на сонце: «він заплющився / І ніби його трясло сонце» [88, с. 79]. Крім того, локус дому, де здійснено злочин, у поетичній системі О. Лишеги не одиничний і трапляється, як мінімум, у поезії «Мартин», де також ужито формулу «кажуть», притаманну переказам і легендам, тобто доволі міфологічну.

Пропонувати викуп – це бути готовим відмовитися від себе самого, свого давнього імені. Відкрите завершення, коли ліричний герой міркує над тим, що, можливо, йому варто віддати чашку, увиразнює складність ситуації: якщо викуп буде прийнято, він зможе зцілитися й отой Інший (у містичному сенсі – дух попередника) покине його. Однак таке зцілення теж може бути рівнозначне смерті, оскільки означає втрату аспекту власної ідентичності, аналогічно до того, як у поезії Сільвії Плат лірична героїня промовляє в екзальтації: «Daddy, daddy, you bastard, I'm through» [227, с. 224], коли «I’m through», окрім значення, що покінчено з образом «татка», певною мірою означає, що лірична героїня втрачає, вочевидь, справді важливу частину власного «Я».

Іншою важливою здатністю шамана, яка виринає в літературній творчості О. Лишеги, є вміння бачити «душі», урешті, він не лише бачить їх, а є провідником душ (за М. Еліаде). У поезії й прозі О. Лишеги цей мотив (здатність бачити душі, а, можливо, і рятувати їх від блукань, виводити з темряви на світло) простежуємо доволі чітко. Так, він трапляється у новелі «Лозанн». Спершу мотив ледь окреслено: «Надвечір на якусь мить зупинилися посеред розлогої долини.. Тихо-тихо.. Сюркочуть коники в траві.. І раптом чую: десь здалеку довкола озвалися дзвоники.. В долині вже темно, небо ще ясне, і звідти, згори, дзвоники теленькають.. І я відчув, як звідусіль, із захмарних гір вертаються додому, в долину, усі заблукані душі по далеких стежках, кожна зі своїм єдиним мелодійним дзвоном на шиї» [94, с. 58]. Згодом він вивершується у сцені, коли оповідач відчиняє двері бункеру й у такий спосіб робить можливим вихід нагору для решти людей: «Мене обійняв страх, що я ніяк не вийду.. Зовсім згасло

світло.. І тоді я сам почав битися головою і ногами в двері.. І вони якось нарешті відчинились.. І я вискочив у вузький прохід нагору, звідки проривалося світло.. Стою, прихилився до стіни.. Все.. За мною поволі піднімаються на світ решта людей..» [94, с. 63].

Крім того, у «Лебеді»: «То були урни з душами / Убитих молодесеньких дівчат, / Що після кабана раптово здулись / І в кожної розв'язався пуп» [88, с. 59]. Показово, що вжито саме іменник «душі» – не «прах», хоча, якби ліричний герой поеми керувався раціоналістичними підходами, він обрав би другий варіант. Однак ідеться не лише про ірраціональність – уміння бачити душі (та й, власне, таке сприйняття світу) притаманне шаманові.

Крізь призму шаманізму, вочевидь, варто сприймати й низку пасажів про зір, власне «очі». Важливо також зупинитися на двох вагомих для поезії циклу «Снігові і вогню» образах «дерева» і «птаха». Існує певна закономірність: птахи (лебідь, сокіл, припутень, яструб), за винятком ворона, який уособлює смерть, або є її провісником, і півня, котрий є виробом із глини, завжди у той чи той спосіб вказують шлях. Дерева, зокрема в поезіях «Сосна», «Шовковиця», «Короп», виступають як моделі світового.

Образи птаха-провідника і світового дерева – одні з наскрізних у міфології шаманів. Так, М. Еліаде наголошує на принциповій важливості мотиву «птахи, що висиджує шаманів на гілках світового дерева» [179, с. 27]. Дж. Кемпбелл зазначає: «Видиво дерева – риса, притаманна сибірському шаманізму» [198, с. 257], а також згадує про тварин або птахів, які захищають шамана і яких у Бурятії називають «"khubilku", що означає "перетворення, метаморфоза"» [198, с. 257]. Урешті, дослідник стверджує, що образ пташки є чи не наскрізним для культури палеоліту, а зображення птахи-свастики було знайдено на території сучасної Чернігівщини в пізньо-палеолітичній Мізинській стоянці [198, с. 257].

У поезії «Сосна» дерево, власне сосна, зупиняє ліричного героя, коли той вирішує піти в ліс, аби ніколи не повернутись: «Ти стояла переді мною і далі вже не пускала» [88, с. 118]. Сосна (як і шовковиця в однойменній поезії) тісно

пов'язана з образом вогню, тобто мислиться як вогняне дерево. І цей зв'язок із вогнем, а ще мотив вічності, актуальний і для сосни, і для шовковиці, дають підстави розглядати їх як дерево світове.

Поезія «Лебідь» містить низку шаманічних струменів: це і здатність ліричного героя бачити власний кістяк («Хіба не зблискує дротик на черевику?.. / А в ньому не біліє гола кістка?..» [88, с. 54]), і зустрічі, які він переживає (перша – із чоловіком чи то вовком, який виспівує-витанцьовує дощ, друга – із жінкою, на грудях якої ліричний герой засинає «пригрітий» і яка як викликає асоціації з Великою Матір'ю, за К. Ґ. Юнгом, так і, з іншого боку, нагадує одне з божеств, які трапляються на шляху шамана-неофіта). Ознакою шаманізму є і подорож у часі: повернення до первісності, а також (хай навіть цей рядок у контексті вірша є доволі двозначним) у просторі, адже герой опиняється біля «краю землі» [88, с. 60].

Окремо варто розглянути образ очей: «І я потонув.. / І вивернув очі з самого дна, / І щосили повіками обійняв / Усе відразу море.. / Ми були з ним лише / Безмежно розтягнуті очі, / Без дна і неба» [88, с. 60]. М. Еліаде, описуючи обряд посвяти в шамани, наголошує на важливості заміни органів на ліпші, й, зокрема, згадує розмаїті міфи й ритуали, пов'язані із зором: «він [коваль – К. Д.] замінив очі неофіта, через це під час шаманських сеансів шаман бачить не тілесними очима, а містичними» [179, с. 29], а також: «У ескімосів іглулік… коли юнак або юнка бажають стати шаманами, вони приходять із подарунком до майстра, якого обрали, й кажуть: "Я прийшов до тебе, бо прагну бачити"» [179, с. 38].

Крім того, образ птаха-провідника (лебедя), який в іншому творі (новелі «Лозанн») є водночас і тим, хто ранить оповідача під час купання («Мене знов і знов стягав униз могутній лебідь.. Він хапав дзьобом за великий палець на нозі і з пальця довго сочилася кров..» [94, с. 60]), споріднений із «духом-помічником майбутнього шамана» [179, с. 30]. Тобто шаманізм справді є вагомою частиною авторського міфу О. Лишеги.

Однак неповторність авторського міфу, власне, й полягає в тому, що в О. Лишеги шаманічні струмені лише увиразнюють опозицію між «вічністю» й

«плинністю», «ілюзією» і тим, що мислиться як «дійсність». Структурі поеми «Лебідь» притаманна дуальність образів. Урешті, ідеться навіть не так про дуальність, як про метаморфозу одного й того ж образу в часі. Справді, важко вирішити однозначно, що важливіше для розуміння цього тексту – часовий аспект, який мимоволі увиразнює радше буддиську, ніж шаманічну ідею ілюзорності життя, чи усе ж аспект шаманічний.

Отже, шаманізм як проторелігія є вагомою частиною авторського міфу О. Лишеги. Шаманічні мотиви виникають на основі досвіду перебування письменника у Бурятії, стають частиною міфу, який розгортається навколо його постаті у вітчизняному літературно-критичному дискурсі. Водночас низка мотивів та образів поезії, прози і драматургії О. Лишеги є власне шаманічними і можуть бути правомірно проінтерпретовані крізь призму цієї первісної релігії.

Висновки до Розділу 1

Літературна творчість О. Лишеги є тісно пов’язаною із категорією міфу. У межах цього дослідження поняття міф окреслено через залучення низки підходів, зокрема феноменологічного, структурального, міфокритичного та ін. «Авторський міф» (одне з наскрізних понять цієї праці) осмилено як символічну сенсотворчу універсальну структуру, іманентно присутню в літературній творчості письменника. Ця структура, попри універсальність, має водночас неповторні індивідуальні риси.

Авторський міф так чи так провокує становлення певного міфічного дискурсу навколо постаті самого письменника, що виражено в рецепції літературної творчості й образу О. Лишеги у вітчизняній критиці та літературознавстві. Йдеться насамперед про тези дослідників щодо неможливості повноцінної інтерпретації цього письма через його позалітературність, а також про використання термінології, що перебуває на межі власне наукової сфери і сфери сакруму, зокрема «душа», «одкровення», «прозріння». Показово й те, що відомі версії біографії О. Лишеги часто мають

низку міфічних рис (відсутність літочислення, вживання номінацій «легенда» й «апокриф» та ін.).

Міфотворчість письменника має біографічні передумови, однією з яких є маргінальність. Приналежний до «витісненого покоління», О. Лишега упродовж десятиліть перебуває поза офіційним дискурсом соцреалізму. Крім того, ліричний герой його поезії, як і світ, про який пише поет, також є світом маргіналів.

Авторський міф О. Лишеги визначаю як концептуальну тугу за часом «золотої доби», прагнення зцілити цивілізаційну рану, звернення до містичного досвіду шаманізму через літературу. У творчості письменника авторський міф первозданності виражено на рівні структур, які повторюються . Це, зокрема, міфологеми творення світу, гріхопадіння, метаморфози, подорожі між світами. Взаємодіючи між собою, ці структури утворюють своєрідну сакральну історію.

У ідилічному просторі авторського міфу первозданності роль людини є суперечливою. З одного боку, вона мислиться як творець і поет. З іншого – на людину як підкорювача, носія загрози чекає «кінець світу», імовірне самоочищення природи від руйнівного елемента. Багатозначність і суперечливість ролі людини втілено почасти через образ «руки», наскрізний у творчості письменника.

Міфічним є часопростір поезії О. Лишеги. Так, реальні географічні топоси набувають символічного значення, часто мисляться як втілення іншого, містичного, «того» світу. Однак міфічне значення не є закріпленим раз і назавжди, змінюється залежно від контексту, як те відбувається, зокрема, з топосом «ліс».

Шаманізм (аби уникнути термінологічної плутанини свідомо відмовляюся від лексеми «шаманство») є ранньою формою релігії, що становила вагому частину первісної культури. Як проторелігія він вплинув і на вірування давніх українців, а окремі елементи його міфології та практики імовірно сприяли становленню власне українського явища мольфарства. Особлива роль шамана як носія міфів общини, який переказує ці міфи, вносячи до універсальної оповіді

особливі індивідуальні варіації, наближає (можливо, радше у метафоричному сенсі, ніж буквально) образи шамана і поета.

Виокремлення шаманізму як вагомої частини авторського міфу ґрунтується на біографічних фактах, а також на рецепції та авторецепції. Йдеться, насамперед, про перебування О. Лишеги в Бурятії, де шаманізм і досі залишається однією з основних релігій, а також про літературно-критичні статті та інтерв'ю, в яких письменника порівняно із шаманом або в яких сам О. Лишега ототожнює поета і первісного шамана.

Шаманізм оприявлено і в літературній творчості. Низка мотивів і образів поезії, прози і драматургії письменника є власне шаманічними, як то мотив хвороби, яка стає приводом для особливих містичних візій; мандрівки, що часто є екстатичним досвідом; зустріч із померлими, духами або персонажами, які мисляться як утілення смерті. Досвіди, які здобуває ліричний герой поезії «Лялька», доцільно трактувати і як особисте переживання трагічної неможливості порозумітись із рідним батьком, і як складну єдність шаманічних міфологем: переслідування духом померлого, містичне маскування, викуп власної душі. Образи світового дерева і птаха-провідника, які трапляються чи не у всій літературній творчості, правомірно інтерпретувати саме крізь призму обрядів і звичаїв цієї протерелігії.

Як було виявлено, авторський міф Олега Лишеги тісно пов'язано з ідеєю повернення до першовитоків. Специфічна міфотворчість письменника виявляється як на рівні життєпису й рецепції його образу в літературно-критичному дискурсі, так і в літературній творчості. Однією з вагомих структур цього авторського міфу є «шаманізм» як особливий містичний досвід. Розуміння окремих аспектів цього досвіду дає змогу глибшого й точнішого осягнення смислів літературної творчості письменника.

РОЗДІЛ 2

ПСИХОАНАЛІТИЧНИЙ ТА ДІАЛОГІЧНИЙ АСПЕКТИ АВТОРСЬКОГО МІФУ ПЕРВОЗДАННОСТІ О. ЛИШЕГИ

2.1. «Первозданність» як повернення до Самості. Модифікація архетипу

Туга сучасної людини за «втраченою міфічною єдністю зі світом природи» [205, с. 11], виражена в концепції «шляхетного дикуна» Ж.-Ж. Руссо та в подібних підходах інших авторів, має, на думку Е. Едінгера, глибоке психологічне підґрунтя. Єдність людей і богів у античному міфі про Золоту добу «репрезентує стан іще не народженого Его, не віддаленого від лона несвідомого» [205, с. 8]. Ідеться про вроджений стан цілісності й досконалості, який спричиняє пізнішу ностальгію, котру «ми всі відчуваємо щодо своїх витоків, особистих та історичних» [205, с. 7].

Авторський міф первозданності в літературній творчості О. Лишеги може бути прочитаний крізь призму психоаналітичного підходу К. Ґ. Юнга саме як прагнення людини (ліричного героя, персонажа прози, а, почасти, самого автора драми) повернутися до власного центру, уособленням якого є архетип Самості.

Можливі різні варіанти такого прочитання. По-перше, літературний твір може репрезентувати Самість, об’єднуючи бінарні опозиції, подібно до того, як це відбувається в мандалах, які малювали пацієнти К. Ґ. Юнга. По-друге, існують образи, які у відповідному контексті виступають як символи названого архетипу. Отож, дослідження психоаналітичного аспекту «первозданності» в літературній творчості О. Лишеги має два вектори.

Новелу «Квіти в темній кімнаті» вперше було опубліковано в 1997 році в антології В. Даниленка. Цікаво, що серед добірки новел, які мали представити «найяскравіші зразки української новелістики за останні п’ятнадцять років» [57, с. 1], це був єдиний твір О. Лишеги (для порівняння: в антології є по

дві новели Ю. Андруховича, Ю. Винничука, Г. Пагутяк) і саме заголовок цього твору став назвою видання.

Вочевидь, у контексті початку дев'яностих така назва відчитувалась як натяк на сумне становище українських авторів, зокрема, того ж таки «витісненого покоління», або «сімдесятників»: «маленькі шедеври української новелістики – квіти в темній кімнаті, яких не видно не тому, що кімнату вкутує ніч, а тому, що ця ніч виповзає з сердець мешканців кімнати, і тому її тьма вічна» [57, с. 15] – завершує передмову до антології В. Даниленко.

Утім, символічне значення цього заголовка для розуміння самої новели, на мою думку, має небагато спільного з подібними контекстуальними аналогіями. Назва новели («Квіти в темній кімнаті») є знаковою для інтерпретації твору, навіть не зважаючи на той факт, що у виданні прози 2010 року («Друже Лі Бо, брате Ду Фу») її було змінено: новелу опубліковано під заголовком «Море».

У згаданій передмові упорядник антології подає побіжний огляд твору: «У новелі Олега Лишеги "Квіти в темній кімнаті" ліричний суб'єкт отруєний перебуванням із близькими йому людьми, яких вже давно не гріє тепло його любові, і дружина змушена купувати собі троянди як спогад про вмерлі почуття, тому "Квіти в темній кімнаті" – висока поезія людської самотності, глибокої і страшної, а втеча від близьких людей – шлях до першовитоків і своєї смерті» [57, с. 7]. Згодом В. Даниленко зауважує: «персонажі Алли Тютюнник і Олега Лишеги "балансують над прірвою підсвідомого", звідки зяє жахка глибина людської натури» [57, с. 7]. Оскільки «балансування над прірвою підсвідомого» (або інакше – на межі свідомого й несвідомого, за К. Ґ. Юнгом) – це одна з вагомих рис літературної творчості О. Лишеги, психоаналітичне прочитання твору може бути ефективним.

Зауваги В. Даниленка, попри їхню правомірність, не можуть не наштовхувати на думку про існування глибинного конфлікту, вираженого почасти й у самих тезах упорядника: наприклад, чому першовитоки і смерть мисляться як щось тотожне? Чому оповідач утікає від близьких людей? Про що цей твір загалом?

На мою думку, новелу «Море» («Квіти в темній кімнаті») доцільно інтерпретувати як символ Самості, інакше кажучи, розглядати її як своєрідну словесну мандалу, подібно до того, як К. Ґ. Юнг тлумачить малюнки своїх пацієнтів. Така інтерпретація передбачає розуміння двох важливих принципів: «митця пояснюють не особисті недоліки й внутрішні конфлікти, а його мистецтво» [186, с. 50], а також «несвідоме прямує безпосередньо до своєї мети, яка, власне, полягає у тому, щоби зробити індивіда цілісним» [184, с. 389].

Отож, нас цікавлять не біографічні мотиви новели, а те, як із них постає твір мистецтва, образи якого сягають глибин колективного несвідомого. Крім того, теза про твір як Самість, набуває правомірності саме в контексті прагнення несвідомого до цілісності: кожен митець (навіть Джойс, який відчуває «єдність своєї індивідуальності в руйнуванні» [186, с. 63]) підсвідомо прагне створити твір, який апріорі є символом єдності.

Первинний заголовок новели («Квіти в темній кімнаті») – це словесний відповідник мандали, або ж – перший натяк на пошук ліричним героєм, а почасти й самим автором, цілісності, власної Самості. Візуально «кімната» являє собою прямокутний простір, усередині якого розміщені кола – чаші квітів. Мотив чотирикутника («четвірності» й кола) є наскрізним у дослідженнях К. Ґ. Юнга, пов’язаних із проходженням особистістю процесу індивідуації, оскільки такий мотив є лише варіацією мандали – чотирикутного малюнка з колом посередині, який символізує Самість і має здатність зцілювати, інтегрувати людську психіку. Варто пригадати також, що існує «порівняння мандали із “rosarium” (трояндовим садом)» [184, с. 411].

З іншого боку, важко не зауважити епітет «темний», який, вочевидь, (у контексті мандальної символіки) є натяком на те, що відбувається інтеграція психічних змістів, які раніше вважалися неприйнятними. Згідно з теорією К. Ґ. Юнга про «прийняття темного принципу» [184, с. 435], «не перестрибування чи витіснення неприємних станів, а лише їх повне пережиття призводить до справжнього звільнення» [184, с. 432]. Присутність чорного кольору в заголовку засвідчує прийняття ліричним суб’єктом, а почасти,

можливо, й самим автором, тих сторін власного «Я», які раніше мислились як «зло», темна сторона, або «Тінь».

Власне мандала як символ цілісності передбачає поєднання і прийняття протилежностей, що яскраво засвідчує композиція цієї новели О. Лишеги. Юнг пише, що в малюнках його пацієнтки, несвідоме якої готувало її до процесу індивідуації, постійно траплялися «принципові мотиви» [184, с. 384] і, зокрема, те, що мандала «поділена на верхню і нижню половини» [184, с. 436]. Новела теж має «верх» і «низ»: два часопростори, які співіснують як бінарні опозиції й розгортаються навколо двох головних образів, зокрема «дому на високому помості» і «хатки в горах» [38, с. 54].

Виокремлені образи супроводжує розгалудження мікрообразів. Вони також утворюють взаємне попарне протиставлення: «бита цегла»/«гострий камінь», «море»/«водоспад», «ванна наповненна водою»/«триметрова яма під водоспадом», «червоні троянди»/«неяскраві риби». Також вагомою є бінарна опозиція «дружина»/«дочка», яка варта окремого розгляду.

Згідно з концепціями З. Фройда, «кімната», «дім» у маренні сновидця може мислитися як людина, або її Его. «Зазвичай будинки з'являються у сновидіннях як образи психічного» [171, с. 98], – зазначає Дж. Холл. Навіть більше, будинок, дім «може позначати різні частини его-структури» [171, с. 98]. На мою думку, ці образи у творі О. Лишеги мають більше спільного зі сферою несвідомого і є модифікованим утіленням архетипу Персони (Маски) і архетипу Тіні, що підтверджують ознаки, притаманні композиції новели і названим образам.

Уже зав'язка твору (повідомлення про дружину, яка прикидається, ніби отримує квіти від таємного прихильника, а насправді купує їх собі сама) засвідчує атмосферу нещирості, вдавання: «під вечір дружина сама зізналась, що розігрувала мене» [86, с. 9]. Розігрування і прикидання присутні в домі постійно і насамперед у сценах, пов'язаних із трояндами (коли дружина «голосно» нагадує про них, або коли, прокинувшись, найперше біжить до ванної кімнати, щоб подивитися на квіти). Апогей цієї домашньої вистави (і, власне, наближення кульмінації самого твору) відбувається перед виходом головного героя з

будинку, коли він усвідомлює, що сон дружини – це тільки гра: «Аж тоді, як причиню за собою одні двері, другі двері, треті й останні двері.. Лише тоді її напружена спина розслабиться» [86, с. 11], «бо вона не спить» [86, с. 11].

Крім того, перше, що дізнаємося про «дім», – це його розташування на «високому помості». «Підвищення», «поміст» викликають непрямі асоціації з котурнами, або сценою, на якій кожен із членів сім'ї намагається виконувати відведену йому роль. Образ показності мимоволі трансформується в ідею показовості. Маска (соціальна роль) вичерпує себе і відмирає, стає фальшивою.

Мотив «несправжності» дому, його «смерті» можна відчитати також через образи сходів, які «розкришилися. Бита цегла розсипалась під руками, зі щілин вивалювались заклялклі стоноги, мурашки» [86, с. 9]. Показово, що «сходи», на думку Юнга, вказують на процес психічної трансформації з її підйомами та спусками. Однак сходи цього дому постають як недійсні, оскільки («Слизькі, темні, трохи заокруглені на краях довгі три валуни» [86, с. 9]) не виконують свою основну функцію: безпечно довести героя до цілі (в цьому випадку – цілісності й гармонії).

«Хатка» в горах мислиться майже як ідилічний хронотоп. Цей образ має яскраво виражені міфологічні риси, які через історичні трансформації приводять до таємничої хатки в лісі як місця ініціації хлопчиків, за В. Проппом. Побічний мотив ініціації в новелі вивершується через образ «товариша», який «кожен день пірнає у водоспад» [86, с. 11] і може мислитися як власне «ініціатор» – той, хто передає таємний досвід. Сильне внутрішнє бажання опинитися біля ідилічної «хатки» знаходить формальне вираження через розлогий період, із ключовим повтором і опозицією між «тут» і «там»: «Там над самим водоспадом стоїть хатка…Я там відійду…Там прозора гірська вода і можна купатись весь рік. А тут я загину» [86, с. 11].

Риси, які дають підставу розглядати цей образ як модифікацію архетипу Тіні, – це, зокрема, його розташування серед природи (у горах – а не на зведеному людиною помості; на «гострому камені», а не цеглі, що кришиться тощо), а також його замкненість – двері й вікна «забиті навхрест» [86, с. 11].

Отож, «хатка в горах» утілює первісну, інстинктивну і почасти асоціальну природу людини. Очевидно, що повернення до Тіні не може бути кінцевою метою особи. Дж. Холл наголошує, що «свідома інтеграція змістів тіні має подвійний ефект: збільшення сфери активності его і вивільнення енергії» [171, с. 19], яка в процесі індивідуації може сприяти осягненню Самості.

Як зазначено, образи «дому» й «хатки» є ключовими бінарними опозиціями, довкола них групуються супровідні образи, що взаємно попарно протиставляються, а саме: «море»/«водоспад», «ванна»/«яма під водоспадом», «троянди»/«риби», «бита цегла»/«гострий камінь». Кожен перший мікрообраз названої пари співвідносний з образом «дому», кожен другий має зв'язок із образом «хатки». Усі названі мікроообрази мисляться як поширення головного образу, своєрідне його продовження.

Опозиція між мікрообразами води, зокрема «моря» і «водоспаду», є доволі очевидною. Перший постає як стихія, біля якої прагне опинитися дружина: «Я звільнилась з роботи, і ми поїдем на ціле літо до моря» [86, с. 9], другий – як стихія чоловіча, біля якої мріє опинитися головний герой: там живе його товариш, який кожного дня «пірнає у водоспад» [86, с. 11].

Запитання головного героя «Хіба я вже так погано на неї [дочку – К. Д.] впливаю, що її може захистити від мене тільки море?» [86, с. 10] мимоволі наштовхує на думку про море як один із можливих аспектів утілення архетипу Великої Матері. Отже, поїздка до моря є в певному сенсі поверненням дружини (дочки, що перебуває в невдалому шлюбі) до її матері. Рецепцію цього образу у свідомості героя-чоловіка марковано негативно, вона справді нагадує стосунок зятя і тещі.

Протиставлення між цими мікрообразами існує не лише за ознакою «чоловіче»/«жіноче», їм теж притаманна опозиція «конкретність»/ «абстрактність». Відомо, що сенсуальність є однією з концептуальних рис літературної творчості О. Лишеги. Т. Головань наголошує, що письменник відходить від постмодерністського переписування смислів і заглиблюється «в досвід тіла, якщо… під ним розуміти "живий" досвід, матерію переживання,

нічим не обтяжений внутрішній стан» [24, с. 4]. Установка на тілесний досвід (перевагу речі, яку можна досвідчити сенсуально над абстрактною конструкцією) наближає мислення головного героя до свідомості первісної людини, межі світу якої «проводить її тілесне переживання» [16, с. 50].

Г. Башляр називає прісну воду «дійсно міфічною водою» [8, с. 212], водночас море мислиться як щось вигадане, оскільки воно «промовляє вустами подорожнього, який здійснив подорож у далекі країни» [8, с. 213]. Тобто, прісна вода є справжньою з точки зору первинного досвіду, вона була невід'ємним елементом щоденного життя людини з давніх часів, водночас як море часто існувало як вигадка, абстракція. Тому «прозора гірська вода» [86, с. 11] водоспаду апріорі цінніша від стоячих теплих вод моря.

У творі двічі присутня згадка про купання: уперше як реальна дія, коли чоловік приймає ванну з прохолодною водою, щоб освіжитися після будівельних робіт, і вдруге – як мрія про купання у водоспаді. Вже перше купання є ніби натяком на потребу оновлення й очищення, але «для того, щоб забрати, віднести геть гріх або зло, необхідна вода ріки – проточна вода» [190, с. 228]. Навіть більше, плинність, як і образ ріки, зазвичай асоціюється з часом, що минає, та діалектикою змін Геракліта. Прагнення опинитися біля водоспаду є вираженням глибинної психологічної потреби очищення від фальшивого лицедійства Персони, повернення до природності та, врешті, дійсної зміни.

Будь-яка мандала має не лише «верх» і «низ», головні образи, які протиставлено (своєрідні бінарні опозиції), але й передбачає існування середини, або центру. Крім того, варто пам'ятати, що, «хоча вона є символом Самості як психічної цілісності, [мандала – К. Д.] є водночас Образом Божим» [184, с. 417].

Так, усередині класичних буддистських мандал зазвичай зображено Будду, який сидить у лотосі. Подібний мотив переосмислено і в християнській традиції: «середньовічні гімни прославляють… Марію як квітковий келих, на який сідає Христос у вигляді птаха і спочиває там у безпеці» [184, с. 486]. Власне, центром новели як словесної мандали є спомин ліричного героя про знайомство з дружиною, або, точніше, – вставна мікрооповідь про квітку маку і пташку.

Мак варто розглядати однозначно як символ жіночого начала. «У християнській образній мові Марія є квіткою, у якій криється Бог, або ж вона є розетою, у якій сидить на престолі rex Gloriae і Суддя світу» – зазначає К. Ґ. Юнг [184, с. 423]. Навіть більше, сам архетип матері має низку модифікацій, чи то аспектів, як-от «богиня, особливо Матір Божа» [184, с. 113], «квітка як посудина (троянда і лотос)» [184, с. 113]. У сучасній українській поезії мотив тотожності жіночого начала і цвіту маку трапляється, зокрема, в поезії М. Лаюка: «глянь / глянь яка красива наша богородиця / у неї така біла шкіра / у неї пурпуровий мак у волоссі / у неї пурпуровий мак між грудей / яка ж вона красива – наша богородиця / яка ж вона гарна» [74, с. 21].

Птах – як символ чоловічого («Птах, як повітряна істота, є відомим символом духа» [184, с. 431]), який опускається згори й, урешті, сідає на чашу квітки, міг би бути інтерпретованим як завершення процесу індивідуації, тобто таке сходження птаха являло б символ Самості, у якій чоловіче й жіноче співіснують гармонійно. Натомість пташка «весь час, усе літо кружляла довкола неї, то вище, то нижче, ховалась недалеко» [86, с. 10]. Юнг наводить і коментує цитату з книги Псалмів: «Безбожні кружляють навколо…бо безбожні заходили, власне, лише на периферію, ніколи не доходячи до центру, який є Богом» [184, с. 420].

Припускаю, що оповідач і пташка, яка символізує його чоловіче начало (Анімус), не можуть осягнути Самість, бо мають викривлене уявлення про Бога. Під викривленим уявленням маю на увазі мимовільне обожнення жіночого. Чаша маку як уявлення про жінку, майбутню дружину, має виразні риси божества-самості, що виражається у співвіднесенні її з яйцем: «проколює птаха шкарлупу і висмоктує, як жовток з яйця, незгускле молоко» [86, с. 10]. Юнг називає яйце «не лише космологічним, а й “філософським” символом» [86, с. 376]. Це насамперед орфічне яйце, початок світу, і насамкінець – «посудина, з якої наприкінці opus alchymicum народжується homunculus, тобто антропос, духовна, внутрішня і досконала людина» [184, с. 376].

Однак сама по собі жодна жінка, навіть та, на яку спроектовано Аніму чоловіка, не може бути божеством. Ліричний герой покладає на неї функцію, яку вона не здатна виконати; він же, замість осягнення власної цілісності, йде за хтонічним жіночим началом. Тому мікрооповідь з її мікрообразами: «Проколюється гострим темний отвір. Проколюється.. І припадається до нього всім тілом» [86, с. 10] стає алегорією статевого акту, який вичерпує, оскільки «типова для жінки загроза йде зверху, із “духовної” сфери, яка символізується, власне анімусом, а у чоловіка – із хтонічної сфери “світу жінки”, тобто від спроектованої на світ аніми» [184, с. 407], – зазначає Юнг. У тексті новели існує безпосередній маркер подібної хтонічності, згубної для чоловіка: «Аж *внизу*, трохи збоку, проштрикнута дірка» (курсив – К. Д.) [86, с. 10].

Спершу, заворожений знадливістю Аніми, оповідач вірить, що червоне – «разюча палахка рідина з пелюсток» символізує життя, і лише згодом переконується, що «червона [барва – К. Д.] означає кров і афективність» [184, с. 426]. Його переживання подібні до стану ліричної героїні вірша С. Плат «Тюльпани», яку червона барва буквально ранить: «The tulips are too red in the first place, they hurt me» [227, с. 161]. Для порівняння: «Яскраві, навіть найніжніші пелюстки, і ті ранять зір» [86, с. 11]. Троянди почасти персоніфікуються, мисляться як спільниці дружини і навіть мають риси міфічних потвор: «вони там у темряві плавають» [86, с. 9], «листя настовбурчилось і аж пирскало з води» [86, с. 9], «плавники якихось невдоволених риб» [86, с. 9], «їхні розкошлані великі голови задихались» [86, с. 11]. Зрештою, і червоний колір, і квіти (троянди, які за своєю символікою доволі близькі до маку) набувають різко негативної конотації, як і образ дружини.

Опозиція «дружина»/«дочка» також продовжує ряд бінарних опозицій цієї новели-мандали. Обидва образи є втіленням архетипу Великої матері. Щоправда, перший мислиться як «негативний» аспект архетипу. Натомість дочка як образ «омолодженої матері», за Юнгом [184, с. 113], має виразно позитивну конотацію.

К. Ґ. Юнг, підсумовуючи кропіткий аналіз однієї з мандал, назвав головною метою малюнка «досягнення внутрішньої рівноваги з допомогою симетричних пар» [184, с. 444]. Новела «Квіти в темній кімнаті» може бути прочитана як твір про втечу. Однак таке прочитання, як на мене, не пояснює ані бінарної опозиційності її образів, ані ідеї центральної мікрооповіді. Натомість, беручи до уваги напрацювання аналітичної психології, можемо стверджувати, що цей твір є способом осягнення Самості, самозцілення і збалансування протилежностей.

Інший вектор дослідження, який відкривається в межах психоаналітичного підходу – це символ фенікса як аспект архетипу Самості в поезії О. Лишеги. Відомо, що Фенікс – божественний символ відродження. Г. Башляр, досліджуючи образ Фенікса в поезії, зазначав: «Нерідко образ містить стільки запалу, забарвлюється стількома кольорами, що можна подумати, що Фенікс прагне показати власне життя через “розмаїтість” своїх масок. Образ Фенікса діє, навіть коли слово “Фенікс” не промовляється» [11, с. 81].

Цей символ трапляється у віршах, так чи так пов’язаних з образом птаха, зокрема, у поезіях циклу «Снігові і вогню»: «Сокіл» (“Hawk”), «Яструб», «Припутень», «Лебідь» і «Півень». Вочевидь, образ ворона в однойменному вірші є опозицією окресленої парадигми. Незважаючи на те, що назви й ситуації варіюються, образи птахів у поезіях мають кілька концептуальних рис, які є атрибутами міфічного Фенікса. Отож: 1) птах пов’язаний з ідеєю світла; 2) птах є супутником або провідником; 3) птах гине і відроджується.

Перша особливість має різні модифікації і трапляється то як образ птахів, що злітають проти сонця («Під горою пасеться ціла череда свійських голубів, / І коли злітають проти сонця – / З неба раптово осипається риб’яча луска..» («Яструб») [88, с. 130]), то як безпосереднє зізнання людини-сокола («Кілька семетричних плям на плечах – / мене переслідує сонце» («Сокіл») [88, с. 143]), то як переосмислення образу струму («В небі далеко на дроті сидить якийсь птах…/ Твоя голубина енергія / сильніша за цю високовольтну» («Припутень») [88, с. 121]). І, врешті, сягає свого епогею в образі лебедя – фантастичного птаха, якого ліричний герой бачить у місячному

світлі: «І раптом з густого туману / Випливає лебідь.. / Повернув голову.. / І так само згас.. раптово.. / Його високо піднята шия / Була останнім променем» («Лебідь») [88, с. 60].

Другу особливість, мотив птаха-провідника, найяскравіше втілено в образах яструба, припутня, лебедя і сокола. У цих творах особливої ваги набувають також образи шляху (дороги) і дому (мотив повернення). Образ шляху в психоаналітичному прочитанні можемо тлумачити як символ індивідуації, процесу, який К. Ґ. Юнг розглядає як психологічну подорож, під час якої людину «підстерігають небезпеки від зіткнення з несвідомим» [184, с. 343].

Індивідуація – процес формування індивіда, його розвиток, що «виходить із конфлікту обох основоположних душевних фактів» [184, с. 371]: свідомого і несвідомого як складових психічного життя, між якими балансує людина. Крім того, «свідомість повинна боронити свій розум і свої можливості самозахисту, а хаотичне життя несвідомого повинно також мати можливість йти за своєю натурою, – наскільки ми зможемо це знести» [184, с. 371].

Тому, коли О. Лишега пише в поезії в прозі «Розмови тіней»: «Тобі ще йти і йти. Це єдине, що можеш і для чого ти тут. Просто йти.. Тоді переходиш багато різних життів» [86, с. 30] – момент «переходу життів» є, власне, зіткненням із несвідомими елементами психіки, балансуванням між індивідуальною свідомістю і колективним несвідомим, з його тисячолітніми, нумінозними й часто загрозливими образами.

У «Розмові тіней» О. Лишеги архетип Самості втілено через образи яструба й сонця: «… ти залишаєшся сам на сам із сонцем. Не треба забувати яструба, бо в сонці він невидимий, однак весь час над головою. Але що таке яструб? Це пряма дорога до сонця. Стовп. А ти його тінь» [86, с. 30]. Укотре повторено візуальний образ великого кола і точки в ньому (сонце і яструб), хай навіть невидима – вона є; переосмислено ідею сходження від тіні до точки в центрі, від сепарації – до Самості.

У «Припутні» голуб супроводжує ліричного героя, водночас визначаючи траєкторією польоту територію дому: «Але часом, від’їжджаючи задалеко від

рідного дому, / Крізь шибку вагона впізнавав тебе, / Як ти сидів десь на стовпі / Між небом і поїздом – / Тоді зривався і летів рівнобіжно мені, / …Підбадьорюючи плавністю свого лету – / Ніби рідний дім є всюди, / Де ти змахнув крилом – / Навіть тут, на цьому піску..» [88, с. 121].

У поезіях «Сокіл» і «Лебідь», які здаються зануренням у світ несвідомого (ритуальний, шаманічний екстаз), проблема подібного балансування набуває особливої ваги. Лебідь стає провідником між світами чи то станами, образом, який рятує. Мотив дороги, складної, заплутаної, сягає трагічного апогею саме у цій поезії. У інших творах дорога викликала тривогу, або труднощі: «Куди ж заведе ця порита іклами дорога.. / Невже додому?..» («Яструб») [88, с. 130], «Слизькі, темні, трохи заокруглені на краях довгі три валуни. Цікаво, куди заведуть вони, ці сходи..» («Море») [88, с. 9], «Проводжаючи у щораз важчу дорогу..» («Припутень») [88, с. 121]. Натомість у «Лебеді» дорога «вже не тримає на собі» [88, с. 54], загадкова жінка (втілення архетипу Великої Матері) тікає «Раптово зникаючи з цілим світом / По цій дорозі, / Де вже не пройде ніхто..» [88, с. 57].

Для ліпшого усвідомлення ролі й значення Лебедя, варто звернути увагу на супровідні образи, зокрема образ сосен. Сосни – виразно маркований негативний символ: вони «низькі й покручені» [88, с. 59], «темні» («Лише темні сосни» («Лебідь») [88, с. 54]) і йдеться, вочевидь, не лише про барву, а й про глибинні властивості. У містерії «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» вони сняться Молодому як утілення попередніх невдач: «і кожна з них – то моя поразка» [86, с. 59]. Отож, зовнішня й внутрішня атрибутика образу в цих творах наближає його до втілення архетипу Тіні.

На думку К. Ґ. Юнга, людина, яка бачить лише власну Тінь (темну сторону свого єства), сама перекриває собі шлях можливого розвитку. Тому стан ліричного героя поезії «Лебідь»: «Я переступаю щораз ту саму сосну..» [88, с. 62] є станом людини, нездатної подолати пережитий негативний досвід. Натомість світлий птах, який випливає «з густого туману», уособлює

можливість зміни і відродження. Як і місяць у зачині твору, Лебідь є одним з аспектів архетипу Самості, своєрідною обітницею відновлення.

Лебідь з'являється (чи то являється) ліричному героєві двічі. Уперше – після подолання дуже важкого відрізка шляху: «Я минув низькі покручені сосни, / І під кожною випорпана шахта», «в одну таку нору мало не впав» [88, с. 59]. Він підходить «до краю землі..» [88, с. 60], тобто опиняється на межі суші й води. Вода є одним із символів несвідомого, тому цей простір може мислитись як межа між свідомим і несвідомим. Символи Самості часто виникають «при певних конфліктних ситуаціях» [184, с. 546], отже, й у схожих межових станах.

Друга поява лебедя відбувається вже після досвіду потопання і повернення з морського дна, коли ліричний герой усвідомлює, що переступає «щораз ту саму сосну» [88, с. 62]. Не відомо достеменно, хто виступає в ролі «Ти» в прикінцевому зверненні: «Дивись я розкинув руки / І піднімаюсь до тебе.. / Боже, я падаю» [88, с. 62], однак і Лебідь, і Бог у психоаналітичному прочитанні виступають як тотожні символи архетипу Самості.

У поезії «Сокіл» птах є не лише провідником, а й однією зі стадій психологічної метаморфози ліричного героя. Існує дві редакції твору: україно- та англомовна. Англомовна версія стала єдиною авторською поезією, яка ввійшла до збірки «Поцілунок Елли Фіцджеральд», що дало підстави упорядникам коротко описати зміст книги як «есеї, переклади, вірш» [90]. Вона (на відміну від української) має посвяту «пам'яті Ріка М.», індіанця, з яким О. Лишега заприязнився під час перебування в Пенсильванії на стипендії Фулбрайта. Співставлення обох версій дає змогу глибше збагнути інтенції автора, а також відкрити специфіку образів-символів Самості.

Ритуально-міфологічне підґрунтя поезії «Сокіл» (англ. «Hawk») пов'язане з культурою й віруваннями індіанських племен. Відомості про те, що О. Лишега «Заприятелював з нащадками індіанців. Мало не перейшов жахливий обряд сонця» [85, с. 155], а також перекладав з англійської індіанські міфи, дає підстави розглядати поезію «Сокіл» як поетичне переосмислення індіанського обряду, який називають «The Sun Dance», або «Танець Сонця».

Як зауважує Юнг, будь-який «ритуал використовують безпосередньо для того, щоби спричинити перетворення» [184, с. 170]. Учасники обряду Сонця стають у коло, центром якого є дерево, зрубане й обточене як стовп. Вони танцюють протягом трьох, а то й чотирьох днів під палючим сонцем, не вживаючи їжі й води. Мета цього танцю – розвивати первинну шаманічну силу – здатність здійснювати задумане і входити в стан екстазу.

З точки зору глибинної психології, стовп, «що пронизує наскрізь усе і йде далі» [88, с. 143], симетричні плями на плечах ліричного героя і, особливо, присутність у творі образу сонця, яке «переслідує» [88, с. 143] – це символи Самості, своєрідне виявлення потреби повернути втрачений imago Dei, відновити первинну єдність людського і божественного.

Україномовну поезію розпочинає зізнання ліричного героя: «Я хочу увійти в тебе» [88, с. 43]. Смисл поетичного рядка можливо увиразнити дослідивши ритуально-міфологічний та психоаналітичний зрізи твору. Так, на рівні ритуалу це зізнання виражає інтенцію учасника церемонії: з'єднатися з трансцендентним началом. Натомість прихильники аналітичної психології зазначають, що 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.

Англомовну версію (під назвою «Hawk») відкриває звертання до трансцендентного Іншого: «Turquoise, / Turquoise, / Won't ye let me in?» [94, с. 226]. Тут перше слово виступає в позиції номінації для невідомого «Ти» і позначає «бірюзовий», власне небесний колір. У дослівному перекладі українською початок вірша звучав би так: «Блаките, блаките, чи не дозволиш мені ввійти?» (пер. – К. Д.). Блакитний колір, як відомо, позначає «духовний процес» [184, с. 403]. У християнстві він є одним з невід'ємних атрибутів іконопису, образів Діви Марії та Ісуса Христа. К. Ґ. Юнг, до речі, вважав божество, Бога (зокрема Христа) одними з вагомих символів, які репрезентують

Самість [181, с. 50]. «Ти», з яким розгортається діалог ліричного героя, має явно виражені риси божества, зокрема невидимість, тотальність, вічний рух, а в англомовній версії ще й особливу атрибутику барви.

«Сокіл» можемо читати як поезію-марення, поезію-екстаз. Якщо вдається визначити «Ти» через незмінне трансцендентне начало, то «Я» ліричного героя важко окреслити однозначно, оскільки це «Я» свідомості, що блукає, або переходить різні стани. Г. Грабович зазначає: «Шаманічні струмені цієї поезії очевидні – це здатність розуміти мови природи, перетинати час і простір, змінювати оболонки й перевтілюватися в іншого» [220]. Власне, таке перевтілення, на мою думку, є радше ментальною, ніж фізичною реальністю.

Один із виявів несвідомого – це ототожнення себе з тотемом, чи то птахом-покровителем: «My shoulders but marked up – / A few symmetrical dots on those / *wings* / The sun, but chasing me..» (курсив – К. Д.) [94, с. 226]. Цікаво, що в українській версії образ «крил» відсутній і йдеться лише про «Кілька симетричних плям на плечах» [88, с. 143], що робить мотив метаморфози не таким виразним. Натомість у англомовній версії «Сокола» градація «Я» прописана доволі чітко: від загрози бути «тінню» («Are you going to be a shadow?» (курсив – К. Д) [94, с. 227] до буття птахом, а тоді – безстрашним духом («I'm spirit. I have no fear» [94, с. 227]) і зрештою – «всім», або інакше – Богом.

Щоправда, питання про те, чи «Сокіл» є твором про індивідуацію, залишається спірним. Містичне прагнення екстазу в ньому аж надто далеке від раціоналізму Заходу: ліричний герой прагне «позбутися себе» («I'd like to skip out of myself» [94, с. 227]), водночас як класичний юнгіанський підхід передбачає входження Его до Самості без ліквідації першого.

Образ Фенікса як птаха, що відроджується, з'являється в поезії «Півень». Попри те, що півень (єдиний серед переліку) не реальний, живий, чи фантастичний птах, а глиняний виріб, ліричний герой трактує його як «Ти» дійсного діалогу, за М. Бубером. Крім того, півень у народних уявленнях –

сонячний птах. Він є захисником живих, а також символом воскресіння й нового життя.

Фенікс помирає і відроджується у вогні. Для глиняного півня перехід через вогонь також є символом смерті й народження: набуття нової якості. Ліричний герой хвилюється за фігурку перед майбутнім випаленням: «Чуєш, вогонь.. ти згориш, згориш / І за все життя так і не запієш!..» [88, с. 129]. Завершення твору, у якому сповіщено про невдале випалення (фігурка розлітається на друзки), усе ж містить і мотив відродження: «А там, де мала початись шия, / Потріскана форма гинула в дикому співі / З ями, засипаної осколками і попелом» [88, с. 129]. Поетичний образ «гинути в дикому співі» – у цьому випадку можемо прочитувати як мотив загибелі й водночас як символ подолання смерті. Пісня, якої могло б і не бути («згориш і за все життя так і не заспіваєш») таки стає дійсністю, вона не просто лунає, «з ями, засипаної осколками і попелом» – вона здіймається з попелу, як легендарний Фенікс.

Отже, психоаналітичне прочитання новели «Квіти в темній кімнаті» («Море») через зіставлення з ритуальним символом мандали дає змогу трактувати її як мистецький твір, який об’єднує протилежності людського несвідомого й допомагає оповідачу, а почасти авторові й читачеві, осягнути Самість. Вона ж передбачає об’єднання «добра» і «зла», «Персони» і «Тіні», позитивних і негативних аспектів того чи того архетипу (зокрема архетипу Великої Матері).

Аналіз образів птахів у поезії О. Лишеги дає змогу виявити спільні риси між ними і міфічним Феніксом, який є одним з аспектів утілення архетипу Самості. Образ «дороги» зазвичай засвідчує проходження ліричним героєм складного процесу індивідуації. Птах, виконуючи роль провідника, водночас символізує кінцеву мету подорожі («Лебідь»). Крім того, він тісно пов’язаний з ідеєю метаморфози і відродження, що найяскравіше виражено в образах сокола й півня.

Архетип Самості в літературній творчості О. Лишеги має різні аспекти. В окремих випадках його втіленням є власне літературний твір, побудований на єдності опозицій; в інших – той чи той образ, і зокрема образ птаха.

2.2. Первозданність як фемінність. Архетипи Великої Матері й Аніми

Авторський міф первозданності О. Лишеги виявляється не лише через прагнення індивіда відновити втрачену єдність Его і Самості, але й через фемінність світогляду як автора, так і ліричного героя, персонажів драми і прози. Цю фемінність тісно пов'язано з Архетипним Жіночим Принципом [222, с. 7], представленим, власне, через архетипи Аніми й Великої Матері. Ідеться як про постійну присутність символів цих архетипів у свідомості (чи то свідомості-несвідомості, оскільки межа між цими частинами психіки у первісну добу ще дуже умовна), так і про наскрізну фемінність психічного життя загалом, своєрідну «матріархальну свідомість», за Е. Нойманном [222, с. 248]. Остання являє собою «природну форму свідомості, у якій незалежність его-системи ще не розвинулася вповні і все ще залишається відкритою щодо процесів несвідомого» [222, с. 78-79]. Вона, що цілком природно, домінує в жінок, але, крім того, дуже часто саме такий тип свідомості притаманний «творчій особистості, зорієнтованій на спонтанність несвідомого» [222, с. 79].

Незавершене витіснення «жіночого компонента» є, на думку послідовників К. Ґ. Юнга, однією з передумов становлення творчої людини: «За своєю природою він [митець – К. Д.] значною мірою залишається бісексуальним, і збережений жіночий компонент виявляється через високу "сприйнятливість", чутливість і помітну присутність у його житті "матріархальної свідомості", що виражається в процесі формування його внутрішнього світу, який і зумовлює творчий потенціал» [186, с. 105].

У житті й творчості О. Лишеги фемінну домінанту свідомості виражено доволі чітко. Маю на увазі як літературний план – ліричний герой поезії, герої драм і прози віддають перевагу ірраціональному над раціональним, інтуїції та

раптовим осяянням над завбачливим плануванням (на що свого часу звернув увагу Т. Головань), сам стиль творів (як і обрані жанри «поезія», «драма», «есе») є радше виявом «emocio», ніж «racio» тощо; так і план індивідуальний, особистий – життя письменника важко назвати підпорядкованим раціональним суспільним закономірностям і принципам.

Важливо, що «матріархальна свідомість» не є ознакою всіх митців апріорі. Е. Нойманн, аналізуючи життєтворчість «Великих Індивідуумів», стверджує, що існують патріархальний і матріархальний типи розвитку творчої особистості. Останній передбачає поступовий розвиток і «має форму повільного внутрішнього зростання» [186, с. 107]. Наведемо для порівняння одну з тез О. Лишеги, висловлену в «Балачках з Прохаськом», зокрема: «А справжнє життя інакше. Я не знаю, чи можна його назвати якимось динамічним. Справжнє життя.. Воно розповзається, як гарбуз чи кавун» [86, с. 142]. Крім того, важко не помітити розмаїтість зацікавлень і пошуків О. Лишеги, що теж є радше рисою фемінної, ніж маскулінної свідомості, за Е. Нойманном. Ці зацікавлення (гончарство й виготовлення дерев'яних статуеток) мають своєрідний жіночий характер.

Гончарство за первісної епохи мислилось як жіноче ремесло. Навіть більше, «посудина», «чаша», і значною мірою «глек», за К. Ґ. Юнгом [184, с. 114], та Е. Нойманном [222, с. 39], є символами жіночого. Серед статуеток Лишеги кількісно переважають саме дерев'яні «жіночі торси».

Як зазначає А. Столяр щодо первісного мистецтва загалом, «Антропоморфні знаки здебільшого пов'язані з темою жінки… на чоловічі фігури припадає не більше однієї десятої всіх відомих зображень [152, с. 272]». Крім того, сам автор статуеток однозначно мислить їх як відтворення первісних, що випливає з порівняння, яке О. Лишега проводить між деревиною і бивнем мамонта: «…два жіночі торси з дуже твердого біло-рожевого дерева, теж над водою. Справжній мамутовий бивень!» [94, с. 69] («Торс»). А. Столяр повідомляє, що значну частину жіночих фігурок доби палеоліту зроблено саме з цього матеріалу [152, с. 240].

Наразі складно ґрунтовно судити про біографічні передумови формування такого матріархального світогляду, оскільки нині ще не існує ретельної біографії О. Лишеги. З іншого боку, жоден твір мистецтва не може пояснюватися лише за допомогою біографічних фактів. Однак те, що стосунки ліричного героя поезії («Батько», «Півень», «Лялька»), а почасти й героя прози («Слід. Лист» [94, с. 208, 211]) з батьком мають біографічне підґрунтя, видається незаперечним. У післямові до «Поцілунку Елли Фіцджеральд» (останньої книги, підготовленої до друку за життя письменника) К. Москалець робить кілька вагомих зауваг, на яких варто зупинитись окремо. Він пише, що книга «випукло змальовує рельєф…надвразливого емоційного життя» [94, с. 229] автора, а також розкриває «складну любов до батька» [90, с. 229]. Складність стосунків, а водночас і велика любов до батька зазнає художньої трансформації, переходячи на якісно інший, мистецький рівень.

У вірші «Батько» мотив проминущості є головним, увиразненим через образ течії. Г. Грабович порівнює цей твір зі стоп-кадром, у якому час зупинено, а «сам спомин, присутній у вічності і в цій миті, і водночас безповоротно втрачений у “щораз бистрішій течії” ріки» [220]. Батько в цьому творі насправді нагадує архетип, мислиться як Великий Батько, що почасти помітно в описі: «Я ще ніколи не бачив так зблизька / Його великого тіла з підібганими ногами / Чи то в плямах, чи в тінях» [88, с. 26].

У поезії «Півень» образ батька дещо суперечливіший. Він мислиться як утілення авторитету: «Батько теж мене щодень повчає: / – Дивись на глек і повторюй за мною: / Доцільність. Повнота. Надійність. / Знов повтори – зранку і ввечері – / Може, колись будеш людиною» («Півень) [88, с. 128]). Щоправда, інколи авторитетне начало поступово переходить в авторитарне, тобто, з одного боку, батько є тим, хто радить і володіє мудрістю, з іншого – він починає втілювати класичне фройдівське над-Я, вимогливість якого тисне на «Я» особистості. Власне, сполучник «теж» виступає після уявного крику півня, тобто ліричного героя (хлоп’я) повчають доволі часто, й важко однозначно вирішити, як він ставиться до таких повчань.

У поезіях «Батько», «Півень» образ батька зображено безпосередньо, ліричний герой звертається до нього, називає його («О, купання – це розкіш / Для нього, до того ж пізнього літа / У Вороні з дорослим сином» («Батько») [88, с. 26], («Доцільність.. повнота.. ти, тату, казав правду..» («Півень») [88, с. 129]. Натомість поезія «Лялька» вирізняється з-поміж інших не лише складнішою сюжетною лінією та розмаїттям залучених алюзій, а й завуальованою присутністю образу рідного батька, який жодного разу не названий прямо й виступає як своєрідне табу, власне як «він».

Дві протилежні за змістом мікрооповіді (легенда про дітовбивство і короткий переказ «Вільшаного короля» Й. В. Ґете) – це два полюси, між якими розгортається автобіографічна оповідь про зміну стосунків із батьком від часів дитинства до дорослішання й сепарації. Перша мікрооповідь – легенда про батька, який наказує вбити свою дитину і воліє мати її ідеальну «маску», а не живого сина, котрий повернувся додому «обідраний, схудлий… вже інакший, змінений..» [88, с. 74]; друга – переказ відомого літературного твору про батька, який за будь-яку ціну намагається зберегти синові життя.

Показово, що оповідачем (людиною, яка повідомляє названі мікрооповіді ліричному героєві) є власне «він», себто рідний батько: «..Чи він просто так сказав про того хлопця?.. / Може, й так.. тоді, в тому віці / Мені все було цікаво» [88, с. 73], «Він читав, коли я довго не засинав.. / Спочатку по-німецьки, для себе» [88, с. 75].

Якщо говорити про біографічні моменти, то вони присутні, на що вказує, як мінімум, той факт, що батько Олега Лишеги, Богдан Лишега, «довічний учитель німецької для цілої Тисмениці» [94, с. 211]. Однак знаковим є не так «автобіографізм» цього твору, як здатність автора до віднайдення символічної мови для зображення вічного конфлікту між батьком і сином.

Вочевидь, складність реальних стосунків із батьком могла стати однією з причин того, що ліричний герой творів О. Лишеги є радше «сином матері», ніж «батьковим сином». На це вказують і окремі образи-символи, які трапляються в згаданій поезії. Так син-блукалець під час своєї подорожі бачить небесні світила,

які в цьому контексті символізують проводирів, долю, а, зрештою, і головний принцип, який рухає ліричним героєм у житті. Ці світила – це «Венера.. / Вона як останнє зимове яблуко.. / І ввесь час, як би не повертався, / Вона там.. і лише вона.. одна..» [88, с. 77] і місяць: «А місяць зринає, коли переїздимо ріки» [88, с. 77]. Кожне з них, на думку Е. Нойманна, утілює «жіноче», архетип Великої Матері. Крім того, Венеру порівняно з плодом, а рослинний світ, як зауважує психоаналітик, «належить “матріархальній свідомості”» [222, с. 248]. Отже, батьковим сином керує аполлонічний принцип: «син батька», герой, який долає дракона, іде за днем і сонцем. «Син матері», натомість, залишається вірним ночі й нічним світилам.

Окремі твори О. Лишеги є художніми ескізами первісної матріархальної свідомості. Ліричний герой чи то персонаж здається неоантропом (урешті, письменник сам зауважує в «Балачках з Прохаськом»: «Я хочу сказати про кроманьйонську людину» [86, с. 128], однак він не лише каже про неї, а часто знаходить спосіб реконструювати її фемінне світосприйняття).

Поезія в прозі «Розмова тіней» – зразок такої реконструкції. Текст побудовано як поєднання окремих фрагментів, довільне (інтуїтивне) нанизування картин одна на одну. Деякі частини (ті, що розгортаються навколо образів яструба і коня) – це прозова й доволі точна паралель однойменних поезій.

Центральний і найбільший фрагмент «Розмови тіней» змальовує первісного чоловіка: «Тоді, це людина? Так. Людина, точніше, чоловік восени. Коли він викосив свій лан і зібрав свій дикий мед» [86, с. 30]. Його постіль – «свіжовимолочена солома», а хатина має глинобитні стіни [86, с. 30–31]. Майже відразу дізнаємося про присутність у просторі «жінки», цей образ мислиться насамперед як тіло: «Він [чоловік – К. Д.] ситий і захмелілий, і може раніше лягти до жінки» [86, с. 30].

Жінка присутня в тексті як плоть, її духовна функція, власне те, що К. Ґ. Юнг згодом назве «Анімою», здається цілком знівельованою або ще не достатньо виокремленою із загального Архетипного Жіночого Принципу. Вона

радше хтонічне лоно, «елементарне начало» [222, с. 89], як архетип, що трансформує.

Гіперболізацію тілесного принципу можна простежити через низку символів фемінного. За Е. Нойманном, до них належать: по-перше, посудина, яка являє собою «центральний символ Жіночого» [222, с. 39], по-друге, супровідні образи, зокрема «символи лона, прірви, печери, морської безодні, долини та інших глибин» [222, с. 44]. Окремі з перелічених образів представлені в тексті О. Лишеги.

Так, спершу жінка мислиться як посудина, яку виліплює чоловік. Власне, статевий акт представлено через метафору ліплення: «Він хоче швидше увійти в ніч, швидше вимісити цю бліду глину, в'язку, податливу, аби ще до повної темряви зліпити цей горщик зі світлими пористими стінками, з вологим диханням обмацати цю живу посудину для зерна, щоб де не було якоїсь тріщини, аби була круглобока, з містким черевом» [86, с. 31]. Особливий акцент зроблено на здатності жінки бути вмістилищем.

Як у матріархальній, так і в пізнішій патріархальній свідомості однією з основних ознак жіночого тіла є його місткість. Чоловік, натомість, виступає як сіяч. Утім, як слушно наголошує Е. Нойманн, у часи матріархату «образ засівання має значно радикальніше значення, чоловік – лише інструмент у руках землі, зерно, яке він сіє, «не його», воно належить землі» [222, с. 62]. У творі первісний мужчина здається полоненим, підпорядкованим Жіночому Принципу.

Образ жінки в «Розмовах тіней» має амбівалентний характер. Так, з одного боку, вона «глина», яку виліплює чоловік, «його жінка» [86, с. 31]. З іншого – їй притаманна риса, яку К. Ґ. Юнг, називає «нумінозністю»: героїня здається незбагненною, викликає трепет і жах, як часто буває з архетипними образами.

Її тіло ототожнено то з «печерою», то з «долиною»: «червоною вохрою позначити вхід у печеру, куди він входить, входить боязко, йде темним лабіринтом у глибоку підземну долину» [86, с. 31] – здається загрозливим, а сам статевий акт уподібнено смерті. Чоловік, після ночі з жінкою, прокидається «скорчений, розчавлений» [86, с. 31]. Образ щупачка, якому «хтось перекусив…

хребет і тепер він, горбатий і безпомічний, тримається ближче до берега..» [86, с. 31], існує в тексті як паралельний щодо образу чоловіка. Світосприйняття, відображене в новелі, стає зрозумілішим у світлі аналізу, який знаходимо у «Великій матері» Е. Нойманна: «Мужчина, ще незрілий у своєму розвитку, усвідомлює себе лише як чоловіка, власника фалосу, а жінку сприймає як ту, що каструє, тобто вбивцю статевого члена» [222, с. 172].

Разом із образом «печери» виринає інший, не менш вагомий, образ «дракона». Мотив боротьби з потворою (драконом) виражає тенденцію до поступової зміни фемінної свідомості на маскулінну, як і «нічна подорож героя за сонцем» [222, с. 203], він символізує «розвиток людської свідомості в напрямку майбутньої сепарації его» [222, с. 203].

О. Лишезі вдається не лише розповісти про «первісного чоловіка», а й почасти реконструювати його світогляд, «матріархальну свідомість». Через ряд символів фемінного розкрито сприйняття жінки як вмістилища, яке задовільняє бажання, але водночас лякає ймовірністю загибелі. Крім того, мотив драконоборства вказує на поступову сепарацію «его» від несвідомого.

Аналіз фемінного в літературній творчості О. Лишеги був би неповним без «Лебедя», однієї з найвідоміших поезій автора. Цей твір Дж. Бресфілд назвав «кульмінаційним щодо можливості повернення» (досл. «culmination upon the possibilities of return») [220], а також «падінням-поверненням до себе» («a falling back to self») [220]. Г. Грабович зазначає, що «“ідея”, “ціль” поезії здається одночасно присутньою, відсутньою і такою, що знаходиться де-інде» [220], що, звісно, значно ускладнює процес аналізу, але з іншого боку – робить твір відкритим до множинних інтерпретацій.

Важко однозначно визначити жанр «Лебедя»: це «поезія», власне «вірш» чи «поема», бо досить великий обсяг твору, присутні кілька сюжетних ліній, поєднання діалогів із потоком свідомості, плану розповіді – з планом суб’єктивних (ліричних) переживань, явно вказують на дифузію епосу, лірики й драми. З іншого боку, якщо «на початку становлення поема мала ознаки первісного синкретизму ліро-епічних пісень, у яких посилювалася епічна

домінанта, тісно пов'язана з міфами» [100, с. 232], то «Лебідь» є чи не найкращою ілюстрацією спроби реконструкції такої поеми в українській літературі XX ст.

«Лебідь» – твір про подорож, до того ж мандрівка має міфічний характер і нагадує «морську подорож героя за викраденим сонцем» [222, с. 203]. Шлях є водночас символом ініціації, яку проходить ліричний герой. Метою ініціації в первісному суспільстві, на думку Е. Нойманна, було закріплення хисткого становища первісної свідомості, на противагу пануванню несвідомого [222, с. 76], тобто укріплення маскулінного принципу, на противагу фемінному. Отже, ліричний герой «подорожує» не так у фізичному просторі й часі, як у загадкових глибинах власної психіки, а оскільки його світогляд є значною мірою матріархальним, то зіткнення з архетипними образами несвідомого, балансування між «темрявою» несвідомого і «світлом» свідомості стають наскрізними мотивами твору. Цікаво, однак, що як символи несвідомого, так і символи свідомості, «світла», мають дійсно фемінний характер.

Природа Архетипного Жіночого Принципу (як природа архетипу загалом) поєднує протилежності й може втілюватись у різних аспектах: «Добра Матір»/«Жахлива Матір», «Спокусниця»/«Діва». Як зазначає Е. Нойманн, цей архетип має дві функції, чи то ознаки, а саме «елементарну, первинну» й «перетворювальну» [222, с. 24]. Власне, архетип Матері пов'язаний із першою, водночас як «Аніма» уособлює другу. Аніма «найближча до свідомості й его з усіх форм жіночого у чоловічій психіці» [222, с. 36]. Відповідно жіночі символи, утілення єдиного Фемінного аспекту, які трапляються в поемі, можуть бути розділені на ті, що уособлюють елементарне, первинне начало, й ті, що виконують функцію перетворення. Останню пов'язано з переходом від несвідомого до свідомого, а також – із пошуком і віднайденням ліричним героєм власної Самості.

На мою думку, образи місяця й лебедя належать до вищого порядку й символізують потребу й можливість трансформації. Натомість жінка з півниками, поховальні урни, морська безодня і гори репрезентують первинну

функцію архетипу, яка полягає в піклуванні, вираженому як через жести (пригортання до грудей), так і через мотив повернення в лоно матері; але водночас кожен із символів цього ряду несе загрозу для ліричного героя – його може поглинути царство несвідомого.

Місяць як символ має, справді, розмаїті значення. Однак, одне з перших, представлених у поемі – це, власне, образ «великого кола», цілісності й тотальності, з якою стикається ліричний герой. У самому тексті немає безпосереднього опису, ми не знаємо достеменно, що йдеться про місяць уповні, водночас розуміємо, що мається на увазі саме він: «Я не вмію так яскраво проминати!..» [88, с. 54], – вигукує в стані екзальтації ліричний герой.

Крім того, у прозі й драмі образ місяця повторюється й поширюється (таке повторення, ніби додаткове прописування одного й того ж образу, є однією з особливостей поетики автора) і, здебільшого, письменник має на увазі саме місяць як коло. До прикладу наводжу завершення монологу Молодого, власне, кульмінацію драми «Друже Лі Бо, брате Ду Фу»: «Я хочу так увійти в нічне дзеркало, щоб не відколоти жодної бризки!.. І якщо вже піді мною лише суцільний, безмежний місяць, відбитий у хвилях – то чому мені ще так темно тут?..» (курсив – К. Д.) [86, с. 56]. Відповідно до юнгіанського психоаналізу, місяць у цьому контексті є одним з аспектів архетипу Самості. Е. Нойманн, згадуючи німецьку міфологію, зазначає, що це світило «уявляли також умістилищем душ, у якому душі, здіймаючись від землі, мов пара, збираються і доносяться далі на їхньому шляху до Великого Кола» [222, с. 257].

Цікавим, відповідно до теорій К. Ґ. Юнга, Е. Нойманна, є початок поеми: «Боже, я відходжу.. / Мене вже не тримає на собі ця дорога» [88, с. 54]. Слово «Бог» згадано у творі двічі: напочатку й наприкінці. За Юнгом, Бог (образ божества) символізує Самість. Важливо, що в контексті усієї поеми такі початок і кінцівка мають бути прочитаними саме як звертання, а не слово-вигук. Щоправда, на перший погляд, осягнення Самості ліричним героєм відбувається в доволі своєрідний спосіб. Власне, через переживання «містерії сп’яніння», яка є водночас і «містерією натхнення», за Нойманном.

Мотив сп’яніння, своєрідна стимуляція стану екстазу, привертає увагу вже з третього рядка «Лебедя»: «Я вже не такий п’яний» [88, с. 54], згодом – «Я хочу закурити і не маю..» [88, с. 54], а також: «Отут якось під сосною / Надибав чарку-стограмівку..» [88, с. 55], «…другою рукою підтримав торбу – / У ній бовталась пляшка / Ніби червоного вина..» [88, с. 56]. Звісно, можливе припущення, що цей мотив є лише однією з ознак «богемності» ліричного героя, яка нібито виражається через такий спосіб життя, але богемність, артистизм не передбачають пошуку алкоголю в лісі чи підбирання недопалків.

Сп’яніння в «Лебеді» О. Лишеги має більше спільного з первісними традиціями, зокрема з ініціацією (відомо, що ті, хто проходив її, зазвичай зазнавали впливу тих чи тих психотропних засобів), а також із шаманізмом, який теж інколи передбачає використання помірних доз алкоголю та спалювання різних трав [244, с. 17]. Крім того, стан сп’яніння Е. Нойманн виокремлює як одну з «містерій», притаманних фемінному.

Психоаналітик протиставляє «містерії сп’яніння», як негативному явищу, «містерії натхнення» і зазначає, що для перших використовують наркотичні засоби, які викликають ступор, редукцію свідомості. Однак він також наголошує: «З іншого боку, навряд чи існує хоча б одна форма позитивного екстазу, яка б не послуговувалась такими засобами» [222, с. 73]. Остаточне рішення щодо «позитивного» чи «негативного» характеру явища можна прийняти лише проаналізувавши його вплив на особистість. У випадку з ліричним героєм – сп’яніння виконує функцію брами у несвідоме, переходячи вимірами якого, він осягає Самість, або натрапляє на символ Аніми, який спонукає до перетворення, отож, характер цього сп’яніння є радше позитивним.

Г. Грабович коментує фрагмент, яким розпочинається поема, як приєднання ліричного героя до місячного танцю, що є «такою ж мірою кінетичним, як і онтологічним – присутність, відсутність і навколишня атомосфера є власне фігурами цього танцю» [220], в іншому місці літературознавець також називає такий початок твору «грою в хованки» [220].

На мою думку, загалом доцільні зауваги дослідника потребують окремих уточнень. Якщо логічно проаналізувати «переміщення» ліричного героя щодо місяця – воно вражає невідповідністю фізичним законам, або принаймні тим уявленням про фізичні закони, які зазвичай супроводжують нас під час такої гри. Адже коли ми стаємо перед чимось нерухомим (виходимо назустріч чомусь), це «щось» теж так чи так постає перед нами. Натомість ліричний герой проговорює ситуацію, у якій усе відбувається навпаки: «Вийду з-за сосни – ховаєшся.. / Зайду – світиш» [88, с. 54]. Ця ж заувага слушна щодо продовження: «Зачинаю бігти – стоїш за мною.. / Стану – нема.. / Лише темні сосни..» [88, с. 54].

Для увиразнення контрасту між «фізичною», власне кінетичною реальністю й художньою дійсністю поеми О. Лишеги розглянемо інший, схожий, а водночас цілком протилежний опис «гри з місяцем», який знаходимо в письменника-емігранта М. Островерхи (книга «Гомін з далека», новела «Неповторні роки»): «Я йду – й місяць зо мною йде. / Я підтюпцем – і він зо мною. / Я надаю бігу – й місяць надає. / Я бігом – і він біжить. / Диво! Чудасія! Відкриття! Біжу, як легіт молодости, а місяць зо мною, як неуступливий і збиточний суперник мого лету» [119, с. 14].

Отже, місяць у М. Островерхи – олюднене, але все ж підпорядковане фізичним законам світило, натомість у «грі в хованки» О. Лишеги місяць мислиться як живий суб’єкт, здатний до переміщення, і «поводиться» так, як «фізичний» місяць чинити не може. Увесь цей рух виражає психологічну потребу чи навіть прагнення: знайти щось важливе і водночас невловиме. Місяць має символічне значення, а гра в хованки – це перманентний пошук Самості, і природа руху тут радше психологічна, ніж фізична.

Місяць являє собою і темпоральний символ. Цей аспект його символізму є вагомим для розуміння усього твору, і то як на рівні ідей, так і поетики. Е. Нойманн розглядає Велику Матір як богиню часу й, наголошуючи на її спорідненості з місяцем, зауважує: «Місяць і нічне небо – є візуальними маніфестаціями перебігу часу в космосі, й саме місяць – не сонце, є хронометром первісної доби» [222, с. 226].

Безпосереднє зіставлення «Місяць»/«Час» бачимо в «Поцілунку Елли Фіцджеральд» – прозовому творі, написаному в формі поширеного листа у двох частинах (адресат – покійний Г. Чубай): «Як смішно цей комічний актор Час надягає свою маску.. То вона зсунулась і бовтається на одній зав'язці, то глухо приросла до лиця, і не одірвеш вже її – як у Місяця..» [94, с. 50]. У «Лебеді» темпоральність місяця присутня більш завуальовано, але той же вигук «Я не вмію так яскраво проминати!» містить виразний мотив плину часу.

Час окреслено дуже нечітко, він релятивний, як і простір поеми: «недавно» [88, с. 54], «отут якось» [88, с. 55], «отут вночі якось» [88, с. 55], «колись» [88, с. 59], «в той день.. ні, пізніше» [88, с. 61], навіть конкретніші визначення часопростору, як ось «цієї зими» [88, с. 57], «В Данціґу» тощо, міфологізовано. «Минуле», «майбутнє», «теперішнє» співіснують водночас, накладаючись одні на одних, як шари ґрунту. Фактично, підхід автора є певною мірою археологічним: минуле не зникає, воно стає одним із шарів, що, відповідно, пояснює ефект часової наскрізності або повторюваності образів.

Так, у поемі кілька разів трапляються образи «черевиків», «кістки», «бурштину». Черевики ліричний герой має на собі на початку лісової подорожі: «Хіба не зблискує дротик на черевику?..» [88, с. 54], згодом згадано взуття з музею в Данціґу: «І там у кутку під шклом / Саме лежала пара задубілих капців» [88, с. 58], і, врешті, цей же образ взуття переосмислено у первісному контексті: «Чи хтось колись повірить, / Що я там колись був?.. / Що моїй нозі було так вільно / У тих капцях?..» [88, с. 59].

Подібна гра зі складанням часу й простору розгортається довкола образу бурштину: спершу його згадано як прикрасу на первісних поховальних урнах («На кожній разки дрібного…/ Непрозорого бурштину» [88, с. 59]). Згодом (власне «цієї зими», «в Данцігу») трапляється образ шахт, «де колись залягав пластом бурштин» [88, с. 59]. Автор не проводить жодних прямих паралелей, однак зв'язок очевидний, тим паче, якщо пригадати, що бурштин є викопною смолою хвойних дерев. З іншого боку, сам по собі бурштин – це своєрідний

символ «зупиненого», «затриманого» часу. Отже, місяць як символ часу, як і сама проблема зміни часу й простору – важливий аспект поеми.

Розглянувши місяць як фемінний символ тотальності й часу, перейдемо до образів, що мають більше спільного з первинним аспектом Фемінного, а саме архетипом «Доброї» і «Жахливої» Матері. Власне, образ жінки трапляється у творі двічі: це жінка, що «оглядалась і бігла» між соснами, а також сусідка Маня. Перший мислиться як ірреальний і вражає нумінозністю, натомість другий окреслено значно чіткіше, й він може мати біографічне підґрунтя. Однак в обох випадках ці жінки пов'язані з ідеєю піклування, що споріднює їх з архетипом саме «Доброї» Матері.

Перший образ має риси, які роблять його подібним до первісних статуеток – символів Великої Матері. «Венерам» первісної доби була притаманна стаетопігія, у творі теж знаходимо низку акцентів на повноті героїні: «Повні ноги були ще її» [88, с. 56], «Вона пливла, повна ясна хмара» [88, с. 57]. Крім того, у цьому портреті, який доцільніше називати «описом», відсутні будь-які риси особистості. Тобто образ від самого початку мислиться як втілення ідеї жіночності, а не конкретна жінка. За логікою опису, маємо всі підстави називати цей образ «жінкою без обличчя», оскільки автор нічого не повідомляє про її лице. Така особливість теж споріднює образ зі статуетками палеолітичних «Венер», адже вони, зазвичай, не мали чітко окреслених рис обличчя, а також нагадує інший, власне український символ – ляльку-мотанку [116].

Попри відсутність прямого називання, є підстави стверджувати, що жінка – нага, що теж є однією з особливостей первісної скульптури: «Повні ноги були ще її – / Але вище був лише розкуйовджений оберемок півників..» [88, с. 56], або «Заколисані на грудях, / Присипані жовтою пудрою, / Кліпали сонні повіки» [88, с. 57]. Якщо таке припущення виправдане (у будь-якому разі, у тексті не згадано нічого про її одяг, а півники так чи так підкреслюють тілесність: область грудей та, імовірно, лона або вульви), то правомірним буде питання, чи є цей символ еротичним? На мою думку, жінка з півниками еротична тією ж мірою, що й «Венери» палеоліту. Значення останніх А. Столяр

пояснює так: «Утілюючи не власне реальну жінку, а абстрактно-узагальнену ідею, така статуетка не могла бути об'єктом безпосередніх еротичних реакцій» [152, с. 251]. А також: «Велика Богиня як цілісність – це символ творчого життя і частини її тіла – не є фізичними органами… її оголене тіло – це форма божественної з'яви» [152, с. 128].

Водночас ліричний герой перебуває в певному стосунку щодо цієї жінки. Є всі підстави називати його синівством: жінка є радше матір'ю, як «коханкою»: «я… на її грудях, / Засинаю пригрітий» [88, с. 57] – повідомляє ліричний герой. Таке прагнення ліричного героя не можна трактувати як інфантилізм. Е. Нойманн вважає, що «бути взятим на коліна, як і бути притуленим до грудей – це символічне вираження усиновлення дитини, а також і чоловіка – Феміною» [222, с. 98]. Герой прагне повернутися в стан до сепарації, коли вони з Матір'ю були одним цілим. Однак таке повернення здається неможливим: «вона вийшла і тікає / з мого серця» [88, с. 57], і подорож продовжується, як і почалася, у цілковитій самотності.

Прагнення повернутися в материнське лоно – природне й виражене в первісних поховальних ритуалах, зокрема в традиції поховальних урн, за якої горшки, до яких вкладалися рештки тіла, символізували материнську утробу. Судячи з реалій, згаданих у творі, О. Лишега досить добре розуміється на специфічній – жіночій – символіці поховального обряду. У творі є згадка про «дівчат», власне про «урни з душами / Убитих молодесеньких дівчат» [88, с. 59]. Образ поховальних урн засвідчує важливу рису архетипу Великої Матері, або загальніше – Фемінного архетипу, зокрема зв'язок образу жінки зі смертю й потойбічним життям. На думку А. Столяра, провідна функція жіночого образу полягає в тому, що його сприймали, як «вмістилище душ» [152, с. 255].

Однак повернення до лона матері має і негативний аспект, оскільки передбачає тотальне домінування несвідомого над свідомим, тому часто воно мислиться як згубне, або принаймні таке, що вселяє жах. Прикладом стану повернення є входження ліричного героя в морську безодню (яка є ще одним класичним символом жіночого, за Юнгом і Нойманном).

К. Г. Юнг, пояснюючи символізм «очей» крізь призму психоаналітичного прочитання, ототожнює їх зі свідомістю. Коли Маня розповідає ліричному героєві про однорукого Дергача, який «Лишив тут недалеко свою хату / І ходить тепер просить у поїздах» [88, с. 61], той шкодує, що так склалося й наче дивується: «А в нього завжди були / такі спокійні ясні очі» [88, с. 61]. Важливо також пам'ятати про деякі позатекстові реалії: у Глевасі з 1957 року діє психіатрична лікарня, тому питання свідомого й несвідомого, балансування між ними, цілком могли непокоїти автора, який мешкав у селищі наприкінці 1970-х.

Якщо прийняти тезу Юнга про зіставлення символу очей зі свідомістю, то стан, який переживає ліричний герой у безодні («Ми були з ним лише / Безмежно розтягнуті очі / Без дна і неба» [88, с. 60]) є близьким до божевілля. Очевидно, перебування в такому стані – надто складна ноша для людської психіки, що пояснює смисл прохання ліричного героя: «О, візьміть мої очі..» [88, с. 61].

Саме тому героєві потрібен провідник, хтось або щось, що виведе його зі стану абсолютного домінування несвідомого. Однак, оскільки його свідомість, як уже зазначено, матріархальна, то й провідником зі світу несвідомого до свідомості стає архетип, що належить до Архетипного Жіночого Принципу, зокрема – Аніма, яка в поезії з'являється в образі Лебедя.

Про семантичну співпричетність образів жінки й птаха, як про значуще явище для свідомості неоантропа, згадує А. Столяр. На його думку, ці образи виконують гносеологічну функцію, тобто служать для вираження абстрактних ідей, зокрема ідеї про «"душі" як природні начала» [152, с. 254]. З іншого боку, якщо говорити про тотемізм, то варто згадати, що буряти поклоняються лебедеві (лебедиці) як матері роду [244, с. 10]. Не відомо, чи мав О. Лишега змогу пізнавати місцеві традиції та легенди, коли перебував на службі в Бурятії. Однак знання про символіку лебедя в бурятів використала під час постановки театральної вистави «Лебідь» Вірляна Ткач (американська режисерка українського походження, засновниця й керівник «Мистецької групи Яра» (Yara Arts Group) при театрі Ля-Ма-Ма в Нью-Йорку). У сцені занурення в морську

безодню беруть участь двоє: Ендрю Кольто і Суомі Кім. Актор грає ліричного героя, натомість актриса виконує мовчазну пластичну партію Лебедя [106].

Важливо також згадати давні слов'янські вірування й поетичні увлення, згідно з якими «дівам хмар приписували здатність обертатися у птахів: голубку, качку, гусиню, але найчастіше – в лебедя» [4, с. 186]. А. Афанасьєв наголошує на тому, що «в простонародній (російській) мові слово "лебедь" здебільшого вживають у жіночому роді» [3, с. 217]. Також дослідник згадує низку казок і легенд, у яких лебідь є втіленням дівчини і проводить паралель між образом дівчини-лебедя та Либіддю, сестрою Кия, Щека і Хорива [3, с. 218].

За Юнгом, Аніма – це проекція внутрішньої жінки чоловіка на певну реальну жінку. У такому сенсі трактування Лебедя як Аніми може здатися неповноправним, однак існує функціональна спорідненість цього образу з названим архетипом. Аніма, як стверджує Е. Нойманн, сприяє трансформації чоловіка, якісній зміні його психіки; аналогічною є і роль Лебедя для ліричного героя. Крім того, згадана заувага А. Столяра про спільність жіночих і пташиних образів наштовхує на думку про ймовірне «перелицювання» архетипу. Лебідь подібний до «épouse céleste» (небесної дружини шамана), згаданої К. Юнгом у контексті теорії Аніми [184, с. 83]. Навіть більше, він пише, що «архетип у спокійному, не спроектованому стані не володіє жодною, точно визначеною формою… утім, володіє можливістю завдяки проекції проявлятись у певній формі» [184, с. 102], тому цілком вірогідно, що Лебідь – одна з численних можливих форм такої проекції.

Більш традиційно, власне в юнгіанському сенсі, архетип Аніми представлено в новелі «Лозанн». Образ білявої італійської актриси, або точніше те враження, яке вона справляє на ліричного героя («Вона вся світилася..» [94, с. 63], або «Більше нікого не було» [94, с. 63] у нічному кафе, де, як пише автор, «повно люду» [94, с. 63]), є класичним прикладом впливу Аніми, закоханості й захвату, викликаних нею. Оскільки, як зазначає Юнг, «образ аніми, який наділяє матір в очах сина надлюдським сіянням, поступово стирається під дією банальної буденності… Відтоді він є, так би мовити, готовим до стрибка і

проектує себе при першій же нагоді, тобто тоді, коли якась жіноча істота справляє таке враження, яке пробиває цю буденність» [184, с. 101].

Існує протиставлення: Крістіна Коломбо («знаменита вулична актриса з Мілану» [94, с. 62]) і акторка з театру «лабораторії в Понтадеро» [94, с. 64]. Власне, це протиставлення нагадує опозицію «Діва»/«Спокусниця» – трансформативної вісі Архетипного Жіночого Принципу. Поява Аніми – це завжди можливість глибинної зміни, різкого повороту, й ліричний герой усвідомлює це: «То була єдина мить, коли все життя раптом відкрилось перед тобою..» [94, с. 65], або «І все могло змінитись..» [94, с. 65].

Авторський міф первозданності О. Лишеги виявляється через фемінність світогляду як автора, так і ліричного героя, персонажів драми і прози. Світогляду письменника притаманна фемінність, важлива для певного типу митців. «Матріархальна свідомість» ліричного героя поезії, а також персонажів новел і драми виражена на різних рівнях творів. Знаковими для її розуміння є образи посудини, печери й долини, поховальних урн, морської безодні, гір, нічних світил: місяця, Венери, а також власне жіночі образи, які втілюють архетипи Великої Матері (як доброї, так і жахливої, хтонічної) та Аніми.

У новелі «Лозанн» описано зустріч оповідача (українського митця) з італійською актрисою. Власне цей образ прекрасної жінки є утіленням архетипу Аніми. Показово, що попри відсутність реальних змін у житті героїв (вони не зустрічаються більше, оповідач не переїздить до Італії тощо), сам факт їхньої зустрічі осмислено як безцінний. Проекція Аніми для митця має особливе значення, є своєрідним підтвердженням цілісності його особистості, сталої фемінності світогляду, необхідної для творчості.

2. 3. Письмо О. Лишеги як діалог

Категорії «міфу», «авторського міфу», «архетипу» є наскрізними для поезії і прози О. Лишеги, водночас не менш важливим для осмислення літературної спадщини письменника є поняття «діалогу». Діалог розглядаю у двох

площинах – у контексті філософії діалогу М. Бубера та крізь призму діалогізму М. Бахтіна.

Діалог, за М. Бубером, це, насамперед, ставлення однієї людини до іншої як до суб'єкта стосунку. Для відображення суб'єкт-суб'єктного сприйняття Іншого філософ удається до категорії або, точніше, засадничого слова «Я-Ти» [16, с. 25]. Натомість, аби відтворити позитивістський підхід до Іншого (людини, живої істоти) як до об'єкта, він використовує словесну пару «Я-Воно», наголошуючи на тому, що «Я» цих двох засадничих категорій не є тотожними.

Філософія діалогу М. Бубера базується на припущенні, що все справді важливе відбувається між двома суб'єктами. Показово, що прийменник «Між» («das Zwischen» [16, с. 17]) набуває у його вченні категоріального значення. Утім, вихід до справжнього, глибинного діалогу неможливо запланувати раціонально, виробивши певну тактику, він завжди є даром, наче благодать чи одкровення. Саме тому філософ використовує поняття «Зустрічі» як міжособистісної події, що є можливою за умови ставлення до Іншого як до найвищої мети спілкування, унікального буття, і відбувається у теперішності, дійсному і сповненому часі уприсутнення «Ти» [16, с. 39].

М. Бахтін також вважає, що за своєю природою свідомість є множинною, тобто реально людина існує у формах «Я» та «Інший». Е. Чаплеєвич наголошує на тому, що «Інший» для Бахтіна – це не просто людина, а «чужа повноправна свідомість, з якою моя свідомість налагоджує контакт, входить у взаємні стосунки і впливи, щодо якої існує» [99, с. 182].

Поняття діалогу в Бахтіна подібне до Буберового, але водночас тісніше пов'язане зі сферою мови, естетики і літератури. Його концепція діалогічності й двоголосся, з одного боку, оприявлює діалогічний характер мови як суспільного феномену, з іншого – розглядає двоголосся як «важливий елемент будь-якого прозового твору і дискурсу, бо на кожному слові залишаються сліди, "маркери" чиєїсь сказаности» [150, с. 308].

Зв'язок поезії О. Лишеги з діалогом так чи так підкреслюють Т. Пастух, Р. Свято, І. Борисюк. Т. Пастух вказує на «самопромовляння» речей у поезії

О. Лишеги, наголошуючи на тому, що «у спільному мовленні поета та речі» [125] остання отримує змогу «виявити себе» [125]. Зрештою, літературознавець непрямо порівнює ці вірші з «розмовою»: «передумовою самопромовляння матеріалу є здатність митця “розпочати розмову”» [125].

Р. Свято чи не перша, хто побіжно згадує про «Іншого» в контексті творчості письменника, називаючи його поезію «апріорно гуманістичною» [145, с. 59]. І. Борисюк розглядає поезію О. Лишеги як «віднайдення Іншого» [14, с. 42].

Нині ще немає дослідження, присвяченого ймовірним причинам діалогізму О. Лишеги. Водночас окремі припущення (наприклад, репліка Б. Чепурка: «Комплекси стали передумовою драматургійності його [О. Лишеги – К. Д.] поетики, а роздвоєність витворила діалогічність його мислеформ» [173, с. 284]) – це необґрунтовані суб’єктивні судження або ж несистемна спроба використання фройдистських підходів для аналізу творчості митця.

Урешті, навіть слушні й глибокі тези дослідників (І. Маленького, Т. Пастуха, Р. Свято, І. Борисюк) потребують концептуалізації. Так, по-перше, категорії «діалог», «монолог всесвітнього розуму», «авторський міф», «Інший» найбільш доцільні для інтерпретації циклу «Снігові і вогню», який є ядром літературної творчості письменника. Р. Свято має рацію, досліджуючи ранні поезії (цикл «Зима в Тисмениці», «Радощі буття») крізь призму сюрреалізму, але спроба вписати вірші циклу «Снігові і вогню» до цієї стилістики викликає застереження і потребує чимало уточнень, які почасти робить і сама літературознавець. З іншого боку, називати всі поезії збірки (згодом поетичного циклу) «Снігові і вогню» «монологами всесвітнього розуму» [104, с. 49] доцільно в межах ґрунтовної рецензії, однак не достатньо виправдано в рамках дослідження, що претендує на науковість. Адже за низкою формальних ознак окремі твори є власне діалогами, інші перебувають на межі монологу й діалогу, а «монологи» дуже часто є поетичними звертаннями (умовно кажучи, вони теж по-своєму діалогічні).

Діалог, який є водночас сутністю й формою творів О. Лишеги, виникає з авторської настанови перевтілення. Метаморфоза відома як невід'ємний елемент світової міфології, фольклорної казки і, зрештою, літератури. Підґрунтя філософії метаморфози в О. Лишеги можна шукати в дзен-буддизмі (що досить успішно робить Т. Пастух [125]). Крім того, важливими для становлення українського поета були надбання американського модернізму, зокрема імажизму на чолі з Е. Паундом.

Справді, О. Лишезі близькі поетичні принципи й підходи, запропоновані Паундом. Один із перших принципів («безпосереднє трактування "речі", суб'єктивне чи об'єктивне» [231]) видається наскрізним для обох письменників. Згодом, уже поза межами всіх есе й мистецьких маніфестів, Е. Паунд не лише безпосередньо, а й максимально об'єктивно творитиме поетичний образ. Цей підхід, зокрема, оприявлено на початку «Canto IV»: «Palace in smoky light, / Troy but a heap of smouldering boundary stones, / ANAXIFORMINGES! Aurunculeia! / Hear me. Cadmus of Golden Prows!» [230]. Чітко виписано образ палацу в димному світлі, Троя як «купа межових каменів, що жевріють», відразу створюють картину, яка приголомшує читача. Згодом образ набуває більшої емоційної виразності завдяки низці звертань-вигуків, що передають розпач, прагнення (а водночас і неможливість) знайти живих на місці трагедії.

У творчості О. Лишеги існує багато прикладів використання такого ж підходу. Зупинюся на перших рядках поезії «Риба»: «Далеко за північ, коли розвіявся дим, / Ти лежала на вуглинах, скрутившись клубком / Головою до місяця» [88, с. 54]. Поет змальовує художній простір, повільно увиразнюючи спершу нечіткі контури. Це той же ефект безпосередності (автор не стоїть поміж образом і читачем, намагаючися щось довести або в чомусь переконати), умілого й уважного добору слів, що й в Е. Паунда.

Отож, почасти діалогічність творів О. Лишеги пов'язано з імажистським принципом зображувати «річ» (образ, дійсність) безпосередньо. Діалог (про що детальніше згадаю згодом) часто є засобом безпосереднього зображення образу,

передачі тих чи тих переживань ліричного героя як досвіду, з яким стикаємося «тут і зараз».

Цікаво, що в маніфесті вортицизму Е. Паунд порівнює свою поетичну техніку з новим баченням. Так, російський кореспондент після розмови з ним резюмує: «Я зрозумів, ви прагнете дати людям нові очі, а не змусити їх побачити якусь нову, надзвичайну річ» [231]. О. Лишега теж майстерно використовує зміну перспективи, а також своєрідний, незвичний для пересічної людини погляд на світ.

У тому ж маніфесті американський поет порівнює образ із пігментом, фарбою. Майже хрестоматійна фраза О. Лишеги, яка відкриває збірку «Великий міст» (2012), нагадує підхід Е. Паунда: «Я хотів би, щоб слово моє було просто червоною вохрою.. вона говорить про надломи.. про речі, які вислизають зі своєї плоті» [85, с. 5]. Більше про вохру та її значення для О. Лишеги можна судити з «Балачок із Прохаськом», у яких письменник зізнається: «І я ніколи б собі не повірив, що можу все віддати за грудочку піґменту. Червонястого піґменту, який для художника-професіонала навіть не вважається матеріалом. А для мене це дуже великий світ. Біла стіна і червоний піґмент» [86, с. 138]). Порівняння висловлювань американського й українського авторів досить яскраво виявляє «відхилення» (за Г. Блумом), що його О. Лишега здійснює від естетики Е. Паунда.

Зроблений вибір («вохра» з-поміж низки інших можливих фарб) засвідчує не лише тяжіння до простоти (так чи так воно притаманне і для поетики американського модернізму), але й особливий інтерес до первісності. Адже вохра – це фарба, якою первісні люди малювали на стінах печер, навіть більше – цю фарбу археологи знаходять у первісних похованнях. Коли у «Балачках з Прохаськом» О. Лишега зауважує, що первинний шар був найкращим, він мимоволі відкидає декілька тисячоліть культури, але водночас дає своєму читачеві своєрідний ключ: філософія дзен-буддизму, поетика англо-американського модернізму трансформувалися і стали засобом творення авторського міфу первозданності.

Справді, дослідники неодноразово писали про зацікавлення О. Лишеги китайською філософією та англо-американським модернізмом [21, 125, 126]. Однак такі спостереження стануть лише різновидом «впливології», якщо не згадати, що для О. Лишеги важить архаїка, що окремі його твори близькі до спроб реконструкції первісного мислення, а модерна техніка «потоку свідомості» часто нагадує балансування між власне свідомим і несвідомим ліричного героя, який є чи то шаманом, чи то кроманьйонською людиною, чи загалом носієм абстрактного мислення [86, с. 128].

Отож слід постійно мати на увазі окреслені О. Лишегою в інтерв'ю поняття первісності, первозданності, вільднес [86, с. 141], які Т. Пастух називає «прагненням до первісності» [126], а я (в межах цього дослідження) визначаю як «авторський міф первозданності». І саме у зв'язку з цим міфом буде розглянуто діалогічність літературної творчості українського письменника. Його поезії та есе так чи так можуть бути інтерпретовані крізь призму стосунків з Іншим як промовляння засадничого слова «Я-Ти» (або перехід від стосунку «Я-Воно» до «Я-Ти» через якусь подію). Важливо, що сприйняття Іншого як «Ти» є визначальним для первісного мислення. Формально навіть монологи в літературній творчості О. Лишеги мають ті чи ті риси діалогу.

Показовою є заувага М. Бахтіна про самосвідомість героя у романах Ф. Достоєвського. На думку дослідника, вона є всуціль діалогізованою: «кожної миті її спрямовано назовні, вона напружено звертається до себе, до іншого, інших… під таким кутом зору, можна сказати, що людина в Достоєвського є суб'єктом звернення» [7, С. 150]. Цілком справедливо твердити, що самосвідомість ліричного героя поетичного циклу «Снігові і вогню» також є діалогізованою. Щоправда, суб'єктом звернення в художньому світі цієї поезії виступає не лише людина, а й будь-яка жива істота чи навіть неживий предмет. Здається, що в кожній речі навколишнього світу закладено потенційну можливість стати Іншим. Цей Інший не завжди є здатним відповідати в силу об'єктивних причин (рослини та глиняні вироби не промовляють), але він є тим,

до кого звертається «Я» ліричного героя. Навіть більше – через таке звернення «Я» оприявлює себе, становиться, існує.

Дедалі очевиднішою стає необхідність класифікації. Для дослідження діалогічної природи поезії О. Лишеги варто виокремити (розуміючи певну умовність будь-якого розподілу) основні групи поетичних творів у межах циклу «Снігові і вогню». Тут трапляється власне монолог Іншого (поезія «Кінь»). Форма монологу дозволяє зрозуміти, що кінь для автора є, справді, чимось більшим, ніж «образ» чи «архетип». Кінь О. Лишеги – «втілення усієї історії приручення людиною цієї тварини, він є водночас диким тарпаном і свійським коником, міфічним провідником і звичайним орачем» [40, с. 24]. Формально близькі до «власне монологу Іншого» поезії «Заєць», «Кабан» (маю на увазі завершення метаморфози в останніх рядках поезії). Ці твори цікаві як спроби дати голос тим, хто в традиційному світі стосунку «Я-Воно» не промовляє.

Навіть більше, те, що кінь, заєць, кабан, які зазвичай мисляться як об’єкти, займають позицію ліричного героя й виголошують поетичний монолог, нагадує первісне мислення, коли межа між «людиною» і «природою» (власне, «Я» та «Іншим») ще умовна. З іншого боку, поет, справді, ніби виступає речником «всесвітнього розуму» [104, с. 50], за І. Маленьким. Так, навіть довершений ліричний монолог Л. Костенко («Послухаю цей дощ. Підкрався і шумить») з його прикінцевим одкровенням: «Я дерево, я сніг, я все, що я люблю. / І, може, це і є моя найвища сутність» [67, с. 10] є радше виявом екологічного, ніж первісного мислення. «Я» у творі поетки відокремлене від світу природи («дерева», «снігу» й інших об’єктів), а любов, натомість, має стати своєрідною силою, яка відновить розірваний зв’язок. Однак насправді нічого не змінюється. «Я» залишається суб’єктом, спрямованим на об’єкти. О. Лишега натомість будує іншу, суб’єкт-суб’єктну («Я-Ти», за М. Бубером) парадигму стосунків і показує світ із незвичної для нас – не-людської або не лише людської – перспективи.

Ядро циклу – поезії, які вирізняються особливою епічністю, подібністю до перелицьованих міфів, як от «Лебідь», «Ворон», «Куниця», «Лялька», «Лось»,

«Пацюк», «Лис». Вони, справді, мають чимало спільного з технікою «потоку свідомості».

Низка творів є монологами, зверненими до «ти», або містять фрагменти таких монологів-звертань: «Місяць» (частину твору побудовано як монолог, звернений до місяця), «Мартин» (звертання до ластівки), «Жар» (твір розгортається як звертання до мурашок). У творах про глиняні вироби («Риба», «Бичок», «Миска», «Глек») форма другої особи однини («ти») «грає» з читачем своєрідний жарт: зазвичай під час першого прочитання важко визначити, ідеться, власне, про витвір людських рук чи про живих істот. Той же прийом оживлення (хоча тут ліричний герой звертається до невидимої аудиторії) знаходимо у «Воїні».

Ліричний герой О. Лишеги постійно промовляє до когось, як до суб'єкта (а не об'єкта) стосунку. Внутрішня настанова сприймати Іншого як унікального, живого, здатного виповнити собою весь небесний обшир, за М. Бубером, має формальне вираження: поетика діалогу виявляє себе, водночас, як поетика звертання. Ці звертання варіюються від традиційних: «Пане Афтамінський, що би то могло бути?» [88, с. 30] («Ондатра»), до рідковживаних, або таких, що здаються незвичними: «Бицю, не треба, не соромся, то так і має бути – / То ти вже дорослий» («Бичок») [88, с. 112], «Молода кропиво – змилуйся над ним, чуєш – / Його серце не витримує твоїх скоків.. / Ані вашого тягару, перші мурашки» («Собака») [88, с. 21]. Навіть звертання до місяця, яке доволі часто трапляється як у фольклорній, так і літературній традиціях, є в О. Лишеги якісно іншим, оскільки втрачає функцію орнаментації. Коли ліричний герой просить: «Місяцю, не тікай..» («Лебідь») [88, с. 54] або запитує «Що ти тут робиш.. місяцю?» [88, с. 116] («Місяць»), то переживає цю розмову як зустріч з Іншим, реальний (справжній, істинний) психофізіологічний досвід. Це характерно і для прози О. Лишеги. Так у «Поцілунку Елли Фіцджеральд» оповідач зізнається: «Ось уже третю ніч немає місяця.. І я сам не свій..» [94, с. 47].

Власне діалог, у якому представлені позиція ліричного героя і голос Іншого і який є формою твору, притаманний поезіям «Сокіл» (англомовна версія вірша

«Hawk») і «Шовковиця». У «Соколі» ліричний герой звертається до трансцендентного начала, божества, з яким прагне злитися внаслідок екстазу (найімовірніше, він проходить the Sun Dance, обряд сонця, на що вказує низка ознак).

У «Проблемах творчості Достоєвського» М. Бахтін наголошує на тому, що діалог не є увертюрою, що передує дії, він сам – дія. «Діалог не є засобом розкриття вже сформованого людського характеру; через діалог людина не лише виявляє себе назовні, але й уперше стає тією, ким вона є… не лише для інших, а й для себе самої» [7, с. 150]. Поезія «Сокіл» – це не просто розмова між «Я» та Іншим, в якій останній є трансцендентним; це осягнення власної божественності через діалог.

У «Шовковиці» діалог оприявнює два способи бачення світу. Вочевидь, ліричному героєві, коли він запитує: «А що з тою шовковицею коло неї [акації – К. Д.]?» [88, с. 36], ідеться не лише про дерево як частину простору чи одну з багатьох речей, якими володіємо. Спершу шовковиця здається символом ностальгії за дитинством. Можна простежити типологічну подібность між поезією і циклом «Шкільні дерева» М. Лаюка. Щоправда, в автора «Метрофобії» образи дерев є лише приводом для розгортання того чи того сюжету, натомість у творі О. Лишеги йдеться про одиничне дерево, пов’язане з конкретним досвідом. Цікаво, що це дерево виступає водночас як світове.

Дитячий спомин про шовковицю містить елемент фантастичного, міфічного: «Якось я сидів у вікні з перев’язаним горлом / І цілий день дивився на її кору, і по ній, / Як по моїй спині, кинувся угору вогонь, /А далі перелетів через ріку – / То був не птах.. може, куниця.. не знаю – / я ж тоді був кволий.. і сам..» [88, с. 36]. Символ вогню на дереві, з одного боку, корельовано зі станом ліричного героя (вогонь як гарячка), але таке пояснення не вичерпує можливі прочитання. Як зазначає М. Попович, «у слов’янських матеріалах знайдемо передусім виділене значення вогню як символу сутності, середини, єства світового дерева» [137, с. 36]. На «вогненній» природі «куниці» (щоправда, в однойменному вірші) акцентує увагу І. Борисюк. Отже, запитуючи про

шовковицю, ліричний герой прагне дізнатися про цілісність світу як ідеальної моделі, яку не може знищити людське втручання.

Укотре світогляд ліричного героя має більше спільного з первісним, а не сучасним (цивілізаційним) сприйняттям. М. Попович, досліджуючи архаїчну свідомість, зауважує, що «структура “малого” світу людини, її сімейного і особистого життя побудована за аналогією зі структурою всього суспільства і Космосу загалом» [137, с. 37], а також додає: «всі елементи повсякденного життя мали сакральний і міфологічний сенс» [137, с. 39]. Саме тому парадоксальне, на перший погляд, поєднання в одному образі конкретної шовковиці й дерева світового є цілком природним для поетичної, а значною мірою таки й міфопоетичної творчості О. Лишеги.

Крім того, діалог як форма увиразнює конфлікт між світосприйняттям ліричного героя і його співрозмовників. Так, позиція першого – ще один зразок «Я-Ти» стосунку, водночас позиція другої сторони – класичний приклад трактування Іншого як «Воно», об’єкта, який можна використати: з акації «роблять ткацькі верстати» [88, с. 36], шовковиця служить то стовпчиком для сушіння білизни («дріт, на якому сохла білизна перетиснув їй кору» [88, с. 36]), то сировиною для виготовлення шовку («Зрізали кривим ножем цілу копицю гілля» [88, с. 36]).

Погляд на світ крізь призму вжитковості збіднює розуміння людиною як самої себе, так і цього світу: «Не уявляю, як з такого шорсткого листя, / Захляпаного їдким послідом, засидженого / Золотавими мухами, можна було ткати шовк» [88, с. 36]. Опис є вельми точним, натуралістичним, розгортається через залучення тактильного й візуального досвідів. Існує внутрішня опозиція в межах кожного такого досвіду: «шорсткість»/«гладкість»; «потворність» (захляпаність, засидженість)/«краса» (шовк викликає ще й мимовільні асоціації з імператорським двором, вишуканістю й аристократизмом, на тлі якої послід і мухи є доволі яскравими символами «низької», побутової сфери).

Використання двох різних іменників «шовковиця» і «морва» для номінації одного й того ж дерева – навряд чи лише спроба уникання повторів. Так,

ліричний герой завжди називає дерево «шовковицею», натомість його співрозмовник використовує форму «морва». За милозвучністю останнє слово значно програє першому. Крім того, іменник «морва» (запозичений із латини через польське посередництво) не має етимологічної спорідненості з шовком; співрозмовник ліричного героя, номінуючи дерево «морвою», ніби мимоволі позбавляє його неповторної ознаки.

Поезії «Батько», «Хлопець» – це радше редукований діалог (представлені репліки Іншого й внутрішнє мовлення ліричного героя). Останній твір заслуговує особливої уваги як діалог, що від культурних кліше переходить на більш глибинний рівень співпереживання і співчуття.

Поезію «Хлопець» було перенесено з одного циклу до іншого. У книзі «Великий міст» (2012) цей вірш уходив до «Нересту верхоплавок». Натомість у збірці «Зима в Тисмениці» (останнє прижиттєве видання) твір увійшов до циклу «Снігові і вогню». Вірші, що становлять цикл, на мою думку, мають багато спільного не лише зі «згорнутими філософськими новелами» [66], але також із перелицьованими міфами. Ідеться як про міф метаморфози (наприклад, у поезії «Кабан», про що згадує І. Борисюк [14, с. 48]), так і про метаморфозу міфу (поезії «Хлопець», «Риба», «Ворон», «Лялька» та ін., у яких окремі класичні міфи переосмислено по-новому).

На перший погляд, «Хлопець» – це розповідь про зустріч ліричного героя (судячи з усього, літнього чоловіка) з незнайомим юнаком. Відомо, що ця зустріч відбувається на відлюдді («далеко за Тисменицею» [88, с. 148]), на березі ріки («де Стримба набагато дикіша» [88, с. 148]). Ліричний герой здивований самотністю юнака («Мене здивувало, що він тут сам» [88, с. 148]), водночас він продовжує сприймати хлопця як одного з багатьох підлітків. Загалом, попри певні маркери винятковості (відлюдність, самотність, зустріч), він сприймає ситуацію як буденну (своєрідне «нічого такого не сталось» [67, с. 282] початкової строфи поезії Л. Костенко).

Цікаво порівняти початок діалогу між ліричним героєм і хлопцем та завершення внутрішнього монологу ліричного героя (останній рядок вірша). В

обох випадках це запитання. Перше – культурне кліше, конвенційна фраза, якою розпочинають розмову: «Ну що, є риба? – спитав просто так..» [88, с. 148]. Так само англійці використовують формулу «How are you?» і запитують не запитуючи, адже не очікують на детальну відповідь. Запитання, що завершує поезію: «Де він тепер?» [88, с. 149], засвідчує глибоку метаморфозу, яка відбулася з ліричним героєм. Хлопець, який був одним із багатьох, нині видається ліричному героєві тим, хто, за М. Бубером, «виповнює собою ввесь небесний обшир» [16, с. 15].

Що ж відбувається між цими двома репліками? Якщо вдатися до переказу подій, то ліричний герой бачить, що хлопець бавиться з плотицею, яку «видер» «під отим-во корчем» [88, с. 148], дізнається, що юнак хоче дочекатися, поки вона «відійде» [88, с. 149], а тоді залишає хлопця на березі Стримби, і згодом розмірковує про нього й запитує сам себе: «Де він тепер?» [88, с. 149].

Однак такий «найближчий план» [86, с. 146] у поезії О. Лишеги завжди передбачає існування кількох інших, на чому й сам письменник наголошував у «Балачках з Прохаськом». Так, зустріч, описана у творі, стає подією, за М. Бубером. У тому ж сенсі, в якому є подією перехід від стосунку «Я-Воно» (суб’єкт-об’єктний стосунок, у якому Інший мислиться як річ, якою можемо володіти й маніпулювати) до стосунку «Я-Ти». Як зазначає М. Бубер, «Воно – це лялечка, Ти – це метелик. Хіба що це не завжди стани, які чітко заміщують один одного, а часто це є якоюсь подією, що плутано вплетена в глибокій двоїстості» [16, с. 47].

Мотив трактування іншого як об’єкта повторено двічі: спершу хлопець сприймає плотицю як об’єкт (немає жодної логічно обґрунтованої причини, щоб ловити рибину: ним керує радше інстинкт мисливця, ніж голод чи будь-яка інша реальна потреба). Юнак прагне виявити свою спритність, подолати випробування, що містить відголоски ініціації, однак плотиця в такій ситуації – лише предмет, яким потрібно заволодіти. Згодом ліричний герой сприймає хлопця в ролі об’єкта. Хлопець, хоч і поводиться незвично (йде на відлюддя, а

зазвичай «в такому віці, десь під шістнадцять, / хлопці бігають табунами літом» [88, с. 148]), усе ж мислиться як один із багатьох.

Стосунки між ліричним героєм і хлопцем змінюються поступово і майже непомітно упродовж розгортання сюжетної лінії твору. Автор повільно й чітко виписує кожен образ, «малює», що властиво його стилю (не варто забувати, що свій шлях у мистецтві О. Лишега розпочинав як художник). Крім того, наскрізним у творі є образ руки, який доцільно розглянути окремо.

У поезії «Хлопець» рука – це насамперед не інструмент пізнання, а засіб підкорення, насильства: «я її видер» [88, с. 148], «треба було пірнути / аби запхати руки / під стовбур» [88, с. 148]. Такий аспект цього образу в О. Лишеги постає доволі часто. Здається, вона приречена втручатися й порушувати гармонійний світовий лад.

У творі зміна функції образу руки (яка спочатку підкорює, згодом постає як та, що «благає рятунку» [88, с. 149] і, врешті, стає рукою, яка гладить, бавиться, пестить) засвідчує зміну стосунку між хлопцем і плотицею. І йдеться не лише про приручення, «тут ідеться про людей, які в глибині свого єства мають якесь потенційне партнерство з тваринами – утім, це переважно не “анімальні”, а радше природно духовні особи» [16, с. 195]. «Хлопець» (у філософському прочитанні) може стати символічним викладом зцілення цивілізаційної рани. М. Бубер вважав, що місія людини на землі – це не повернення до первісності, а одухотворення природного світу через стосунок, «духовну пов’язаність» [16, с. 58].

Попри те, що позиція М. Бубера щодо можливості стосунку «Я-Ти» у площині людина-природа (а, отже, й тварина або рослина як один із її виявів) здається неоднозначною, доцільно говорити про своєрідне одкровення, яке переживає юнак у стосунку з плотицею. Зміну виражено в тексті поезії: і хлопець, і плотиця цілком поглинуті одне одним: «Її гаряча, сповнена любові, оболонка ока / дивилась на хлопця, / Низько похиленого над водою – / І він, здається, теж більше нікого не помічав..» [88, с. 149].

Зміну ставлення ліричного героя до юнака засвідчують, як мінімум, портрет і фінальна репліка-запитання. Хлопець, який спершу заледве вирізнявся на тлі ровесників, тепер набуває неповторних рис. Крім того, портрет, по-перше, містить зіставлення («Це ж і я колись нишпорив по глибоких норах» [88, с. 149], яке увиразнює мотив плину часу (зустріч із хлопцем є для ліричного героя зустріччю з власною молодістю), а з іншого боку, є глибоким виявом емпатії.

О. Лишега виявляє себе і як майстер портрета, ніби залучаючи читача до співтворчості: «А він якийсь нетутешній – / Худий, засмаглий.. синюваті білки / Ледь скошених очей.. / Такі уста подобаються дівчатам» [88, с. 149]. Останній рядок вирізняється на тлі попередніх, які доволі чітко конструюють образ, більшою довільністю, простором, який залишає для уяви. Можливо, саме ця деталь (опис вуст) стає тим завершальним штрихом, який оживлює весь портрет.

Діалог – це часто можливість побачити (а, отже, краще пізнати) іншого й себе. Цікавим є порівняння «Хлопця» з античним міфом, зокрема міфом про Нарциса. Подібність між хлопцем в О. Лишеги і Нарцисом є радше ситуативною, ніж сутнісною. Однак і герой міфу, і персонаж літературного твору – юнаки, схилені над водою, які переживають почуття, що його так чи так можна назвати любов'ю. Хлопець, «присівши біля берега, по кістки у воді, / дивився собі під ноги на щось блискучо-біле» [88, с. 148]. Нарцис класичного міфу милується своїм відображенням і стає прикладом самозакоханості. Згодом в українській літературі й філософії пізнього бароко цей образ зазнає значних змін завдяки інтерпретації Г. Сковороди. Сковорода, продовжуючи вчення Сократа, наголошує на важливості самопізнання, дослідження себе [146, с. 231]. Персонаж О. Лишеги мимоволі стає втіленням іншої концепції: пізнати себе можливо лише пізнавши Іншого як «Ти» стосунку «Я-Ти». Тобто античний Нарцис гине від любові до себе, Наркіс Сковороди вчиться любити себе через самопізнання, а хлопець однойменної поезії О. Лишеги виходить за рамки соліпсизму в реальний стосунок.

Складно передбачити завершення «діалогу» між хлопцем і плотицею, адже юнак повідомляє ліричному героєві про своє прагнення зачекати, «поки вона

відійде» [88, с. 149], а тоді повернутися додому. Багатозначність лексеми (відходити як «покидати», «віддалятися», але також «помирати») дозволяє різні прочитання. Однак навіть якщо розуміти відхід плотиці як її загибель, що увиразнило б трагічність твору, а почасти й трагедійність стосунку людини з природою, зустріч на березі ріки стає одкровенням. Вона наче відбувається «поза часом і простором, як зустріч двох живих істот у безмежжі», за М. Бахтіним [7, с. 182]. Для хлопця подією є «зустріч» з плотицею, пережитий досвід, у якому раптово відкрилося так багато, а для ліричного героя одкровенням стає розмова з юнаком, у якому так само несподівано він упізнає самого себе.

Схожий духовний досвід переживає ліричний герой поезії «Риба». Має рацію І. Борисюк, яка зазначає: «Стосунки з Іншим не вичерпуються взаємодією природи і людини... а й окреслюються дотичністю людини і речі, людини та її творива» [14, с. 42]. Для О. Лишеги створений предмет – живий і самостійний, як і будь-яка інша істота або людина. Саме тому, попри слушність зауваги Т. Пастуха, що такі поезії, як «Півень» та «Жар», «Глек», «Риба», «Бичок», «Воїн», «Пагін», «Сосна» разом «могли б становити цикл “Випалення”» [125], зосередимо увагу не на зовнішній дії, про яку йде мова, а на стосунку, в якому ліричний герой перебуває з цими предметами. Важливо пам’ятати, що й для самого О. Лишеги як гончара, митця, який працював із вогнем і глиною, процес творення не був окультуренням мертвого природнього матеріалу хоча б тому, що творять руки, які є «не часткою культурного простору, а часткою природи» [86, с. 134].

Так, розуміючи всю складність того, що Т. Пастух називає поетикою «неоднозначного висловлювання» [125], не можна читати поезію «Риба» лише як твір про випалювання. Справді, «процес творення-випалювання відбувається не так, як хотілося б ліричному героєві, адже отриманий результат далекий від своєї первісної “ідеї”» [125]. Однак не він і навіть не проблема «народження “живої” культурної форми» [125], удосконалення творчої майстерності (остання

нібито «виявляється у здатності зменшити дію посталих важливих недоліків» [125]) є ключовими для розуміння тексту.

На мою думку, тут радше відбувається зіткнення різних типів культури, які відомий німецько-американський дослідник Г. У. Гумбрехт називає «культурою присутності» і «культурою значення» [52, с. 144]. Для культури значення важить «ідея», те, що існує за межами тіла: «Під поверхнею завжди є глибина, і глибині, на відміну від поверхні, надається цінність» [52, с. 147]. Натомість у культурі присутності «люди намагаються підтримувати відносини з космосом… включаючи себе, тобто свої тіла, в ритми цього космосу» [52, с. 147], а будь-яке бажання «збити чи спотворити ці ритми» [52, с. 147] є ознакою «людської непостійності» [52, с. 148] або просто гріхом.

Ліричний герой, оповідач і персонажі письменника зазвичай є носіями саме культури присутності або тими, хто переходить до неї від культури значення внаслідок переживання того чи того досвіду. Недарма Т. Головань [24], І. Борисюк [14] наголошують на важливості «тіла» й «тілесності» для прози й поезії О. Лишеги. Ліричний герой поезії «Риба» переживає подію, яка докорінно змінює спосіб його мислення. Спершу він зізнається: «Зі злості й відрази я хотів тебе розтрощити до останку» [88, с. 109]). Імовірно, що таку злість було викликано розбіжністю між «ідеєю» та її втіленням (у чому, вочевидь, має рацію Т. Пастух). Однак із наближенням кульмінації ліричний герой раптом помічає «живість», неповторну красу (чи то красу потворності, неправильності) риби: «Голова, завелика, явно дитяча, здається, була жива» [88, с. 109], повіка «Тоненька, як пелюстка мальви, пронизана капілярами» [88, с. 109]. Те, що відбувається, не пов’язане з жодною зовнішньою зміною, радше є наслідком глибинних перетворень. Щоправда, згодом ліричний герой змінює форму риби, але він сам не позиціонує ці зміни як удосконалення або наближення дійсності до ідеалу. Натомість повідомляє: «я перев’язав рану тугіше» [88, с. 109], «бік…загоювався» [88, с. 109]. Так може сприймати дійсність лише той, хто мислить категоріями культури присутності. «Ідея» зникає як непотрібна

абстракція, замість неї залишається конкретне живе тіло, яке не потребує жодних удосконалень – лише зцілення.

Урешті, цей опис риби як чогось некрасивого нагадує також і коментар, який О. Лишега робить у «Балачках з Прохаськом» щодо портрету героїні в повісті «Країна снігу»: «Але я знову ж вертаюся до Ясунарі Кавабати. От він теж каже, що ця жінка – ніби вона невродлива. І раптом бачиш за тими словами, як та шкіра починає світитися, ті її брови – ідеальні. Прямо все там. Не ідеальною красою Торвальдсена, канону – це не одне і те ж» [86, с. 142]. Показово, що поет досягає у власному творі подібного ефекту: називаючи щось «некрасивим», насправді акцентує увагу на його неповторності.

Важливим є й те, що випалювання відбувається вночі, «далеко за північ» [88, с. 109]. Це та окремі реалії простору (дим, що розвіявся; розпечені вуглини) надає дійству загадковості, подібності до картин жертвоприношення, крім того, створює важливий візуальний ефект: «Рани, хоч і глибокі, наскрізні – / Із середини ще світилися» [88, с. 109]. Контраст між світлом і темрявою увиразнює неповторну, але водночас і неканонічну красу витвору. Навіть більше (в контексті наведеної цитати: «І раптом бачиш за тими словами, як та шкіра починає *світитися*» (курсив – К. Д.) [88, с. 109], світіння набуває символічного значення. Власне, зрозумілішим стає мимовільне протиставлення глибоких, наскрізних ран як пошкодження і цього світіння – як символу краси.

Акт творення стає своєрідною «подією саморозкриття світу» [52, с. 147]. Як стверджує О. Івашина, «імпульс до таких подій ніколи не йде від суб’єкта» [52, с. 147], а також «одкровення і саморозкриття… здійснюються самі по собі, і, одного разу здійснившись, вони вже незворотні у своїх результатах» [52, с. 147]. Поетичний твір сповіщає про переживання ліричним героєм одкровення, навіть більше, саму форму тексту можна розглянути як наслідок глибинної зміни свідомості. Маю на увазі форму поетичного звертання.

Текст перебуває на межі монологу й діалогу. Це не повноцінний діалог, оскільки рибу не наділено голосом, але й не монолог в «ідеальному» вигляді, адже митець звертається до свого витвору на «ти», мовить, активно реагуючи на

нього. Ідеться як про емоцію злості, викликану виглядом риби, так і про жалість і перев'язування ран, бо як перша, так і друга позиції є виявом небайдужості. Цікаво, що у творі немає форми «вона», «риба», лише «ти»: «ти лежала на вуглинах», «я хотів тебе розтрощити», «твоє тіло», «ти вже була жива» [88, с. 109]. Отож, монолог у поезії «Риба» підлягає діалогізації.

Для увиразнення доцільності форми варто відійти від неї, лише переказавши сюжет твору. Митець випалює фігурку риби, витвір виходить невдалим, він хоче знищити його, але раптом помічає красу потворності риби, навіть більше, статуетка видається йому живою, він відчуває особливе піднесення. Розповідь, що передає ситуацію у площині суб'єкт-об'єктних стосунків, не лише збіднює твір, а й виводить його до меж абсурду. З точки зору суб'єкт-об'єктності, а, отже, й будь-яких аспектів раціоналізму, ситуація, у яку потрапляє ліричний герой, – це абсурд. Якби «Рибу» було написано як розповідь з використанням форм «я», «вона» – форма знищила б етику й естетику твору. Натомість, саме звертання увиразнює глибинні смисли, підкреслює особливе ставлення митця до свого витвору, та й загалом підхід О. Лишеги до літератури як мистецтва, що «розмовляє з ними [істотами, речами – К. Д.] вже як зі своїми гістьми, близькими» [86, с. 139].

Ще одним ключем розуміння твору може стати античний міф про Пігмаліона, митця, закоханого у своє творіння. Важко не помітити спорідненість фабули поезії та міфу. Водночас знову (як у поезії «Хлопець») є кілька характерних для О. Лишеги відмінностей: по-перше, Пігмаліон закохується у прекрасну (тобто таку, яка відповідає загальноприйнятим канонам краси) мармурову статую Галатеї. Ліричний герой О. Лишеги, натомість, відчуває емпатію до власного недосконалого творіння, яке змушений рятувати від цілковитого розпаду окаленим дротом і битим склом. По-друге, античний міф сприймається нині як фантастична оповідь. Натомість подія, описана О. Лишегою, – це реальний досвід. З цього погляду такий перелицьований міф ближчий до міфу в первісних та примітивних суспільствах, де його сприймали «як подію, що справді відбулася» [178, с. 12]. Крім того, цю поезію О. Лишеги

корельовано з космогонічним міфом, бо «все, що робить людина, повторює… “діяння” як таке, архетипний жест Бога-творця: сотворення світу» [178, с. 36]. Саме тому образ митця, який випалює рибу, пов’язано з образом Бога, який творить світ.

З цього погляду поезії про випалювання глиняних фігур є своєрідними міфами світотворення. Якщо прийняти такий, міфологічний, підхід, а він видається правомірним, то кожна постала річ – це модель Космосу, а «будь-яка річ, що нагадує Космос – сакральна» [207, с. 32], адже Космос – «зразковий витвір Богів, їхній шедевр» [207, с. 33]. І через осяяння ліричний герой таки усвідомлює це.

Спрямованість на Іншого в поезії О. Лишеги, настанова на метаморфозу виражені також через зміну перспективи, з якої автор описує те чи те явище, людину, предмет. Крім того, тут є елемент «гротеску» як химерного, незвичного. Власне, як і в Е. Паунда, ідеться навіть не так про новий надзвичайний світ, як про «нові очі» [231], які бачать довколишню дійсність по-іншому. Наприклад, ліричний герой поезії «Жар» дивиться на мурашок ніби крізь збільшувальне скло: «Вони так само приглядались до вогню, / Сторожко обмацуючи нагріту землю» [88, с. 126]. З погляду повсякденної логіки ліричний герой не може бачити, як мурашки обмацують нагріту землю. Так само гротескний (неймовірний) опис джмеля, який закопується в землю: «Передні лапи продовбуються вглиб, / Підгрібають під себе, / А задні жбурляють глину мені в лице» [88, с. 132], або розповідь про ластівку, яка нібито наносила сіна «аж під саму стелю» [88, с. 28]. Оптика ліричного героя насправді відрізняється від звичайного, повсякденного бачення світу. Іноді вона більше нагадує погляд «всесвітнього розуму» [104], як звичайне людське сприйняття. Також тут не йдеться про спробу гіперболізувати щось. Можна припустити, що ліричний герой «олюднює» природу, але насправді він лише зміщує центр світу з постаті homo sapiens, перебуває в стосунку «Я-Ти» з Іншим, ким би цей «інший» не був. Такий підхід досить яскраво виражено в поезії «Миска»: «Я схиляюсь над мискою, / Від голови насувається тінь, / Як від горба чи хмари.. / Величезне

втомлене лице / Гіпнотизує малечу» [88, с. 104]. Промовляючи від імені людського «я», ліричний герой бачить і мислить простір із погляду не людини, а власне плодів, які лежать у мисці. Пропозиція і можливість такої оптики є не лише художнім прийомом, а й частиною авторської філософії перевтілення (метаморфози).

Часто зміна перспективи є зміною висоти, з якої спостерігач розглядає світ. Так є в поезії «Кабан»: ліричний герой сходить на гору, в міру розгортання сюжету підіймається дедалі вище. І. Борисюк зазначає: «підйом схилом гори символізує ініціацію знанням» [14, с. 49]. Дослідниця вважає, що «йдеться не тільки про просторову перспективу, що з висоти пташиного лету дозволяє побачити ландшафт, а й про символіку верху, що має стосунок до сакрального осяяння» [14, с. 49].

Зміна просторової перспективи в поезії «Глек» (коли ліричний герой підносить «лиса» «в темне небо над сосновим бором» [88, с. 124]) теж має символічне значення. Переміщення у просторі допомагає усвідомити, що глек, усередині якого «так темно» [88, с. 124], і долина, описом якої завершується твір («Розверзається ще гірша темінь, Внизу холод.. / Бездонний кар'єр / І десь на самому дні пригасає жар..» [88, с. 124]), – це паралельні образи, які втілюють модель буття людини у світі.

Зазначу, що ця модель трагічна й близька до світовідчуття екзистенціалістів. «Розверзається» зазвичай земля, семантичне значення слова: «широко розкриватися, розсовуватися», а тому й темрява, що розверзається, актуалізує у свідомості читача саме образ безодні. Отже, «кар'єр» і «темінь» викликають асоціацію з образом прірви та його значенням у філософії екзистенціалізму.

Простір художнього твору можна побудувати як зіткнення двох візій, зокрема людської і не власне людської: «під самою брамою хутрової фабрики зліва, / А справа під парканом меблевої артілі / В осоці вже віддавна живе у себе вдома ондатра?..» [88, с. 31]. У перших двох рядках постає типова людиноцентристська модель світу: прислівники «зліва», «справа» вказують на периферійне перебування ондатри щодо центру. Однак завершення опису

вступає у протиріччя з попередньою картиною світу. Ондатра живе у себе вдома, тобто існує якась інша система відліку, не-людська вісь координат. Відносно цього іншого центру опис, що розгортається далі, є справді моторошним.

Якщо спершу запропоновано погляд на «дім ондатри» з фабрики чи артілі, то згодом і фабрика, й артіль подані з центру (дому), щодо якого вони мисляться як периферія, яка несе потенційну загрозу: «З одного боку ручним способом / Виправляють її шкури, / День і ніч стрекочуть кушнірські машинки, / Викроюють дорогі коміри, шапки.. / З другого боку – збивають ліжка, труни, столи..» [88, с. 31]. Відбувається не лише зіткнення двох перспектив, за якими читач спостерігає відсторонено, авторові вдається змінити перспективу (світобачення) читача.

Діалог у поезії О. Лишеги є художнім засобом, що створює ефект безпосереднього проживання тієї чи тієї події. Часто звернення до Іншого виражає тривогу, напругу в ситуації, що видається межовою. Епізод із ластівкою (поезія «Мартин»), вочевидь, не був би таким переконливим, якби не наскрізний діалогізм, що йому притаманний. Ліричний герой опиняється в покинутому мешканні. Самотня хатина в полі біля лісу з темної, «ніби підплилої кров'ю цегли» [88, с. 27] є міфологічним простором. Тобто, як пише М. Попович, звичайним простором, «координати якого набувають незвичної, міфологічної значущості» [137, с. 33].

Порушення меж «чужого» простору (адже хата – це завжди «гранично свій простір» [137, с. 34] для господаря, отож гранично чужий простір для непроханого гостя) викликає у ліричного героя дискомфорт (страх і, можливо, відчуття вини). Крім того, цей чужий простір мислиться як місце розгортання драматичних, таємничих подій. З тексту відомо, що в домі мешкали чоловік та жінка, і що «чоловік щось зробив з собою» [88, с. 28]. Знання про ці події походить із пліток чи то місцевих переказів (ліричний герой посилається на невідомих людей, своєрідне невидиме джерело знання й авторитету, що існує ніби поза текстом: «кажуть»). Усе це виконує функцію поступового збільшення напруги і, врешті, сягає кульмінації в експресивному (до речі, досить

фольклорному) вигуку: «Ану, хто тут, чи ти звір, чи хто – виходь!» [88, с. 28]. Таке звертання до невідомого іншого чи не найліпше передає психологічну напругу, що її переживає ліричний герой у чужому просторі. Важливо, що в цій поезії про власний і чужий простори разом із мартином фігурує саме ластівка. Сюжети українських легенд і переказів часто підкреслюють «ідеальну сімейність» [17, с. 355] ластівки. За народними уявленнями, ця птаха походить із «палко закоханих одне в одне чоловіка й жінки» [17, с. 355], крім того, руйнування гнізда ластівки зазвичай мислилось як гріх: «хто розорить гніздо ластівки і вб'є її пташат, у того вона спалить хату, принісши з поля вогню» [17, с. 354].

Завершення поезії «Слід» («Десь, може, не дуже далеко?.. / Ще живий?..» [88, с. 145]) не лише передає тривогу тих, хто очікує вдома, але робить нас співучасниками їхнього досвіду. Укотре вірш О. Лишеги захоплює «делікатним балансуванням метричного з неметричним» [202, с. 140] (рисою, яку Г. Ґросс вважає вагомою для розуміння поетики Е. Паунда). Так, перший віршовий рядок цієї діалогічної пари (за умови традиційного аналізу) – це тристопний амфібрахій, останній – одностопний анапест. Звісно, не йдеться про те, що цілий твір написано силабо-тонічним віршем, радше про інше: ритміка поетичної фрази О. Лишеги є такою чіткою, що може інколи уподібнюватися силабо-тоніці. Висхідна інтонація запитання («Ще живий?» [88, с. 145]) надає завершенню необхідної відкритості (аналогічний прийом у поезії «Хлопець», «Кінь»: запитання «Де він тепер?» [88, с. 149], «Але як лишу його тут самого?» [88, с. 142] виражають тривогу за Іншого, водночас залучаючи читача до співпереживання й співтворчості, стають своєрідним відкритим фіналом, як у драмах Г. Ібсена чи Б. Шоу).

Для поетики О. Лишеги ритміка й інтонування є значно важливішими, як традиційніша для української літератури звукова інструментація (наприклад, алітерація й асонанс). Почасти саме тому для нього більше важать «дихання» [75], час, за який проговорюється той чи той поетичний рядок [75]. Крім висхідної інтонації запитань, трапляється низка окличних речень: реплік

поетичного діалогу, у яких речі, звірі, природні явища здобувають здатність виявити власні неповторні голоси. Формально це звуконаслідування, однак не безпосереднє, а опосередковане.

Так, кінцівка третьої частини «Сну» (цикл «Нерест верхоплавок») відтворює рипіння іржавих пружин: «ліжко під одхиленим вікном.. / ранком захрипло: весна-а» [88, с. 166], що (на формальному рівні) підкреслює протяжність «а-а». У «Повені» (цикл «Снігові і вогню») вигуки є спробою відтворити велич стихії, що навалюється на містечко: «Заґелґотали жиди, вірмени: / – Кожухи!.. кожухи!.. / Зойкнула обвалюючись стара кам'яниця: / – Сап'ян!..» [88, с. 108]. Якщо спробувати проаналізувати розмір виокремлених реплік, то це, відповідно, двостопний анапест і одностопний хорей.

«Я-Ти» стосунок, діалогічність характерні не лише для ліричого героя поезії О. Лишеги. Той же принцип трактування іншого як «Ти» залишається важливим для прози письменника, власне, для есе, присвячених поетам Київської школи, Г. Чубаю, І. Франкові, Г. Д. Лоуренсу, Е. Паунду та Г. Торо. Здається, теза про «самопромовляння» речей не втрачає актуальності й для есеїстики, щоправда, нині «самопромовляють» письменники та їхні сучасники.

«Поцілунок Елли Фіцджеральд» – есе, написане у формі листа до Грицька Чубая. Нині відомі дві версії цього твору: розширена (есе з двох частин) в однойменній книзі, яку О. Лишега готував ще за життя, і первинна версія, яка має більше спільного із власне «листом», опублікована вперше як післямова до «П'ятикнижжя» (2013) Г. Чубая. Цю післямову (чи то «post scriptum») в одному з інтерв'ю також названо фрагментом «неопублікованих роздумів, які Олег Лишега написав про Грицька й назвав» [187]. Згодом її під назвою «Чубай» видано вдруге у збірці «Старе золото» (2015). Цікаво, що в «Поцілунку Елли Фіцджеральд» автор звертається до уявного співрозмовника, як до «ти», водночас у листі використовує форму «Ти».

Є всі підстави вважати, що звертання на «Ти» в першому варіанті зумовлено не лише специфікою епістолярної форми, а має для автора великий символічний зміст. Так, з одного боку, в низці інтерв'ю О. Лишега називає Чубая своїм

«Учителем». Навіть більше, на «П'ятій літній літературній школі в Карпатах» у 2014 році читає лекцію про стосунки вчитель-учень: «Учитель і учень у літературі: в пошуках літературного родоводу». Крім того, його розуміння таких стосунків значно ближче до підходу Г. Блума з його «страхом впливу» [194], як до «народницьких» уявлень про тяглість традиції, тобто для О. Лишеги учень – це той, хто засвоює і змінює настанови свого вчителя.

З іншого боку, залишилося чимало споминів про дружбу Г. Чубая та О. Лишеги. Стефанія Савка, теща Г. Чубая, згадує про особливу близькість поетів [175]. Соломія Чубай зауважує: «Олег чи не найбільше відчував батька… Він втратив друга, з яким міг говорити. У батькових листах є фраза: "вже не лишилося людей, таких як ти, з якими можна було б просто поговорити"» [175].

Однак такі відчуття можливі лише навзаєм: Г. Чубай для О. Лишеги не лише наставник, друг, він – геніальний і незамінний співрозмовник. Почасти тому Чубай стає прототипом Лі Бо в драмі «Друже Лі Бо, брате Ду Фу». І саме тому есе «Поцілунок Елли Фіцджеральд» – це звернення до «Ти», якого не вистачає в реальному просторі, водночас і спроба зцілити пережитий раніше травматичний досвід, повернувшися до Львова 1972 вже «з іншого боку» [94].

«Флейта землі і флейта неба», уперше опублікована в журналі «Сучасність» (1992, № 11), згодом увійшла до збірки «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» (2010), востаннє есе було перевидано у «Старому золоті» (2015). Цей твір також по-своєму діалогічний. Есе цікаве як контрастне протиставлення постатей Е. Паунда й Г. Д. Лоуренса, яке дає змогу авторові виразніше відтворити неповторні риси світогляду й письма кожного з письменників. Власне, уже в заголовку твору є антитеза, яка залишається актуальною для всієї образної системи есе: протиставлено «флейту неба» і «флейту землі», згодом – «хрін» і «перець», культуру Візантії та Етрурії (етрусків).

Балансування між «низьким» і «високим» набуває більшої виразності завдяки особливим діалогічним «відносинам», які існують у тексті між латинськими цитатами (йдеться про фразеологізми, що мають розмаїті конотації в оригіналі) та їхніми українськими відповідниками, які тут же пропонує

О. Лишега. Іноді цей авторський переклад є дослівним: «mulgere hircum» – «видоїти цапа» [86, с. 90]. Іноді письменник наче навмисно вульгаризує латинський оригінал: наприклад, «ipsa se velocitas implicat» [86, с. 90] (дослівно «поспіх сам себе затримує», авторство виразу, ймовірно, належить Сенеці Молодшому) О. Лишега подає як «навпростець тільки ворони літають» [86, с. 90] або «скоро робиться, сліпе родиться» [86, с. 90]. Вираз «in magno magni capiuntur flumine pisces» [86, с. 90] (дослівно «у великій ріці велика риба водиться») в авторському перекладі звучить як «великому й велика яма» [86, с. 90]. Той же підхід використано для перекладу «inops potemtem dum vult limitari perit» [86, с. 91], виразу, що слугує мораллю байки Федра «Жаба і Віл». О. Лишега подає дві версії перекладу («з їжака не буде бика» [86, с. 91], «не буде баба дівкою» [86, с. 91]).

Відбувається своєрідна карнавалізація. Ідеться про діалог не лише латинської та української мов і культур, але й «високого», «елітарного», «рафінованого» (адже знання латини так чи так мало би підтвердити освіченість самого автора есе, водночас авторитетність латинських письменників і філософів, яких процитовано, може збільшити й авторитет власне авторського висловлювання) і «низького», «простонародного», не просіяного крізь сито самоцензури. Натомість діалогічні «відносини», що в них вступають цитати з авторським перекладом, мають радше іронічний характер. Автор ніби кепкує з авторитетів, зумисно приземлює «високе».

До речі, іронічне ставлення до латини і своєї нібито неосвіченості трапляється в одному з інтерв'ю. О. Лишега намагається пояснити специфіку власного творчого підходу, вдається до порівняння В. Свідзинського й М. Зерова, а тоді оцінює й самого себе: «Може це [акцентування уваги на кожному слові – К. Д.] пов'язане з його [М. Зерова – К. Д.] класичною підготовкою. Що ж тоді казати про мене, коли я не осилив так тої латини! Боже, Боже…» [92].

Крім того, використання латинських фразеологізмів творить мимовільний діалог (інтертекст) із поезією О. Лишеги циклу «Зима в Тисмениці». Так, у

«Пісні 822», яку В. Діброва порівнює з барочним діалогом, теж згадано латину почасти як символ учености, почасти як натяк на потребу інакомовлення в умовах тоталітарної системи. Однак «ученість» як знання слів для О. Лишеги мертва («словник безсилий» [88, с. 6]).

Схожий «діалог» трапляється між текстом есе й «Піснею 352». Переосмислення постаті Е. Паунда через образ «хрону» розкриває додаткову можливість для інтерпретації поезії, зокрема, заклику ліричного героя: «Коли вже вам так не терпиться за теплом, / То йдіть на завіяний снігом город, / Там скраю стоїть самотня хата хрону» [88, с. 10], а також: «Стукайте до хати хрону.. стукайте до цієї хати.. / Стукайте – і вам відчинять..» [88, с. 10]. Звісно, не йдеться про те, що «Пісня 352» доконче є твором про Е. Паунда. Однак вона, по-перше, перебуває в діалогічних «відносинах» із текстом есе: «Паунд і Лоуренс.. Все одно, що сказати: *хрін* і перець. І той, і той – продукт однаково відомий в поетичній коморі. Я почав був з Паунда, але щойно розкусивши кілька рядків, прожогом кинувся до Лоуренса» (курсив – К. Д.) [86, с. 91]. І, по-друге, цей діалог текстів повніше розкриває смисл «Пісні 352» як твору про досягнення розуміння: стукати до хати хрону (як і «розкушувати» поетичні рядки) – це намагатися осягнути смисли.

Сама поезія також перебуває в діалозі з відомим біблійним повчанням: «Просіть, і дасться вам; шукайте, і знайдете; стукайте, і відчинять вам» (Матея 7:7). Водночас образ відкриття того, що замкнене, як символ розуміння Іншого, відомий у світовій поезії. Він трапляється, зокрема, у знаменитому творі В. Шимборської «Pukam do drzwi kamienia» («Стукаю в двері каменя»).

Окремі фрагменти есе діалогічні щодо віршів Д. Г. Лоуренса «Човен смерті» і «Черепаха», що їх О. Лишега переклав українською. Так, заувага автора про етрусків, які навчили Лоуренса «навігації у водах Смерті, що є лише перепочинком перед новою зорею» [86, с. 20] – це непряме цитування, чи то переказ ідеї поезії «Човен смерті». У ній ліричний герой, звертаючися до «ти» (котре можна мислити і як «я» монологу з самим собою), змальовує картину

потойбічного світу. Це потойбіччя, справді, не є кінцем, адже «приплив відступається, і тіло, / як викинута морська мушля, / виринає, дивне і незрівнянне… і тремка душа зіступає і входить знов у свій дім» [88, с. 196].

Навіть більше, спостереження М. Лаюка про динамізм образів особливо актуальне щодо образу «човен» у літературній творчості О. Лишеги. Так, діалогічні «відносини» між текстом есе і власне перекладом поширюються й на інші авторські тексти, також саме в такому (діалогічному) прочитанні стають зрозумілішими їхні смисли. Особлива символіка образу в поезії «Ворон». Спершу привертає увагу специфічна візія потойбіччя в О. Лишеги, у якій християнське «пекло» трансформовано, можливо, через поетичний діалог із Лоуренсом: «За малиною якось несподівано / Забілів пісок, а далі озеро, / Темне і настояне» [88, с. 101], «Мокрі, мінливі тіла / Зблискують, тремтять.. готові / Спорскнути в бездонну воду / За першим тривожним посвистом.. / Зірватися знову у тінь» [88, с. 101], «Але як розімліла ця шкіра на дарованім сонці.. / Спільні кості повитягалися, пражаться» [88, с. 101]. Маркерами смерті в цьому просторі є кольористика (темне озеро, білий пісок творять картину чорно-білого, а, отже, мертвого світу), образи тіл, кісток, що пражаться, тіні, в яку ці тіла будуть змушені повертатись, а також образ човна, який трапляється згодом: «Посеред озера гойдався човен, / Один-єдиний, чорний проти сонця, / І як не вглядався, не видно в ньому рибалки.. / А може, він задрімав на дні..» [88, с. 102].

Кореляція човна з труною, рибалки з мерцем видається очевидною, особливо якщо розуміти, що для О. Лишеги (як для автора) питання «життя», «смерті», «початку» й «кінця» є надзвичайно важливими. Крім того, воно має виразні фольклорно-міфологічні корені: А. Афанасьєв згадує про давній обряд «поховання в човнах та створення трун човноподібної форми» [2, с. 578], а також про звичай германських племен, що жили вздовж морських узбереж, «класти трупи в човни і ввіряти їх водам» [2, с. 579].

Діалог між текстами сягає апогею, коли той же образ трапляється в есе «Лозанн», у якому письменник розповідає про реальний досвід постановки

драми «Друже Лі Бо, брате Ду Фу» в катакомбах (чи то бункері) цього швейцарського міста. Човен є елементом декорації, крім того, як випливає з тексту, ключовим: «Бетонна долівка, грубо й нерівно притрушена сосновою глицею.. а посередині один лише човен.. лежить на тих темних соснових хвилях.. Зранку я підмазав його густою чорною тушшю, де обчухралося дерево.. І тепер він був темний і обважнілий.. Бо він лежав на дні..» [94, с. 61].

Те, що саме човен використали для постановки, очевидно, пов'язано з легендою про смерть Лі Бо, який нібито спробував обійняти місяць, вистрибнувши з човна. Ця легенда трапляється і в самому тексті драми під час розмови двох поетів. Ду Фу звертається до побратима: «Друже Лі Бо, тебе спаралізує в човні вночі посеред великої ріки, звідки не видно вогнів довколишніх сіл.. але звідки ж тоді легенда, що ти перед смертю захотів обійняти відбиток місяця у хвилі?..» [88, с. 215]. Однак пов'язаність із легендою аж ніяк не змінює символіки образу, радше, навпаки, увиразнює його значення для О. Лишеги: тіло, спаралізоване в човні, рибалка, який нібито заснув на дні човна, й човен смерті в Лоуренса – це образи, які перебувають у постійному діалозі, ніби взаємодоповнюючи один одного. І в драмі, і в поезії О. Лишеги акцентовано чорноту човна й нерухомість (параліч, сон) людського тіла.

У міжтекстовому діалозі повторено не лише образ – здається, О. Лишега вкотре в різні способи переповідає міф про сходження поета в потойбічний світ. Так, у «Вороні» ліричний герой і його друг (Іван) вирушають до лісу незадовго після смерті Іванової дружини, і там їм раптом відкривається інший світ. Їхній похід нагадує сходження Орфея й Гермеса в царство мертвих за Еврідікою, щоправда, в О. Лишеги воно мислиться як порушення меж забороненого для живих простору, який вселяє жах.

Поява човна в бункері (під землею, «на дні» [94, с. 61]) провокує перетворення цього простору в підземне царство. Здається, що човен як символ смерті здатен притягувати смерть. Особливо, коли після вистави оповідач (він же головний герой) із жахом усвідомлює, що не може відчинити залізні двері (єдиний вихід із підземелля): «Мене обійняв страх, що я ніяк не вийду.. Зовсім

згасло світло..» [94, с. 63]. Знову оприявлено алюзію до міфу про Орфея, поета в царстві мертвих. Однак (на відміну від персонажів «Ворона») цього разу на нього таки покладено місію вивести інших нагору, у світ живих. І оповідач (актор і поет), який стає своєрідною версією Орфея в О. Лишеги, здійснює це надскладне, метафізичне завдання: «Все.. За мною поволі піднімаються на світ решта людей..» [94, с. 63].

Цей момент виведення з потойбіччя має особливе значення для О. Лишеги як автора ще одного (незавершеного й опублікованого в чернетках) тексту – есе про П. Тичину. І якщо В. Стус переосмислює трагедію Тичини через образ «сходження на Голгофу слави», то в О. Лишеги це переміщення є дзеркально протилежним сходженням у пекло. Конструюючи образ геніального поета, О. Лишега звертає особливу увагу на спомин Тичини про спів у церковному хорі, власне, на нотатку, зроблену в щоденнику: «Я розповім вам, діти, про те, як я співав під землею». Можливо, те, що поет у «Лозанні» виводить інших на світло, є почасти й відображенням власне авторського самоусвідомлення виконаного завдання, адже О. Лишезі вдалося не лише залишитися вірним ідеалам, що їх сповідувала «Львівська богема», але й створити цілісну систему, в якій міфи творчості тісно переплелися з авторським міфом.

Показово, що міжтекстовий діалог не припиняється, а радше розгортається далі. І якщо поет в О. Лишеги таки здійснює свій чин, то ліричний герой поеми «Воздух» М. Лаюка, яку почасти можна проаналізувати як поетичну спробу переосмислити війну на Сході України, усвідомлює нездатність поета зупинити кровопролиття. Саме тому на зізнання: «нас забули немитих на 1200-метровій глибині… тут нас стільки людей / ви не повірите – тут стільки людей із крові» [74, с. 38], він відповідає: «не тримайтеся за мене / я вас нікуди не виведу» [74, с. 39].

Кульмінацією можливостей діалогу видається есе «Франко» (уперше опубліковане на сайті «Літакцент» під назвою «Старе золото» наприкінці вересня 2013, видане як окремий текст після смерті автора у збірці есе з такою ж назвою в 2015). Есе цікаве своєю структурою. Основний текст розгортається

довкола десяти «конволютів». Загалом «конволюти – це видавничі, або авторські збірники, що складаються з окремих творів (алігатів). Власницький конволют – це збірник, складений… з різного роду публікацій, рукописів, або графічних матеріалів» [161, с. 726], практика створення таких збірників була поширена до XX ст.

Чому Лишега вдається до конволюту, точніше, робить його композиційним принципом власного тексту, пояснює почасти сам текст. Оповідач постійно переміщується у просторі в пошуках І. Франка. Він то шукає втрачений зліпок його голови, виконаний Сергієм Литвиненком (ідеться про гіпсову модель майбутньої бронзової голови молодого Франка; створена у 1933 році, вона начебто зберігалася в науковій бібліотеці В. Стефаника), то прагне знайти Франкову бібліотеку. Пошуки приводять його до Інституту літератури, де йому повідомляють: «Він [І. Франко – К. Д.] любив збирати разом якісь незначні записки, нікому невідомі, часом по кілька десятків під одною палітуркою, в конволюти.. Він любив їх оправляти.. і там навіть можна знайти його руку на полях» [95, с. 32].

Конволют обертається способом організації тексту, а також художнім прийомом, набором цитат і голосів, між якими виникають «діалогічні відносини», за М. Бахтіним [7, с. 320]. Такі «відносини» панують між цитатами-висловлюваннями в конволютах, між конволютами й загальним текстом есе, і врешті, між есе, автором і читачем. Прикметно, що джерела цитат найрізноманітніші: дитячі спогади й твори О. Лишеги переплетено зі спогадами сучасників про І. Франка, його поезією. Відсутність вказування джерел робить це промовляння багатоголоссям єдиного хору. Навіть більше – складається враження, що саме багатоголосся «як подія взаємодії голосів» [7, с. 186], за М. Бахтіним, є важливішим для О. Лишеги, ніж ідея «як монологічний висновок» [7, с. 186]

З іншого боку, посилання наблизили б есе до наукового стилю, який так чи так претендує на авторитетність, навіть авторитарність і зводить «Ти» до «Воно», перетворюючи суб’єкт на об’єкт дослідження, а цього О. Лишега (як

поет, який пише про поета) допустити не може. У творі дуже чітко окреслено опозицію між «живим» і «мертвим» («кам'яним», «офіційним») образами І. Франка. Власне, діалогічність есе теж є одним з аспектів «оживлення» не лише образу Каменяра, але й самого способу говорити про Іншого.

У контексті діалогу варто згадати також використання О. Лишегою сюжетів, або фрагментів (дослівного цитування) власної поезії. Так, фрагмент «Конволюту 5: Риба» – спогад оповідача про перебування в Криворівні, а водночас непряме цитування вірша «Гора», другий фрагмент – оповідь про ведмедя, яка є сюжетною основою поезії «Ведмідь» (крім того, цю ж оповідь зафіксовано в «Балачках з Прохаськом»). Есе може бути ключем до віршів, але й самі ці тексти, з їхнім мотивом пошуку Франка, образом «руки» як знаком первісності й розвитку цивілізації, увиразнюють специфіку рецепції образу Франка автором есе. Будь-яке цитування, за М. Бахтіним, є «новою, неповторною подією в житті» [5, с. 300] текстів. Можливо, есе стає і прикладом об'єктивації, що дає змогу оповідачеві будувати діалог із самим собою.

Отож, діалог є, з одного боку, частиною авторського міфу й, зокрема, запропонованого О. Лишегою підходу «метаморфози». З іншого – він є своєрідною філософією, що обертається художнім прийомом. Самосвідомість ліричного героя поезії циклу «Снігові і вогню» є діалогізованою, зверненою до Іншого, ким би цей Інший не був – живою істотою, чи предметом. Діалог часто оприявлює якісну зміну особистості, він є водночас середовищем і процесом зміни. Окремої уваги заслуговує діалог між текстами, коли одні й ті ж образи, мотиви, або й фрагменти тексту (наприклад, поезії) вживлено в інший твір. Діалог є визначальним для есеїстки О. Лишеги, яка розгортається як звертання до Ти («Поцілунок Елли Фіцджеральд»), діалог «високої» і «низької» (народної) культури («Флейта землі і флейта неба») або як багатоголосся єдиного хору («Старе золото»).

Висновки до розділу 2

Авторський міф первозданності О. Лишеги було прочитано крізь призму психоаналітичного підходу К. Ґ. Юнга як прагнення людини (ліричного героя, персонажа прози, а, почасти, самого автора драми «Друже Лі Бо, брате Ду Фу») повернутися до власного центру, уособленням якого є архетип Самості. Архетип Самості в літературній творчості О. Лишеги має різні аспекти. В окремих випадках його втіленням є власне літературний твір, побудований на єдності опозицій; в інших – той чи той образ, і, зокрема, образ птаха.

Психоаналітична інтерпретація новели «Квіти в темній кімнаті» (пізніша назва – «Море») через зіставлення з ритуальним символом мандали дає змогу трактувати новелу як мистецький твір, який об'єднує протилежності людського несвідомого й допомагає оповідачу, а почасти авторові й читачеві, осягнути Самість. Остання передбачає об'єднання «добра» і «зла», «верху» і «низу», «Персони» і «Тіні», позитивних і негативних аспектів того чи того архетипу (зокрема архетипу Великої Матері, який у творі втілено через пару «байдужа дружина» та «улюблена донька»).

Під час аналізу образів птахів у поезії О. Лишеги було виявлено низку спільних рис між ними і міфічним Феніксом, який є одним з аспектів утілення архетипу Самості. Образ «дороги» часто засвідчує проходження ліричним героєм складного процесу індивідуації. Птах виконує роль провідника, але водночас може бути і символом кінцевої мети подорожі (образ лебедя в однойменній поезії). Крім того, образ птаха тісно пов'язано з ідеєю метаморфози та відродження, що найяскравіше виражено в образах сокола й півня.

Авторський міф первозданності О. Лишеги виявляється не лише через прагнення індивіда відновити втрачену єдність Его і Самості, але й через фемінність світогляду як автора, так і ліричного героя, персонажів драми і прози. Світогляду письменника притаманна фемінність, важлива для певного типу митців. Матріархальна свідомість ліричного героя поезії, а також персонажів новел і драми виражена на різних рівнях творів. Знаковими для її розуміння є образи посудини, печери й долини, поховальних урн, морської безодні, гір,

нічних світил: місяця, Венери, а також власне жіночі образи, які втілюють архетипи Великої Матері (як доброї, так і жахливої, хтонічної) та Аніми.

У новелі «Лозанн» описано зустріч оповідача (українського митця) з італійською актрисою. Власне, цей образ прекрасної жінки є втіленням архетипу Аніми. Показово, що попри відсутність реальних змін у житті героїв (вони не зустрічаються більше, оповідач не переїздить до Італії тощо), сам факт зустрічі мислиться як цінний. Проекція Аніми для митця має особливе значення, є своєрідним підтвердженням цілісності його особистості, сталої фемінності світогляду, необхідної для творчості.

Поезія О. Лишеги має глибинний зв'язок із діалогом. Діалог є водночас сутністю й формою творів О. Лишеги і виникає з авторської настанови перевтілення. Метаморфоза відома як невід'ємний елемент світової міфології, фольклорної казки і, зрештою, літератури. Підґрунтя філософії метаморфози в О. Лишеги можна шукати в дзен-буддизмі. Крім того, важливими для становлення українського поета були надбання американського модернізму, зокрема імажизму, очоленого Е. Паундом. Зрештою філософія дзен-буддизму, поетика англо-американського модернізму трансформувались у свідомості письменника та стали засобом творення авторського міфу первозданності.

Поезії та есе О. Лишеги тісно пов'язані з проблемою стосунків з Іншим. Часто відбувається промовляння засадничого слова «Я-Ти» (або перехід від стосунку «Я-Воно» до «Я-Ти» через якусь подію), і, власне, таке діалогічне сприйняття світу споріднює ліричного героя циклу «Снігові і вогню» з первісною людиною або принаймні сучасним уявленням про її мислення. Внутрішня настанова сприймати Іншого як унікального суб'єкта має формальне вираження: філософія діалогу виявляє себе водночас як поетика звертання. Також уникаючи людиноцентризму, автор часто змінює перспективу зображення світу, наділяє голосом тих, хто зазвичай не промовляє. Для поетики О. Лишеги ритміка й інтонування є значно важливішими, ніж традиційніша в українській літературі звукова інструментація. Крім висхідної інтонації запитань, трапляється низка окличних речень: реплік поетичного діалогу, в яких речі, звірі,

природні явища здобувають здатність виявити власні неповторні голоси. Формально це звуконаслідування, однак не безпосереднє, а опосередковане.

Авторський міф Лишеги тяжіє до постійного повторювання певних образів. Таке повторювання можливо теж інтерпретувати як діалог між текстами, найяскравіше виражений в есеїстиці письменника, коли фрагменти власної поезії вживлено в прозовий текст. Есе «Поцілунок Елли Фіцджеральд» розгортається як звертання, спроба промовляти до Г. Чубая, який для О. Лишеги є вчителем і другом, а також «Ти», за М. Бубером. Твір «Флейта землі і флейта неба» побудовано на співставленні двох постатей (Е. Паунда і Д. Г. Лоуренса), між якими виникають певні діалогічні відносини, через які автор виразніше виявляє неповторність творчості та світогляду кожного з митців. «Старе золото» є апогеєм можливостей діалогу загалом. Багатоголосся цього есе є водночас засобом і ціллю: для О. Лишеги важливою є не якась підсумкова ідея чи висновок про І. Франка, головне – це самі голоси, кожен з яких стає фрагментом нового образу письменника. Об’єднані в одне ціле, ці розмаїті цитати вступають у діалогічні відносини. Навіть більше – відсутність у цьому есе монологічного голосу як чіткої авторитетної позиції автора сприяє діалогу між текстом і читачем, певною мірою навіть провокує останнього на діалог.

РОЗДІЛ 3

РЕЦЕПЦІЯ ІНШОГО ЯК ПРОЕКЦІЯ АВТОРСЬКОГО МІФУ

3.1. Рецепція образу Івана Франка в літературній творчості О. Лишеги як проекція авторського міфу первозданності

Особистий канон Олега Лишеги (автори, про яких він висловлюється та пише як про учителів або визначних попередників) досить розмаїтий, утім, серед українських авторів (Б.-І. Антонич, Г. Чубай, М. Воробйов та ін.) чільне місце належить І. Франкові. Тому, на мою думку, аналіз рецепції образу Франка в поезії та прозі письменника є, без перебільшення, необхідним.

По-перше, образ Франка трапляється у поетичних текстах, зокрема в поезіях «Він», «Гора», а також «Ведмідь» (ці твори об'єднує спільний міф). Також показово, що поезію «Він» в англомовному виданні «The selected poems of Oleh Lysheha» опубліковано з присвятою: «For Ivan Franko» [220, с. 23], зрештою, інтертекстуальні зв'язки цього вірша з біографією і творчістю письменника видаються очевидними. Також Франкові присвячене окреме есе, відоме спершу під назвою «Старе золото». Згодом у посмертному виданні твір було опубліковано вже під іншим заголовком («Франко»). Крім того, О. Лишега згадує ім'я письменника в низці інтерв'ю. Так, в «Іншому форматі» (пізніше перевидання – «Балачки з Прохаськом») побіжно згадано І. Франка й Т. Шевченка [89, с. 10 – 11]. Дещо окремим залишається питання, чому в особистому каноні письменника не знайшлося місця для Лесі Українки, принаймні опубліковані згадки й судження про письменницю чи її творчість у О. Лишеги донині не знайдено.

В одній із праць Т. Гундорова зауважила, що І. Франко (називаючи Т. Шевченка сином мужика, який «став володарем у царстві Духа» [31, с. 187]) перекладає на Шевченка «власну символічну автобіографію» [31, с. 187]. На мою

думку, рецепція образу І. Франка в літературній творчості О. Лишеги є також проекцією авторського міфу первозданності. Тобто, пишучи про Франка, Лишега продовжує чи то проектує власний авторський міф. Показовою є й заувага В. Ізера про здатність тексту бути своєрідним дзеркалом: «Спосіб набування досвіду через текст відображає особисті нахили читача, і тоді літературний текст функціонує як вид дзеркал» [150, с. 268]. Образ Франка в літературній творчості О. Лишеги є своєрідним дзеркалом щодо самого автора.

Показово, що в інтерв'ю з О. Сливинським, коли мова заходить про І. Франка, О. Лишега згадує поняття анонімності й міфу: «І те, що в тіні, цей моноліт його анонімності, творить міф, дуже здоровий, дуже конструктивний міф» [90, с. 45]. Судячи з цього висловлювання, поняття міфу, а, зрештою, й поета як того, хто його творить, має для О. Лишеги позитивну конотацію. Щоправда, коли письменник пояснює, чим же для нього є тіньова частина образу, відбувається мимовільне спрощення: «та невидима, анонімна частина Франка – це звичайний хворий чоловік, який, тим не менше, любив ловити рибу під каменем чи плести сіті, і в цій своїй людській зворушливості він мені набагато ближчий, ніж увесь корпус львівської Спілки письменників» [90, с. 45]. Таке висловлювання письменника про сприйняття Франка передає лише одну (й доволі позірну) частину висловленого ним через образ, який постає в есе й поезії. Франко у літературній творчості О. Лишеги складніший і багатоплановіший за автокоментар в інтерв'ю щодо його рецепції.

Крім того, у цьому висловлюванні О. Лишеги, як і в наступному, що виражає негативне ставлення до певної частини вітчизняного літературознавства («видима частина Франка, як скеля, обросла якимись водоростями й поліпами – я кажу це насамперед про літературознавство, яке часто намагається його в той чи інший спосіб використати. Те друге Франкове крило є в безконечній тіні. Або на нього сідають усі ці літературознавці, як жуки, і гудуть, і вдають, ніби вони летять» [90, с. 45]) превалює іронія щодо офіційних установ, панівного дискурсу. Свого часу витіснений на окраїну радянської системи як марґінал, О. Лишега розглядає ті чи ті її пережитки за доби незалежності як марґінальні щодо його

індивідуального центру. «Офіційне», «загальновизнане» постає як антитеза «особистого», «індивідуального», яке мислиться не лише як «близьке», але і як «істинне» (протиставлення між Франком і Спілкою – це втілення опозиції «натовпу»/«особи» , «посередності»/«геніальності»).

У цій же бесіді О. Лишега побіжно оцінює поезію І. Франка, зауважуючи, що той «належить до тих поетів, які є для мене зразками автентичності мови: коли їх читаєш, не відчуваєш якоїсь паперової призми» [90, с. 45]. Ця заувага є важливою ще й тому, бо «все, що пише поет про поезію, слід оцінювати з погляду його поетичної творчости» [150, с. 73]. Цитату наведено із тексту, який увійшов до книги «Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.» під заголовком «Музика поезії»; показово, що переклад його українською було здійснено М. Рябчуком та О. Лишегою. У цьому тексті Т. С. Еліот (який, без перебільшення, був авторитетом для письменників і митців «Львівської богеми») наголошує на важливості того, щоб поетична мова зберігала зв’язок «із мовою повсякденного спілкування» [150, с. 75]. Настанова автора «Втраченої землі» є такою органічною для О. Лишеги, що він мислить її як критерій якості поезії, і власної, і чужої. Навіть більше – бачить поезію І. Франка як зразок розмовної мови.

Питання про звільнення поетичної мови Франка від надмірних впливів діалектизмів, старої книжної мови («рутенщини») досить широко розкрито у статті М. Зерова [51, с. 170 – 171], однак там воно постає як одна з особливостей поетичної творчості, не набуваючи значення критерію якості поетичної мови, має радше філологічне, ніж філософське підґрунтя, що є в Т. С. Еліота й О. Лишеги.

Отож побіжний аналіз інтерв’ю оприявлює, з одного боку, спорідненість поглядів О. Лишеги з американськими модерністами (теза Т. С. Еліота про зв’язок поезії і розмовної мови, опозиція «геній»/«натовп», неодноразово акцентована Е. Паундом [236, с. 145]), з іншого – виявляє неповторність авторського підходу: важливість категорії міфу, увага до побутових деталей, які

мисляться не менш значимими за «ідеї» письменника, і своєрідне перетворення марґінального у центральне.

Шукаючи альтернативу канонічному образу Каменяра (як те робить низка інших письменників, учасників проекту «Франко. Перезавантаження»), почасти прагнучи віднайти літературного учителя (архетипічна ситуація пошуку наставника, батька, є, зокрема, у вірші «Гора»), О. Лишега конструює новий і доволі незвичний як для народницького, так і для модерного дискурсу образ людини-ведмедя, поета-шамана, оприявлюючи ірраціональні сторони Франкової біографії й оминаючи усталений образ письменника-позитивіста, а також автора, головним критерієм для осмислення мистецької спадщини якого є його патріотизм.

Створений міф контрастує із низкою і письменницьких, і літературознавчих прочитань, за якими І. Франко мислиться як «цивілізатор» або принаймні той, хто замолоду одягає таку маску (як зауважує Т. Гундорова, «Франко не лише знімав маски з інших, але й творив маски для свого “я”» [31, с. 160]). До прикладу, у збірнику «Франко. Перезавантаження» трагічність цивілізаційної місії письменника осмислює В. Єшкілєв. Також він різко протиставляє раціоналізм І. Франка (як і його бажання служити поступу, висловлене в ранньому програмовому вірші «Каменярі») містицизму та архаїці: «його [Івана Франка – К. Д.] кохана Цивілізація не підтримує містичних форматів сприйняття світу. Вона презирливо відвертається від усього, на чому помічає знаки клерикального. А сновидець достатньо відданий її солдат й достатньо правильний воїн прогресу, аби мужньо ігнорувати опіум для народу та не любити принагідну архаїку. Тим більше, що та архаїка в найогидніших своїх проявах оточує його з дитинства» [165, с. 132].

Зіставлення того, як В. Єшкілєв та О. Лишега сприймають І. Франка, який образ письменника культивують, створює мимовільне враження, що есе до одного й того ж збірника було написано про двох однофамільців, оскільки для О. Лишеги вагомим є саме архаїчний і містичний аспекти біографії та творчості

письменника, тоді як «Каменярі» з їхньою ідеєю поступу заради розвитку цивілізації залишаються на маргінесах.

На мою думку, авторський міф первозданності О. Лишеги втілено і в рецепції І. Франка. Так, доволі архаїчним, близьким до первісного шамана є образ письменника в поезії «Гора». У творі вкотре виявляється здатність О. Лишеги розмикати межі реального часу й простору, міфологізуючи їх. З одного боку, описані топоси є частиною географічної карти українських Карпат, зокрема Криворівні, а персонажі (Франко, стара жінка) мають реальних історичних прототипів. З іншого – будь-яка частина цього простору, будь-який персонаж можуть мислитись як міфічні, навіть більше – усі вони перетворюються в ієрофанії (прояви сакруму в профанному). Тобто реальний простір є своєрідним центром світу, «місцем, у якому можливий міжрівневий прорив» [179, с. 143], за М. Еліаде.

Можливо, назва цього твору є алюзією до деяких реалій біографії письменника. М. Зеров зазначає: «Іван Франко син коваля Якова Франка з с. Нагуєвичів Дрогобицького повіту, *з присілку Гора*» (курсив – К. Д.) [51, с. 174]. Про те, що батькова кузня знаходилася «на Горі», згадує і сам Іван Франко: «Коли тілько прийшов до нас „на Гору“, завсігди носив мене на руках з кузні до хати, а з хати назад до кузні, давав міні всілякі забавки з ліса» [166], «Тиждень минав за тижднем, а Сидір не приходив „на Гору“» [166]. Чи був такий зв’язок інтенцією автора – нині не відомо, однак він може існувати як властивість поетичного тексту вступати в «діалог» з іншими, зокрема з життєписом І. Франка.

Чіткий опис маршруту, який долають ліричний герой і його товариш, дають підстави стверджувати, що у творі йдеться про присілок Заріччя й стару хату-гражду, в якій жила Параска Харук, сучасниця Івана Франка. Мовби між іншим, ліричний герой повідомляє: «У Криворівні ми перейшли річку. / Нам показали хату під горою – / Там *ніби жила* стара жінка» (курсив – К. Д.) [88, с. 38].

Варто зіставити цю розповідь із реальним описом Криворівні: «Якщо від церкви подивитися на протилежний бік річки Чорний Черемош – присілок

Заріччя, то між сучасними будівлями можна побачити стару хату-гражду. Це хата, в якій жила Параска Харук. Тут також бував Іван Франко. За хатою під горою є камінь, на якому сидів письменник, відпочивав та писав» [109]. Згадка про камінь у творі О. Лишеги виринає дещо згодом, під час розмови жінки з прибульцями: «На тім каменю сів ще спочити.. / За кілька кроків поперек стежки / Білів плаский камінь» [88, с. 39].

Параска Харук померла навесні 1963 року, коли мала 116 років. У той час О. Лишега був підлітком, ліричний герой натомість видається зрілим чоловіком. Утім, в основу твору, вочевидь, ліг реальний спомин. Принаймні, таке припущення може бути підтверджено одним із фрагментів «Старого золота», яким розпочато «Конволют 5: “Риба”»: «…тепер по стількох літах мені чомусь знов раптом згадалася та столітня жінка в Криворівні під своєю колибою, і як вона подивилася на мене, як спитав її чи в неї був Франко?» [95, с. 25]. Попри те, що автора, вочевидь, неправомірно беззастережно корелювати з оповідачем, повернення до одного й того ж образу більше нагадує спомин про реальний досвід, який водночас трансформується в містичний, як власне художню вигадку.

Сакральне значення топосу гори, а також саме сходження на гору залишає простір для розмаїтих інтерпретацій. Гору можна мислити як Голгофу, яка «розташована в центрі світу для християн» [179, с. 147], тоді змалювання О. Лишегою життєвого шляху І. Франка матиме трагедійний характер (як, наприклад, у тексті В. Стуса про П. Тичину «Сходження на Голгофу слави»). Утім, і виходячи з власне тексту поезії, і враховуючи специфіку авторського міфу, вважаю доцільнішим розглядати образ гори крізь призму шаманізму. Франка представлено як виняткову особистість, здатну здійснити сходження, яке не під силу більшості: «ви його не догоните.. / Аби не знати як бігли.. він там не пропаде..» [88, с. 39]. Тут однозначно йдеться не лише про часопростір, який розділяє ліричного героя і Франка, таке висловлювання – це й визнання неможливості повноцінного осмислення цієї постаті.

Показово, що образ Франка досить далекий від цивілізатора. Адже так чи так цивілізатор мусив би сходити з гори до людей, тобто навіть класичний образ Заратустри здається більш цивілізаторським, як постать письменника у цьому вірші О. Лишеги. Натомість у сприйнятті О. Лишеги Франко є, власне, тим, хто сполучає Землю і Небо, можливо, навіть здатен здійснювати екстатичну подорож.

М. Еліде, аналізуючи специфіку трьох космічних сфер і зв'язку між ними (тобто пишучи про Пекло, Землю, Небо і Світовий стовп), стверджує, що «в архаїчних культурах зв'язок між Небом і Землею використовується для пересилання дарів небесним богам, а не для того, аби здійснювати конкретне й особистісне вознесення – воно залишається привілеєм шаманів. Лише вони вміють возноситися через "центральний отвір", лише вони перетворюють космо-теологічну концепцію в конкретний містичний досвід» [179, с. 146]. Згодом дослідник перефразовує і повторює виголошену тезу: «Дійсний зв'язок між трьома космічними сферами доступний лише шаманам» [179, с. 146]. Отож, на мою думку, Франко в поезії О. Лишеги «Гора» постає, власне, як обранець, людина, наділена особливими здатностями, а почасти таки й шаман. Винятковість образу письменника увиразнено і через особливу спорідненість між образами Франка і ведмедя (вірші «Ведмідь», «Він»).

Показово, що в поезіях О. Лишеги ці образи часто представлені як паралельні. Наприклад, у поезії «Гора» ліричний герой спершу запитує в старої жінки (яка водночас є міфічним уособленням Смерті): «А у вас тут ведмеді є? / Жінка подивилась і нічого не сказала.. / Її погляд не заперечив.. / Але вона не мала права казати.. / – А Франко був у вас?.. / Вона знову подивилась, так само» [88, с. 39]. Навіть більше, у межах цього тексту Франко обертається не лише в того, хто піднімається на гору (між іншим, М. Еліаде згадує про Світову гору, на яку сходить уві сні шаман «під час хвороби-ініціації, і пізніше відвідує її під час своїх екстатичних переживань» [179, с. 148]), а навіть стає мешканцем гори, принаймні, з тексту розуміємо, що гора його «прийме до себе..» [88, с. 40].

У збірках «Великий міст» (2012), «Зима в Тисмениці» (2014) поезія «Гора» у змісті займає позицію перед твором «Він». Таке розташування мимоволі укріплює ідею про своєрідний зв'язок між віршами. І якщо в «Горі» топос вершини мислився як потенційний дім (прихисток після всіх поневірянь) для Франка, то у вірші «Він» гора – це домівка Ведмедя: «В горі, аж мокрій від перестиглої ожини, / Темніє його житло» [88, с. 41]. Можливість такої паралелі (Ведмідь – Франко) підтверджує і пояснення, яке О. Лишега робить в «Іншому форматі»: «Для мене важливе поняття ведмедя. Для мене це людина чи звір, які все осягли» [89, с. 10]. Показовою, на мою думку, є присутність двох можливостей прочитання, власне, те, що Ведмідь – це і людина, і звір.

Крім того, у цьому міфічному світі відбувається постійний колообіг. Гора «приймає» Франка до себе, ведмідь живе в горі, його вбивають люди, однак ця смерть закладає підвалини культури, культура стає формою покути (адже знаки «могли якось виправдати / Примітивні вбивства» [88, с. 41]), але, зрештою, як «рана цивілізації» [220, с. 7] губить природній світ, «висушує руку» [88, с. 42]. Коло метаморфоз замикається поверненням скалічілої руки «в рідний підгірський грунт» [88, с. 42], «аби та рука знов знайшла легше життя, / аніж блукання аравійськими пісками» [88, с. 42].

Метаморфоза, однозначно, є одним із наріжних принципів літературної творчості О. Лишеги. Плавне перетікання однієї форми буття в іншу здається його передумовою, чимось значно глибиннішим за художній прийом, побудований на фольклорі, як у баладах доби романтизму. Тобто метаморфозу О. Лишега мислить не як фантастичний елемент, а як основу дійсності. Ще виразніше мотив такої метаморфози проступає в есе «Старе золото».

Підхід О. Лишеги як автора цього есе не вкладається цілком у парадигму модернізму, принаймні він значно вирізняється з-поміж усталених трактувань цього явища, що існують у вітчизняному культурному просторі. Уже стало традиційним осмислення модернізму І. Франка у зв'язку з його ліричною драмою «Зів'яле листя». Так, М. Коцюбинський, письменник-модерніст, у спогадах про поета підкреслює особливе значення саме цього твору. Серед

літературознавчих праць ця закономірність також доволі виразна: Г. Грабович згадує поему «Похорон» і ліричну драму «Зів'яле листя», розмірковуючи про своєрідний екзорцизм українського модернізму [26, с. 583]. С. Павличко, аналізуючи невроз як феномен культури fin de siècle, бачить «Зів'яле листя» біля витоків багатьох поетичних самогубств і неврозів представників «Молодої музи» [121, с. 240]; Т. Гундорова досліджує модернізм як «культурософський гнозис» [30, с. 337-376] у ліричній драмі І. Франка.

Важко назвати такий образ Франка-модерніста ключовим для розуміння рецепції його постаті й творчості у літературному доробку О. Лишеги. Водночас модернізм присутній тут як заперечення філософських підвалин позитивізму, «втаємничення у трансцендентну сутність буття» [100, с. 65]. Я. Поліщук, здійснюючи міфологічну інтерпретацію раннього українського модернізму, подає визначення, у контексті якого, на мою думку, слушно аналізувати й рецепцію О. Лишегою образу І. Франка. Дослідник зауважує: «Модернізм актуалізує у національному мистецтві культуру візії, міфів, фіктивних світів. Ламаючи стереотипи реалістичного мистецтва, він апелює до людської уяви, до культурного спадку минулих епох, до індивідуалістичного світосприйняття» [136, с. 119].

Утім, ключовим для цієї рецепції є не так поняття «народництво» чи «модернізм», як категорія міфу. О. Лишега намагається розгадати й осягнути у всій повноті міф І. Франка, водночас проектуючи на нього власний міф первозданності, в якому митець є посередником між трансцендентним і власне людським світом, природним і культурним началами.

У попередніх розділах було згадано про особливе значення тілесності для літературної творчості О. Лишеги. Вона цілком органічна в контексті міфу первозданності. Ліричний герой поезії, а почасти й автор есе мислить тіло як чи не єдиний спосіб осягнення дійсності і творення смислів. Своєрідна тілесність ліричного героя, відсутність довіри до абстракцій наближують його мислення до первісного. Тобто для О. Лишеги (або принаймні для міфу, який цей письменник творить) розмежування між «зовнішнім» і «внутрішнім», матерією та ідеєю або

ще не існує, або не є таким однозначним і жорстким, як у концепції ідеалізму Платона, чи, наприклад, у гностиків, які вважали, що фізичний (матеріальний) світ – це «помилка, яку необхідно виправити» [15, с. 123], а «непродуманих, невдалих витворів (зокрема, людського тіла), нарешті, зречуться» [15, с. 123]. Навіть більше, здається відсутнім і власне християнське розмежування понять «тіло» і «плоть», за якого, як наголошує А. Марчинський, остання мислиться як «уособлення матеріальної іпостасі людини, її видима оболонка <…> минуща й недосконала стихія, протилежна щодо духовної природи і здатна погубити її» [221, с. 199].

Показово також, що в системі авторського міфу О. Лишеги людина, справді, може пізнати («розпізнати» [88, с. 27]) лише те, «що вона годна сама переступити, / І то коли вона ще сильна і має твердий крок» [88, с. 27]. Саме тому пошук відповіді на проблемне питання ліричним героєм чи оповідачем зазвичай передбачає рух, переміщення у просторі. Мандрують у пошуку «давніх кузнь» [88, с. 38] ліричний герой і персонаж поезії «Гора» (однак із розгортанням сюжету розуміємо, що шукають вони не так кузні, як власне Івана Франка, тобто йдеться про архетипічну ситуацію пошуку учнем учителя в літературі). Міркування оповідача есе «Старе золото» розгортається як ходіння Львовом (відвідання бібліотеки ім. В. Стефаника), Києвом (письменник приходить до Інституту літератури, щоб побачити бібліотеку І. Франка, згодом опускається в метро). Рух, переміщення є умовою та запорукою мислення.

Доволі часто в інтерв'ю з О. Лишегою виринає образ філософів-перипатетиків [83], [90], письменник звертає особливу увагу на важливість руху. Розмовляючи з О. Лишегою, Ю. Ґрєн згадує есе «Ходіння» Генрі Торо, текст, вочевидь, добре відомий Лишезі. У цьому творі «мистецтво прогулянки» [240] порівняне із хрестовим походом, «адже кожна прогулянка – це своєрідний хрестовий похід, що його нам проповідує якийсь внутрішній Петро Пустельник, закликаючи вирушити вперед і відвоювати Святу Землю з рук невірних» [240]. Почасти ходіння у творах самого О. Лишеги нагадує ще й таке торіанське «sauntering» [240], паломництво, яке є пошуком втраченої святині. Так, звичка

(«як і колись Генрі Девід Торо, він [О. Лишега – К. Д.] любить писати ходячи» [83]) виражає одну зі світоглядних засад письменника.

Відомо, що у 1915 році, за рік до смерті, І. Франко упорядковує антологію власних перекладів ста шістдесятьох еллінських авторів «Старе золото. Вибір із старогрецьких поетів». Тобто для назви есе О. Лишега використовує заголовок антології. Про це згадує, зокрема, Вано Крюґер, наголошуючи на тому, що Іван Франко був дуже важливим для О. Лишеги поетом [70]. Крім того, й сам автор досить вичерпно пояснює історію походження назви есе під час лекції у Дрогобичі [19]. Зрештою, у самому тексті використано фрагмент, що пояснює походження назви: «…зберігся не надрукований рукопис Франка (трохи чи не остання праця його життя), озаглавлений “Старе золото”.. Це паперові обрізки малого формату, з одного боку вже використані. Чиста сторона покрита рядками, швидше накресленими, ніж написаними. Мучений недугою Іван Франко зібрав свої переклади з другорядних стародавніх грецьких поетів…» [95, с. 29].

Показово те, як О. Лишега пояснює вибір І. Франком назви для антології. На думку письменника, вона, власне, втілює ідею того, що «все краще, все найкраще, що могла витворити наша цивілізація, стоїть на фундаменті давньогрецької мудрости» [19]. Переносячи назву «Старе золото» у новий контекст (беручи її заголовком власного тексту про І. Франка), він водночас увиразнює значення І. Франка для становлення української культури. Умовно кажучи, Франко є нашим «старим золотом», тобто його роль для формування української літератури й національної ідентичності загалом не менша, як роль античності для виникнення й розвитку Західної Європи.

Враховуючи специфіку авторського міфу, цю назву доцільно інтерпретувати як алюзію до первісності, архаїки. Візуально барва «старого золота» (в англійській мові словосполучення «old gold» вживається також для позначення темно-жовтого, світло-оливкового, темно-оливкового кольорів) близька до окремих відтінків вохри.

Структуру есе, попри його фрагментарність, продумано досить чітко. Відомо, що О. Лишега відвідував-таки Франкову бібліотеку в Інституті

літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, де бачив конволюти письменника (зшитки розмаїтих матеріалів). У межах цього есе «конволют» перетворюється на організаційний принцип тексту, спосіб об'єднати розмаїті фрагменти в ціле. Показово, що сама форма тексту є досконалим утіленням змісту й далеко не лише тому, що «фрагментарність фігурує серед визначальних рис сучасного світовідчуття» [69].

Сюжет твору розгортається як пошук загубленої скульптури, власне голови І. Франка: «не б'юст, а сама голова» [95, с. 18]. Автором цієї скульптури (за версією, поданою в тексті) є С. Литвиненко. Оповідач припускає, що побачена ним робота була підготовчим етюдом «голови для пам'ятника на Личакові» [95, с. 19]. Етюд С. Литвиненка було розтрощено «на тисячу осколків» [95, с. 18], а тоді зібрано в ціле невідомим молоденьким студентом «з прикладного інституту» [95, с. 18].

Ця голова «з тьмяним полиском, ніби покрита бітумним лаком» [95, с. 18]. Бітумний лак зазвичай використовують для зістарювання поверхонь, він робить рельєфи й тріщини виразнішими. Тобто скульптура, про яку згадує оповідач, аж ніяк не є зразком класицизму. Ідеться про щось вельми імпресіоністичне (не випадкове тут порівняння з головою Адама, скульптурою роботи Огюста Родена): «Цей Франко промовляв увесь – кожним міліметром свого лиця.. а не лише очима чи вустами» [95, с. 18].

Крім того, для О. Лишеги Роден так чи так пов'язаний із первісним мистецтвом: «Роден часом є дикістю. І часом настільки могутній.. його деякі малюнки, акварелі – як наскельні рисунки» [89, с. 35]. Слова «дикість», «дикий» у системі авторського міфу О. Лишеги, безперечно, мають позитивну конотацію. Як і К. П. Естес, письменник усвідомлює їхнє значення як «природній спосіб життя, за якого criatura, істота, зберігає вроджену цілісність» [180, с. 5]. Отож, є сенс твердити, що і скульптура, про яку йдеться, є для оповідача не лише зразком імпресіонізму, а й витвором, близьким до канону первісного мистецтва.

Щоправда, на перший погляд здається, що пошук ескізу є безуспішним. Оповідач так і не знаходить зліпок, побачений одного разу. Натомість сам текст

есе символічно обертається «головою Франка». Існує паралель між образом автора й «молоденького студента» [95, с. 18], адже як і останній, автор з'єднує осколки – фрагменти розмаїтих текстів. Тобто есе «Старе золото» – це словесна скульптура, словесне відтворення гіпсового зліпку, який так уперто шукає оповідач. Фрагменти текстів, з'єднаних у єдиний текст, корелюють з уламками скульптури, які було заново зібрано в одне. Такий синтез мистецтв явище цілком органічне у літературній творчості О. Лишеги, не лише письменника, а й художника і скульптора.

Іноді аналіз окремих віршів І. Франка О. Лишега здійснює не як поет чи літературознавець (для яких головним є слово, майстерність володіння тропами, філологічна вправність автора), а як скульптор і живописець. Так, у поемі «Терен у нозі» його увагу привертає опис постаті хлопця: «бачу раптом дуже виразно пластику хлопця що, присівши на землі, вибирає колючку зі своєї ноги» [95, с. 35]. Вочевидь, лексема «пластика» тут є, насамперед, синонімом «скульптури», хоча це слово можна також мислити як таке, що позначає гармонійність рухів.

У тексті есе наведено також іншу цитату з цього твору – контрастний образ, візію, що провіщає смерть одному з персонажів поеми: «Я побачив, як з води брудної / Висунулося щось сніжно-біле, / Мов рука дитяча невелика. / Та рука один раз, другий, третій / Вирнула з води, мов купка піни» [95, с. 35]. Показово, що, цитуючи, О. Лишега упускає фрагмент: «А потім здалось мені, що крепко / Кінець керми моєї вчепила. / Я почув, як керму щось торкнуло, / І мене мов вхопило за серце» [167] – і тут же переходить до повідомлення про ймовірну смерть: «І мені відразу ясно стало, / Що мені недовго смерті ждати» [95, с. 35]. У такий спосіб було увиразнено фатальне значення візії.

Лишега-художник обирає, як зразковий, фрагмент поезії Франка, який потрібно не лише читати, а й «бачити». Символічний добір кольорів із контрастним протиставленням «води брудної» і сніжно-білої руки утопельника – це майстерно виписаний образ смерті. Водночас на контрасті чорного й білого побудовано значну кількість поезій самого О. Лишеги, у яких відбувається або

перехід до країни мертвих («Ворон»), або зустріч із представниками потойбіччя (поезії «Погоня», «Гора»). Отож рецепція О. Лишегою творчості й постаті І. Франка дає змогу, з одного боку, відкрити нові грані таланту останнього, які, можливо, залишаються непоміченими в дослідженнях франкознавців, з іншого – вона оприявлює особливості світогляду й поетики автора есе.

Текст розділено на невеликий вступ і десять конволютів, чотири з яких мають заголовок «Канон», п'ять – «Риба»; останній конволют названо за однойменним віршем І. Франка «Vivere memento!». Заголовки конволютів відображають двоїсту природу образу письменника, який створює О. Лишега.

Канон осмислено через зв'язок із першими наскельними малюнками, античністю, зразковою архітектурою Парфенону, а, зрештою, і як «музичний Канон» [95, с. 36] – віршовий розмір, гекзаметр Гомера, який поети різних епох і народів так чи так відтворювали протягом віків. Канон тут – утілення традиції та монументальності.

Риба, натомість, – це і «могутня хтонічна Стихія» [95, с. 36], яка повертає нас до первісних часів панування несвідомого, і релігійний символ (крім того, не лише християнський), і втілення принципу метричної свободи, що її О. Лишега сповідував чи не услід за Е. Паундом, який наголошував на тому, що визначальним для ритму в поезії є мелодика поетичної фрази, а не метронома [231].

У літературній творчості О. Лишеги «риба» – образ, що є важливим і трапляється досить часто. Розглядаючи «рибу» як власне «образ» або «символ», необхідно зауважити, що рівень абстрагування є мінімальним, можливо, почасти через сповідування О. Лишегою принципу Е. Паунда про «пряме трактування речі» [231]. Крім того, цей образ глибоко закорінено в особистому досвіді, пов'язано з чуттєвим сприйняттям світу, власне природи і водної стихії.

Вочевидь, для О. Лишеги досвід першої риболовлі (детально описаний під час розмови з Т. Прохаськом) є не менш важливим, як для Паунда візія людських облич у паризькому метро, що спонукала його до написання хрестоматійної поезії «In a station of the metro». Як зазначає О. Лишега, описуючи випадок, коли

риба, зриваючись із його першої власноруч невміло зробленої вудки, ламає її: «Це було моє перше – що таке риба. І аж тоді відчув, що риба – це стихія, велика стихія. Така, як вода, – вона ж там живе» [89, с. 17]. Поета й поезію О. Лишега теж доволі часто ототожнює зі стихіями, мислить стихійне природне начало як таке, що живить поезію: «Мій пафос повернути слово як образ сакральний, а не профанний. Я не розумію декоративну поезію, ужиткову, вона оминає стихію. А стихія – це кров Слова» [87].

«Риба» є чи не ключовим символом есе «Старе золото». Поняття «символу» розумію не як «щось алегоричне чи семіотичне» [182, с. 107], а «в його первісному значенні як найліпше з можливих позначень чи формулювань якогось не цілком пізнаваного об'єкта» [182, с. 107], за К. Ґ. Юнґом. Побутові деталі (фрагменти спогадів про Франка, який ловить рибу руками, плете рибальські сіті) символізовано, Франко не лише мислиться як апостол (таке прочитання – один із можливих зрізів тексту), складається враження, що в системі авторського міфу Франко стає «рибою».

До того ж, це ототожнення Франка і риби є доволі двозначним. З одного боку, ідеться, власне, про літературну творчість поета. Коли О. Лишега пише: «Що-що, а він [І. Франко – К. Д.] знає, як бути Рибою» [95, с. 36], то має на увазі передусім поетику Франка, його здатність відступати від канонічної форми заради «Співу» [95, с. 36]. Така рецепція контрастує з представленням поезії останнього у статті М. Зерова.

Натомість розповідь про головатицю, яку оповідач бачить у Черемоші, коли приїздить до Криворівні, схиляє до думки про ймовірність справжньої метаморфози. Принаймні, оповідач, який шукає слід великого попередника, бачить удалині білий камінь, на якому любив сидіти І. Франко, а тоді додає: «щось там біліє вгорі, але ніби далі, далі стрімко вгору» [95, с. 26]. Згодом, у тексті трапляється образ головатиці: «далеко внизу щось зблисло» [95, с. 26], «біла риба» [95, с. 26], «може…то була якраз та невловна затаєна головатиця» [95, с. 26]. Виникає паралель між пошуком Франка й образом

невловимої рідкісної рибини, зрештою, про такий паралелізм згадує і Б. Тихолоз [165, С. 5–6].

Окремий сюжет есе розгортається довкола Махабгарати: з тексту відомо, що оповідач прагне побачити в бібліотеці Франка саме цю книгу, згадану свого часу В. Стефаником [95, с. 28]. Згодом О. Лишега вносить у текст своєрідний mise en abyme – опис загубленої вирізки, на якій зображено двох жінок, що намагаються спіймати червону рибку. Зрештою, це логічне продовження прийому конволюту, до якого, окрім словесних матеріалів, часто потрапляли вирізки малюнків. Реальність набуває символічного значення: спомин про витинку («Колись давно я довго беріг.. беріг, а де вона? – одну кольорову витинку з журналу» [95, с. 33]) є структурною частиною конволюту-тексту. Рибку зіставлено з індуїстською богинею щастя, Лакшмі: «Хтось з них був духом самої Лакшмі, богині щастя.. Але хто – чи та з квіткою лотоса у волоссі – чи, може, та червоняста рибка?..» [95, с 33]. Тут знову акцентовано мотив пошуку й невловимості.

Показовий образ австрійського годинника «з тягарцями, але без стрілок» [95, с. 26], що його бачить оповідач у хаті-гражді, де мешкав І. Франко. Почасти його можна трактувати як знак зупинки часу, або як символ того, що все існує водночас. Як зауважив О. Лишега в одному монолозі: «Адже що ж таке теперішній? Знову ж таки, в цьому теперішньому теж тисячоліття є» [92]. Особлива ознака риби як символу якраз і полягає в певній часово-просторовій наскрізності, здатності поєднати минуле, теперішнє і майбутнє, культуру європейського заходу та індійського сходу. Риба присутня в розмаїтих міфологіях і релігіях, пов’язана не лише з християнством, а також із античністю, іудаїзмом, індуїзмом. Деякі дослідники намагаються «вивести християнську рибу з Індії» [182, с. 161]. Зрештою, в індійському міфі риба Матсья рятує праведного чоловіка Ману під час потопу і є лише одним із утілень чи то виявів (аватарів) верховного бога Вішну. Тобто, як в індуїзмі, так і в християнстві рибу було потрактовано як знак божества.

Під кутом зору аналітичної психології цей образ відповідає образу Ісуса Христа як того, хто «унаочнює архетип Самості» [182, с. 61], тобто «риба» є утіленням досконалої людини. Саме за такого прочитання розкривається глибинний смисл ототожнення образу Франка в есе із символом «риби».

Низка символів актуалізує зв'язок І. Франка з первісністю, що вважаю безпосереднім виявом проекції авторського міфу. Важливо й те, що оповідач постійно переживає час і простір як складну єдність теперішнього і минулого, межі між якими мисляться як умовні. Досить «сучасний» (монумент відкрито у 1964 році) проект пам'ятника Франкові навпроти Львівського національного університету порівняно зі скелями в Уричі, відомими не лише як місце розташування середньовічного укріплення, а і як пам'ятка, на якій зосереджено найбільшу в усіх Карпатах кількість наскельних зображень-петрогліфів. Оповідач так повідомляє про невтілений задум архітектора: «Стрімким, високим силуетом він [пам'ятник – К. Д.] мав нагадувати гірську гряду, скелі в Уричі, що несподівано виростають навпроти Університету» [95, с. 15].

Самого Франка порівняно з первісним бойком: «первісний Бойко з далекого Підгір'я» [95, с. 38]. Свого часу М. Зеров наголошував на спорідненості І. Франка з селом, природою: «На селі Франко жив подовгу в скрушні моменти свого життя (р. 1880, 1882), стаючи разом з ріднею до селянської праці, а один час, не сподіваючись на "легалізацію", що дасть йому змогу закінчити освіту, гадав навіть оселитися на селі. Якесь внутрішнє споріднення з селом зоставалося в нього завжди» [51, с. 178]. Т. Гундорова називає один із розділів книги про Франка (маю на увазі працю дослідниці «Франко не Каменяр. Франко і Каменяр») «Мужик» [31, с. 186] і зауважує: «Інша Франкова маска на маскараді життя – "мужича"» [31, с. 187]. Утім, для О. Лишеги важливою є не так приналежність Франка до певної верстви (селянин-мужик, ремісник чи шляхтич), як його спорідненість із природою; селянська невибагливість Франка мислиться радше як вияв дитинності, простоти, притаманних людині, яка залишається природною, можливо, не так «первісною», як «первозданною».

Апеляцію до бойківських коренів Франка, як і наскрізний для тексту інтерес до бойків, почасти було спричинено особливостями власного родоводу О. Лишеги: письменник згадує, що його пращури «по татові» [89, с. 28] переселилися до Тисмениці наприкінці XVIII ст., «десь з Бойківщини» [89, с. 28]. Крім того, вибираючи саме таке етнографічне визначення, письменник апелює до архаїки, адже за однією з версій, бойки – це «прийшле населення, одне з кельтських племен (бої), яке в VI ст. із території сучасних Австрії, Чехії, Словаччини та південної Німеччини переселилося на Балкани і в Карпати» [49].

Згадки про письмо Франка в часи недуги, письмо бойків і первісне письмо постійно повторюються і, зрештою, первісна рука, яка наносить знаки на стіні печери, і рука Франка у конволютах (записи зроблені його рукою) постають у читацькій рецепції як щось тотожне, або принаймні як логічне продовження однієї і тієї ж лінії: «Вона навмисне згадала про його руку, щоби повернувся і побачив її.. те найсправжніше, за чим туди прийшов.. ту подряпану ґотику на уривках паперу, найближчу до.. до первісного канону каліграфії» [95, с. 38].

Оповідач не оцінює стан письменника, безпосередньо виставляючи той чи той діагноз. Він радше приймає Франкові згадки про бачення духів як один із можливих зрізів суперечливої дійсності, «надзмислового світу» [95, с. 31].

На мою думку, образ І. Франка в літературній творчості О. Лишеги має куди більше спільного з образом людини, якій доступне таємне знання, аніж із образом хворого чи, тим паче, божевільного. Навіть більше, оповідач теж володіє особливою мистецькою інтуїцією, яка надає його образу подібності до постаті шамана. Розглядаючи з вікна третього поверху Інституту літератури, де зберігається бібліотека Франка, Жовтневий палац, він згадує, що Франко приїздив колись до Києва і «викрав її» [95, с. 31], Ольгу Хоружинську, а тоді додає: «А потім знов приїхав, вже набагато пізніше.. але вже *як дух* з даром слуху.. відкритого на голоси духів, а також зору, відкритого на з'явища надзмислового світу.. Щоб хоч здалеку, з вікна своєї бібліотеки *разом зі мною* знов побачити масивні сліпучі колони на високому помості..» (курсив – К. Д.) [95, с. 31]. Власне, оповідач повідомляє, що дух Франка супроводжує

його. Виникає запитання: сприймати таке повідомлення лише як літературний прийом чи все ж бачити в ньому відображення складного світогляду? Текст есе, як і вся літературна творчість загалом, схиляють до думки про правомірність останнього судження.

Проекція авторського міфу цікава також і тим, що окремі моменти біографії Франка О. Лишега символізує чи то оцінює крізь призму власного досвіду.Так, конфлікт Франка й «Університету» (образ нинішнього Львівського національного університету ім. І. Франка) є водночас вираженням конфлікту самого О. Лишеги з цією установою як утіленням системи.

Виразніше як трансформація особистої травми в художній досвід цей конфлікт постає у «Поцілунку Елли Фіцджеральд», коли оповідач зізнається: «тридцять три роки я обминав Львів з Києва до рідної Тисмениці» [94, с. 13], «*Я боявся його*.. Я став боятися його людей.. У центрі, як це ставалося у страшних переказах, *запався під землю університет*..» (курсив – К. Д.) [94, с. 13]. Натомість у «Старому золоті» тон оповідача радше іронічний, ледь глумливий: «А ось і перший проект пам’ятника Франкові.. на циліндричному цоколі стоїть Франко спиною до Університету, рішуче йде кудись. Але старша професура образилася, що він повернувся задом до них» [95, с. 16].

Насправді О. Лишега як автор досить рідко займає позицію того, хто оцінює або відкрито засуджує. Власне, навіть у проговорюванні цього конфлікту він не вдається до риторики. Уникаючи прямого називання (будівлю Університету ототожнено із розміщеною в ній раніше установою і описано як «сіру муровану гряду.. *галицького сейму*, увінчану алегоричними Світочами добра і процвітання цього благодатного краю» (курсив – К. Д.) [95, с. 16]), він досить іронічно й водночас влучно діагностує хворобу не лише конкретного закладу в той чи той історичний період, а й системи загалом: «Hic mortui vivunt et muti loquuntur» [95, с. 16].

Латинський фразеологізм, який мав би надавати висловлюванню авторитетності й особливого пафосу, використано радше з метою підкреслення абсурдності ситуації. Вираз, який у давнину виражав особливий статус бібліотек

як схрону мудрості, де «вмерлі живуть, а німі промовляють», набуває протилежного змісту і підкреслює уже не особливий статус, а стан занепаду університету, зрештою, системи загалом. Тому формула «Вони ніколи не зустрінуться.. не зійдуться. Він – і цей помпезний дім» [95, с. 16] – це підсумування як власної опозиції щодо системи, протистояння Франка й Університету, так і загалом протистояння будь-якого талановитого поета і влади.

Окремою залишається проблема учнівства: безперечно, поняття учнівства О. Лишега усвідомлює не як наслідування, а як відхилення, що радше нагадує знамениту концепцію Г. Блума. Хоча, на відміну від останнього, поет не вдається безпосередньо до висловлювань щодо «страху впливу» [194]. Чи не основною ідеєю лекції О. Лишеги «Учитель і учень у літературі: в пошуках літературного родоводу» є те, що учень трансформує спадщину вчителя у власній творчості, не вдаючися до сліпого наслідування.

Недарма як до класичного прикладу учнівства О. Лишега звертається до щоденникового запису П. Тичини за 1911 рік, у якому описано продуктивний вплив І. Франка. Читання вірша «По коверці пурпуровім», із його передостанньою строфою «Я ще не старий! Ще сила / є в руках і у души! / Ще поборемося, доле! / Ну, попробуй, задуши!» [95, с. 163]) стало поштовхом для написання поезії «Молодий я, молодий». Під таким кутом зору розглянуто й учнівство О. Лишеги щодо І. Франка.

Т. Гундорова наголошує, що в ранній творчості І. Франка «викристалізовується… ідеальна тенденція, що базується на зближенні художньої творчості з духовною, моральною практикою» [31, с. 24]. Поезія О. Лишеги позбавлена громадянського пафосу чи дидактизму як очевидного прагнення ліричного героя повчати аудиторію. Водночас вона аж ніяк не є лише мистецтвом для мистецтва.

Морально-естетична природа літературної творчості О. Лишеги здається очевидною. Вона виявляється через образ ліричного героя – іронічного мудреця поезій циклу «Зима в Тисмениці», зокрема у творах «Пісня 551», «Пісня 352». Цей образ близький до Куна (Конфуція) поезії Е. Паунда. Істину висловлено

іронічно, читач може сприймати її як мудрість, яку варто перетворити для себе у моральний імператив, або як жарт, який викликає усмішку. Читацька рецепція знаменитої настанови «Поки не пізно – бийся головою об лід!..» [88, с. 9] підтверджує описану двоїстість.

Ліричний герой циклу «Снігові і вогню» О. Лишеги не проговорює потреби ставитись до Іншого, як до «Ти» стосунку «Я-Ти», за М. Бубером, але сам постійно сприймає світ під таким кутом зору. Те, що Т. Гундорова, аналізуючи цикл І. Франка «Веснянки», визначила як «живий, зацікавлено-суб'єктивний стосунок до зображуваного» [32, с. 48], набуває в О. Лишеги особливого значення. Зрештою, завершальний конволют есе «Старе золото» названо за однойменним віршем І. Франка «Vivere memento» (останній вірш циклу «Веснянки»). Вибір назви саме цього тексту, звісно, увиразнює життєствердні мотиви есе. Водночас такий вибір пов'язано з наскрізними рисами літературної творчості О. Лишеги.

Вірш І. Франка побудовано як монолог-звертання ліричного героя до природи (весни, вітру, трави, гір, рік, хмар) і людства загалом. У поезії О. Лишеги циклу «Снігові і вогню» можливості цього монологу розвинено так, що він набуває виразних діалогічних рис. Тобто діалогізм, яким вирізняються монологи циклу «Веснянки», є одним із тих векторів творчості І. Франка, які (як літературний учень, що здійснює відхилення) відповідно до власних світоглядних особливостей продовжує О. Лишега.

Отже, образ Івана Франка в літературній творчості Олега Лишеги є також проекцією авторського міфу первозданності. І. Франко є не лише великим письменником чи літературним учителем, але й обранцем, своєрідним шаманом, який здатний здійснювати сходження на Небо (поезія «Гора»). Складний символ «Риби», наскрізний для есе «Старе золото», є не лише опозицією «Канону», але й утіленням божества, символом архетипу Самості. Низка образів та номінацій (наприклад, «первісний Бойко») відсилають читача до первісності, архаїки. Опозиція «Франко»/«Університет» важлива для О. Лишеги і як прописування особистого досвіду (конфлікт із цією установою у 1972 році), і як утілення

одвічної опозиції поета й системи, генія і влади. Концепція учнівства О. Лишеги подібна до тези Г. Блума про відхилення, яке здійснює літературний учень від свого вчителя. О. Лишега продовжує «лінію» Франка через поглиблення філософії та увиразнення поетики діалогу.

3.2. Американська ідея «вільднес» і авторський міф первозданності Олега Лишеги. О. Лишега як перекладач Д. Ґ. Лоуренса, Е. Паунда, С. Плат

Для формування авторського міфу первозданності О. Лишеги важливу роль відіграла ідея «wilderness», яка є однією із підвалин американської ідентичності. Власне, більшість зауваг письменника щодо прирученого і неприрученого, «дикості», висловлені в «Іншому форматі» [89, с. 7], для українського читача звучать доволі незвично, натомість вони є цілком органічними для американської свідомості, адже філософська думка США, як і сама американська ментальність, формувалися довкола поняття дикої природи («wilderness») і балансу не-прирученого простору з поширенням цивілізації. Протягом століть американські активісти, філософи й письменники осмислювали проблему стосунку людини й природи.

Р. Неш уважає, що дика природа стала для американців своєрідним оплотом, важливим націєтворчим елементом. На початку XIX ст. вони спрагло шукали національних рис, які вирізнили б їх із-поміж інших народів і створили би противагу розвиненій західноєвропейській культурі Старого Світу. Цивілізації Європи американці протиставили свою незайману первозданну природу, адже, «якщо дику природу вважати посередником, через якого Бог промовляє найвиразніше, то Америка має однозначну моральну перевагу над Європою, в якій століття цивілізації наклали відбиток штучності на Його творіння» [117, с. 39].

Концепція «дикої природи» почала набувати загальнолюдського значення завдяки внеску трансценденталізму, представники якого (зокрема В. Емерсон і Г. Торо) вважали, що між сферою духовної істини та матеріальних об’єктів існує

зв'язок [117, с. 51]. Вірячи в те, що первинна людська природа є доброю, а не гріховною, вони, відповідно, «не бачили в дикій природі жодної небезпеки» [117, с. 53]. З часом цю концепцію було модифіковано Г. Торо як ідею балансу між прирученим і неприрученим, дикістю і цивілізацією.

Зрештою, роки пошуків і дискусій (після трансценденталістів естафету підхопили Джон Мюїр, Олдо Леопольд) сприяли тому, що важливість дикої природи було виражено на законодавчому рівні. У 1964 році уряд США приймає «Акт про Дику природу» («The Wilderness Act»), завдяки якому створено національну систему збереження дикої природи, окремі, захищені державою, території, на яких природне життя «не стримується людиною» [239].

Має рацію Д. Вороновська, припускаючи, що вибір О. Лишеги, як перекладача, пов'язаний із тим, що йому особисто імпонують ідеї трансценденталізму. Як пише дослідниця: «серед тих авторів, яких перекладав Лишега, були прихильники трансценденталізму, що врешті привідкриває завісу у питання вибору текстів перекладачем» [21, с. 360].

Однак очевидно, що О. Лишега перекладав не лише трансценденталістів. Утім, є підстави стверджувати, що більшість перекладених ним авторів та обраних творів так чи так пов'язані з концептуальною ідеєю «дикої природи», яка виявляє себе в американській літературі по-різному й присутня не лише у творчості трансценденталістів. Навіть більше, ця ідея не була чужою і європейським, зокрема, англійським письменникам, щоправда кожне авторське переосмислення тут має індивідуальні особливості.

Так, окрім власне щоденників Г. Торо, О. Лишега цікавиться поезією Д. Г. Лоуренса. Його інтерес доволі своєрідний, адже Лоуренс – це, насамперед, відомий прозаїк. Судячи з коментаря, який О. Лишега робить в «Іншому форматі» («От Лоуренс – великий поет, але світ захотів, щоб він був автором «Коханця леді Чаттерлей». Це ніби солідніше. Тому що в тридцятих роках була якась певна мода на прозаїка. Можливо, існував певний міф того. Напевно, були великі гонорари. Прозаїк – це суспільна постать. Це фігура, соціальна фігура. І цей статус – дуже важливо» [89, с. 41]), він не лише мислить Лоуренса як поета,

а й загалом схильний вважати поетичну творчість первинною. Тобто попри суспільну думку, яка начебто наділяє прозаїка особливим статусом, для О. Лишеги поняття «поет» більш вартісне, можливо, почасти й тому, що в первозданному просторі (просторі дикої природи) людина може й має бути поетом, натомість прозаїк – поняття тісніше вкорінене в блага культури й цивілізації.

На мою думку, правомірно стверджувати, що творчий пошук письменників, риси їхнього світогляду, будучи оригінальними й самобутніми, усе ж мають багато спільного. Для Лоуренса «природа» – поняття концептуальне, недарма Дж. Бір наголошує на тому, що він виявляє незмінний інтерес до «природи буття і вважає органічне життя його основою» [192, с. 11]. Письменник не сприймає Платона, оскільки той є філософом, для якого «“чистий дух” та “ідеальне буття” найбільш значимі» [197, с. 3], а тіло з його відчуттями – об’єкт, який сприймається «із похмурою підозріливістю» [197, с. 3].

Д. Г. Лоуренс далекий від ідей раціоналізму, оскільки такий підхід «намагається репрезентувати частиною людської сутності людину як ціле» [197, с. 2]. Він віддає перевагу «примітивізму над індустріальним матеріалізмом» [249, с. 15]. Деякі сучасні дослідники вважають його творчість здатною розвивати екологічну свідомість читача [249].

Наведені особливості світогляду англійського письменника були, вочевидь, досить близькими і зрозумілими О. Лишезі з його усвідомленням тілесності як зв’язку ідеального й матеріального. Крім того, нині відомі й доволі вдало обґрунтовані спроби розглядати творчість О. Лишеги в контексті екологічної літератури [18]. Ю. Войтенко слушно зауважує: «У творах Тараса Прохаська й Олега Лишеги можна добачити риси і “письма про природу”, й “письма про довкілля”, хоч їх і не можна вкласти повною мірою у жодну з цих рамок» [18].

Усвідомлюючи значимість природи, і Д. Г. Лоуренс, і О. Лишега залишалися далекими від її ідеалізації. Тобто їхнє сприйняття природи не можна цілком ототожнювати зі сприйняттям романтиків, які, як зауважує Р. Мовчан, мислять природу як «живий організм, що незримими нитками пов’язаний із

людиною, впливає на її фізичне життя, формує духовний світ, дає силу в кризових ситуаціях» [111, с. 254].

Доволі реалістична позиція Д. Г. Лоуренса виявляється, зокрема, в його есе про творчість Дж. Гектора Сент-Джона де Кревкера, Ф. Купера [219]. Показовим є діалог коханців у поезії «She said as well to me» (в українському перекладі О. Лишеги «І ще вона мені сказала» [88, с. 180-182]): жінка милується тілом коханого, на що він відповідає мимовільним спротивом, бажанням застерегти: «Невже ніщо в мені тебе не насторожує?» [88, с. 182].

О. Лишега, хоч і висловлює своєрідну «тугу за раєм» – чистим світом, який «є неприрученим» [89, с. 7], усвідомлює суперечливу складність дійсності: «Не хочу ідеалізувати природу, це місце драматичне. Як і людина, вона просто є. Я є істотою, яка намагається бути доброю. Потрібен неабиякий талант, аби вижити на цій Землі й одночасно зберегти свою людяність. Бути сучасним, але водночас архаїчним» [83]. Доволі часто ліричного героя поезії О. Лишеги опановує містичний жах саме серед природного простору, наприклад, коли він опиняється серед лісу (поезії «Куниця», «Ворон»). У «Вороні» заглиблення в ліс безпосередньо пов’язане з наростанням тривоги: «Сосни ставали гіллястіші.. / Все вищі і вищі трави.. / Долетів якийсь *пронизливий крик*.. / І ніби плюскіт» (курсив – К. Д.) [88, с. 101]. Тому попри те, що «поет пропонує нам свій варіант світу, освячений первозданними стосунками з природою» [84, с. 2], як було написано в анотації до «Великого мосту» (1989), його візія природи не є такою однозначною і простою.

Можливо, ця складність сприйняття дійсності робить створений О. Лишегою міф дійсно містким і достовірним, з іншого боку, таки й драматичним, адже дика природа й дикість, яку письменник часто визначає як інтелігентність, водночас має темну й загадкову сторону, не підпорядковану ані людському раціо, ані моральним ідеям добра і зла. Інтеграція протилежностей (природа як позитивне божественне начало, яке здатне надихати, але й уселяти жах) є ще однією подібною світоглядною позицією О. Лишеги і Д. Г. Лоуренса.

У літературній творчості О. Лишеги представлено переклади окремих віршів Лоуренса зі збірки «Birds, Beasts and Flowers» (1923), поезій «She said as well to me» (збірка «Look! We have come through!» (1917) та «The ship of death», написаної в останній рік життя й опублікованої посмертно у 1933 році [237]. Постатям Лоуренса і Паунда присвячено знамените есе «Флейта землі флейта неба» (перша публікація із перекладами у журналі «Сучасніть» №11 за 1992 рік).

Смислове ядро перекладацької добірки становлять твори зі збірки «Птахи, Звірі й Квіти», про цю збірку згадано в есе: «Лоуренс змайстрував таку собі книжечку “Квіти, птахи і звірі” – і в ній є все: нетерплячість, незграбність, натягнутість.. Так, але в нього є Тут, що найближче до Мене з Тобою, доторк до смерті-народження» [89, с. 94]. Низка інших зауваг письменника, власне щодо зустрічі читача і черепахи (образу, чи то персонажа поезії Д. Г. Лоуренса), близькі до філософії діалогу М. Бубера. Спостереження О. Лишеги має зв’язок не лише з теорією діалогу, але й з деякими мистецькими принципами, що їх Лоуренс висловив доволі безпосередньо в одному з есе: «Ідеї! Ідеали! Весь цей папір між нами. Як утомливо. Якби люди могли зустрічатися на рівні сутностей, не використовуючи одне одного як ілюстрації для тих чи тих ідей. До біса всі ідеї та ідеали. До біса фальшиві наголоси й шпильки. Я є я. Я тут. Де ти? О, ось де ти! Тепер, до біса наслідки, ми зустрілися. Ось така моя ідея демократії, якщо ви можете назвати це ідеєю» [219 ,с. 49].

Глибинне прагнення справжнього Діалогу як зустрічі, сприйняття Іншого безпосередньо, а не крізь призму власних уявлень про те, яким йому слід бути, важливе для кожного з двох письменників. Власне, те, що О. Лишега пише про зустріч читача з персонажем твору Лоуренса, є почасти і вираженням його авторського підходу: так само правомірно стверджувати, що письменник створює ідеальну можливість для зустрічі читача з Іншим. Так, монолог Коня, власне, відкриває природу як Іншого або Ти стосунку «Я-Ти», а поезія «Хлопець» виявляє метаморфозу зустрічі, що починаючись однією із конвенційних фраз, завершується запитанням, яке набуває особливого значення і для ліричного героя, і для читача [42, с. 10].

Есе «Флейта землі і флейта неба» також можливо й доцільно інтерпретувати з точки зору авторського міфу первозданності. Зрештою, сам О. Лишега вже в зачині твору іронічно повідомляє, що «згадуючи нещасних поетів, матимем на увазі щось набагато коштовніше, хоч би й бронзово-золоті гори пана Мура» [86, с. 90]. Це повідомлення пов'язане зі згадкою про ненаписане есе, яке письменник планував присвятити постаті скульптора Генрі Мура. О. Лишега наводить у тексті дві ймовірні назви такого твору: «Армстронґ Бронзових Гір» [86, с. 90] та «Медвяні Гори Пізньої Бронзи» [86, с. 90].

Звісно, згадка про бронзу пов'язана, насамперед, із матеріалом, який протягом зрілого періоду творчості став для Мура основним, утім, це й алюзія до первісності, відомо, що вже замолоду інтерес митця було спрямовано до «"примітивного" та архаїчного мистецтва» [196]. Отож те, що О. Лишега визначає як «набагато коштовніше» [86, с. 90] – це, з одного боку, первісність як певний історичний період з його неповторним монументальним мистецтвом, з іншого – міф первозданності, певний ідилічний часопростір.

Правомірність такого припущення підтверджує специфіка онтології письменника. Так, О. Лишега подає розгорнуте визначення того, чим, на його думку, є людина. Перша частина цієї дефініції дещо іронічна: «Бо що таке сама людина? *Власник* кількох десятків кісток (з декількох справді може вийти непогана флейта, якби хтось умілий провертів дірочки, де треба), доброї торби м'яса, крові, жменьки мозку.. Хтось колись, дуже давно, міг володіти навіть і жінкою.. І цілою державою» (курсив – К. Д.) [86, с. 90]. Здається, таке визначення зводить нанівець саму ідею власності. «Людина-володар» постає перед читачем майже комічно: «жменька мозку», «жінка» й «держава» опиняються поряд в одному переліку.

Справді, О. Лишега показує, наскільки абсурдним і вихолощеним є підхід, за якого людину визначаємо через те, чим вона володіє, як і сама ідея людини-володаря (здається, доволі популярний лозунг в умовах радянського тоталітаризму). Утім, на думку Е. Фромма, саме так (через речі, якими володіє) людину оцінюють і окреслюють в індустріальному суспільстві: «складається

враження, що суттю й сенсом буття є володіння чимось. Тобто той, хто нічого не має, нічого собою не являє (не існує)» [170, с. 15]. Цьому індустріально-власницькому підходу протиставлено володіння знанням, певну не так власне інтелектуальну, як духовну здатність: «Але той, котрий володіє знанням диких звірів, – тисячоокий, тисячокрилий, всемогутній і лагідний» [86, с. 91]. Таке продовження дефініції викликає запитання: про кого йде мова?

Очевидна амбівалентність авторського визначення «людини». Якщо в першій його частині впізнаємо жадобу власності, таку знайому представникам індустріального суспільства, а, зрештою, і людям сучасності, то другу частину звернено до первісності. Той, хто «володіє знанням диких звірів» [86, с. 91], вочевидь, здається наївним, а водночас значно ближчим до дійсного стосунку «Я-Ти», за М. Бубером, чи буття як «способу існування, за якого людина не володіє, не бажає володіти, але щаслива з того, що продуктивно використовує свої здібності й перебуває в гармонії з усім світом» [170, с. 17], за Е. Фроммом.

Показово, що «у багатьох традиціях дружба з тваринами і розуміння їхньої мови є ознаками раю» [76, с. 59]. Зрештою, як зазначає Ж. Ле Ґофф, «у “райській” візії пустелі [середньовічної людини – К. Д.] не треба забувати про близьке спілкування тих, хто там проживає або буває, з дикими звірами» [76, с. 72]. Тобто стан людини, описаний О. Лишегою, є власне райським. У первісному суспільстві знанням диких звірів володіли шамани. М. Еліаде наголошує на тому, що кожного разу, коли шаманові вдається проникнути у спосіб буття тварини, тобто перевтілитися у неї, «він наче відновлює стан, який панував у далекі міфічні часи, коли ще не відбувся поділ між людиною і тваринним світом» [179, с. 56]. Відомо також, що у стані трансу шаман «розуміє мову всієї природи» [179, с. 57].

Друга частина визначення О. Лишеги, справді, має шаманічні риси. Крім того, вона цілком виправдана в тексті, на початку якого нас було попереджено, що, говорячи про сучасність (Лоуренса й Паунда), автор матиме на думці й набагато віддаленіший архаїчний план (бронзові гори).

Образи шамана і поета в системі авторського міфу О. Лишеги тісно пов'язані. Очевидно, що з-поміж двох представників англо-американського модернізму саме Д. Г. Лоуренс мислиться як той, «котрий володіє знанням диких звірів» [86, с. 91]. Натомість Е. Паунд, як і П. Тичина, й інші поети, яких «не так і багато» [86, с. 92], наділені особливою здатністю – «підніматись у небо» [86, с. 92]. Принципово відмінні, протилежні постаті Лоуренса і Паунда мають виразні шаманічні риси, адже здатність здійснювати екстатичну подорож на Небо – це також один із привілеїв шамана. Звернення до первісності не означає нівелювання сучасності, О. Лишега творить дуже об'ємні образи письменників, враховуючи специфіку поетики кожного з них, увиразнює неповторність світоглядів через контрастне порівняння авторів.

Спостереження над творчістю Е. Паунда, які робить автор есе, виявляють глибоке розуміння О. Лишегою стилю американського поета: «Коли торкаєшся його слова, за ним нема відчуття близької людини.. Нема теплого дихання..» [86, с. 91]. Очевидно, що йдеться про принцип відстороненості автора від зображуваного, який Е. Паунд запозичив у Г. Флобера. Однак мусимо визнати, що словосполучення «принцип відстороненості» не справляє жодного впливу на читацьку уяву, натомість метафоричне «торкаєшся… слова», «нема теплого дихання» промовляє водночас до нашого розуму та уяви. Заувага О. Лишеги може тлумачитися і в ширшому контексті: Р. Еміґ у книзі «Модернізм у поезії: спонуки, структури й межі» пише про міфічну природу поезії Е. Паунда, наголошуючи на безособовості й поза історичності міфу [208, с. 90].

О. Лишега розраховує на підготовленого читача, можливо, на певне елітарне коло: його твір не має рис літературознавчої розвідки або оглядової статті, натомість рясніє цитаціями, натяками й образами, які можуть бути зрозумілими тільки людині, обізнаній із певними фактами. Наприклад, «він [Е. Паунд – К. Д.] мусив довго і низько падати і, обминувши Пізанську вежу, влетіти до пізанської в'язниці» [86, с. 91] є образним переосмисленням факту про ув'язнення Е. Паунда в американському військовому таборі в Пізі. «На його місці кожен би звуглився. А він вистояв.

Може, Конфуцій не дав згоріти?..» – продовжує О. Лишега [86, с. 92]. Як зазначає І. Ґеніусйене, опинившись у в'язниці, Е. Паунд мав з книг лише Конфуція і словник китайської мови [211, с. 6].

Загалом есе «Флейта землі і флейта неба» як зразок літературної критики вирізняється делікатністю й відсутністю претензії на незаперечність власного авторитету: «*мені здається*, Паундові смерчі витягують у небо забагато людського сміття, але, *можливо, я помиляюсь*» (курсив – К. Д.) [86, с. 93]. Постає запитання, що саме має на увазі О. Лишега під виразом «людське сміття»? І. Ґеніусйене вважає, що центральними проблемами поеми "Cantos" є «міф, історія і культура» [211, с. 141]. Дослідниця згадує припущення про те, що поема мала чітку мету, зокрема показати протистояння лихварства й мистецтва [211, с. 141].

Якщо ідея спорідненості Д. Г. Лоуренса з концепцією «wilderness» здається зрозумілою та очевидною, то заувага О. Лишеги: «А інше поняття, яке дуже цікавило Паунда, – поняття дикості» [89, с. 33] спершу викликає певну недовіру й подив. Крім того, О. Лишега сам наголошує на тому, що попри його захоплення поезію молодого П. Тичини чи Е. Паунда загалом: «не можна сказати, що Тичина чи Паунд мене навчили чогось, дали якусь світоглядну платформу» [89, с. 40 – 41]. Виникає суперечливість, почасти продиктована стосунками літературний учитель й учень, за яких останній, визнаючи своє учнівство, прагне акцентувати увагу на особливості власного «відхилення», а почасти таки пов'язана зі складністю розмежування світоглядних і формальних аспектів творчості, адже вони існують як діалектична єдність.

Так, під особливістю світогляду О. Лишега має на увазі те, що мислить «пластикою» [89, с. 41]. Наріжну для поетики Е. Паунда «мелопоейю» він визначає через особливу роль звука «р», який порівнює з камертоном, називає есенцією «його [Е. Паунда – К. Д.] цілого оркестру» [89, с. 32]. Утім, звукопис Паунда О. Лишега не сприймає як філологічну гру, своєрідне втілення манірності, «рафінованість, вишуканість» [89, с. 34] високого мистецтва, які мають для нього виразно негативну конотацію, а навпаки – мислить як

споріднені з первісністю й дикістю. Принаймні, таке припущення пов'язане з ототожненням цього звука й вохри: «Цей звук "р" стає цією червоною вохрою» [89, с. 32].

Показовою є заувага С. Прайора про те, що «творчість Єйтса і Паунда буквально марить тим, що поезія мала, має, або принаймні могла би мати тісний зв'язок із раєм» [232, с. 3]. Такий «рай» є не так конкретним садом християнсько-іудейської традиції, як «царством або станом блаженства» [232, с. 7]. Зрештою, раєм (Paradiso) для Паунда стає життя, яке існує «поза пеклом грошей» [232, с. 124]. Імовірно, поезія О. Лишеги теж є пошуком або принаймні вираженням прагнення знайти «рай», «золоту добу», час до нанесення цивілізаційної рани світу непідкореної природи.

Як і Паунд, Лишега усвідомлює конфлікт багатіїв і митців («лихварів і творців» [236, с. 90]), не сприймає середній клас, засуджуючи його, щоправда, по-перше, приділяє цьому питанню значно менше уваги, по-друге, робить це делікатніше, ніж його американський попередник. Імовірно, під продуктивним впливом Е. Паунда було сформовано уявлення О. Лишеги про митця як майстра, унікальність кожного акту творення і опозицію між неповторним мистецтвом і копіюванням.

Так, О. Лишега не раз висловлював негативну оцінку сучасного мистецтва: «в якийсь момент, може, тоді, коли почалося це тиражування.. я намагаюся писати.. творити якісь такі речі унікальні.. але *це доба неунікальних речей*» (курсив – К. Д.) [92]. Для порівняння: на думку Е. Паунда, «лихва здійснила нищівний уплив на культуру, оскільки сприяла становленню масової продукції та швидкого недбалого виробництва» [236, с. 90].

Відомо, що Е. Паунд спеціально студіював економіку, навіть читав лекції і опублікував трактат, у якому мало бути викладено її основи (маю на увазі працю «ABC of Economics», 1933). І попри те, що власне наукова цінність його економічної праці залишається сумнівною (упорядники «Енциклопедії Паунда» називають цей твір «a confused and confusing document» [236, с. 1] – «заплутаним твором, що бентежить»), нині існує низка досліджень, які присвячено

економічним поглядам Е. Паунда [199], особливій економічній ідеології, яку виражено в його поезії [224, с. 210].

О. Лишега, натомість, здається доволі далеким від соціальних та економічних питань, поет обмежується окремими ремарками, як то: «Поезію частіше творять люди не з середнього класу. І це трішечки страшно, коли середній клас береться за поезію, чи за живопис, за мистецтво. Там тоді вже появляється певна манірність. Тобто зникає ця валдніс, дикість, неприрученість, первозданність» [89, с. 38-39]. Утім, уникаючи заангажованості у власних творах, можливо, почасти тому, що вірить: «В мене немає якогось такого дару викривального. Писати варто про те, що варте життя, що є життям» [92], письменник здійснює переклад «Canto XLV» Е. Паунда, твору викривального й тісно пов'язаного з економічними поглядами (можливо, доцільніше навіть використовувати словосполучення «економічними переконаннями»).

В українській літературі творче переосмислення мистецької спадщини Е. Паунда відбулося у двох формах: як утілення масштабного задуму – І. Костецьким та як вибіркове, але вдумливе представлення творчості американського поета – О. Лишегою. Робота над збіркою «Вибраний Езра Павнд. Поезія. Есей. Кантос» мислилась І. Костецьким як місія, наголошує С. Павличко, він мав на меті «модернізувати українську культуру, інтегрувати її в світові літературні процеси» [120, с. 137]. Видана в 1960 році в Мюнхені накладом близько 500 примірників, ця книга протягом певного періоду була «найповнішою збіркою перекладів творів Паунда на будь-яку мову світу» [151, с. 263].

Щоправда, літературознавці по-різному оцінюють якість цих перекладів. Так, С. Павличко відносить їх до традиції «жахливих», водночас наголошуючи, що така «деструктивна» робота… відігравала свою конструктивну роль» [120, с. 142]. М. Р. Стех не згоджується з цією оцінкою, вважаючи підхід С. Павличко надто загальним [151, с. 263]. Л. Коломієць, присвятивши цікаву розвідку проблемі перекладацького методу І. Костецького, дійшла висновку, що перекладач на перший план висуває логопоейю (особливий паундівський

прийом), застосовуючи принцип «очуднення» і тактику конкретизації [64, с. 37], однак дослідниця утримується від оціночних суджень.

Попри всю глобальність задуму й цінність його втілення, переклади І. Костецього в Україні залишалися невідомими. З цієї причини О. Лишега у студентські роки знайомився з творчістю Е. Паунда безпоредньо через оригінали або з польських джерел: «Його [Е. Паунда. – К. Д.] в перекладах, здається, не було. Кілька було десь у польському, щось в якихось критичних книжках – там були якісь уривки – познаходив по крупинці» [86, с. 144]. Скоріше за все, ідеться про польський переклад Єжи Нємойовського, який, до речі, був високо оцінений І. Костецьким в одному з листів до Е. Паунда.

Як зазначає Л. Коломієць, у трактаті «How to read» Е. Паунд визначив три основні особливості справжньої поезії, а саме «логопоейю» («танець інтелекту серед слів» [64, с. 30]), «фанопоейю» (використання зорової властивості слова) і «мелопоейю» (музичне компонування твору) [64, с. 33]. Питання про «логопоейю» і її розуміння перекладачами є конечним для розгляду. Трактування цього явища в І. Костецького двозначне: з одного боку, логопоейя «виключає дослівність… вимагає лише еквіваленту» [68, с. 228], з іншого – цей еквівалент аж ніяк не може бути «класичним» [68, с. 227], говорячи інакше, піднесеним, пафосним і шаблонним. Прагнення уникнути вживання звичних поетизмів на зразок «білосніжні ноги», «буйний вітер» [68, с. 227] та ін. часто спричиняє, на мою думку, саме надмірну дослівність перекладів І. Костецького, якої нема в перекладах О. Лишеги. До прикладу, рядок «no strong flour» Костецьким перекладено як «без міцної муки», натомість у Немойовського і Лишеги виступають словосполучення «bez… mąki wybornej» та «ні добірного борошна», які є більш органічними для мови перекладу й водночас передають ідею оригіналу.

Доволі складною для тлумачення виявилася авторська гра слів «mountain wheat»: Є. Немойовський перекладає перше слово як означення «bez śladu górskiej pszenicy», І. Костецький надає йому значення обставини місця «без пшениці з підгір’я», але такі варіанти є невиправданими контекстуально, тому

що так чи так гірська пшениця або пшениця з підгір'я викликає у читача асоціацію з убогістю (гірська, отож дика, або така, яку важко доглянути), натомість із певністю можна твердити, що Е. Паунд має на увазі щось, що виступає символом достатку. О. Лишега подає еквівалент «гори пшениці», який сповна розкриває («пересотворює» [65, с. 44]) семантику авторського символу: «се хліб твій з ганчір'я, сухий, як папір, / і немає ні гір пшениці, ні добірного борошна» [127, с. 37].

Відтворення «фанопоейї» є загалом не таким складним завданням для перекладачів. У «Canto XIII» можна знайти яскравий приклад майстерного використання зорової властивості слова: «And the sound went up like smoke, under the leaves, And he looked after the sound» [230], у перекладі О. Лишеги ці рядки виглядають так: «І згук вився, ніби дим попід листям, / І він провів очима згук» [127, с. 35].

«Мелопоейю» О. Лишега відчуває і передає дуже тонко. Це доводять не лише його зауваги щодо особливостей поетики автора («От Езра Паунд. В нього цей звук «р». В нього він звучав. Це есенція його цілого оркестру. В нього це було гомерівське» [86, с. 140]), а й звукопис перекладів, наприклад: «Usura rusteth the chisel /It rusteth the craft and the craftsman / It gnaweth the thread in the loom» [230] в перекладі О. Лишеги звучить так: «Лихва роз'їдає різець / Вона губить ремесло й майстра/ Вона рве нитку на верстаті» [127, с. 37]. Переклад І. Костецького теж доволі вправно передає алітерацію автора: «під узурою ржавіє різець / ржавіє ремество і ремісник / перекусюється голка на ткацькому станку» [68, с. 231]. Щоправда, існує розбіжність між нюансами смислу: можливо, О. Лишега зазнав продуктивного впливу Є. Немойовського, перекладаючи «the craftsman» саме як «майстер», а не «ремісник» (в польській версії маємо «Lichwa kryje rdzą dłuto, / Kryje rdzą rzemiosło i mistrza, / Wżera się w nić w tkackim warsztacie») [229]. У будь-якому разі, цей фрагмент перекладу І. Костецького акцентує увагу читача на економічних ідеях Паунда, водночас як версії, запропоновані Є. Немойовським і О. Лишегою, нагадують про значну

роль філософської ідеї «продуктивності» [225, с. 484] й самовдосконалення для творчості американського поета.

Порівняння перекладацького методу І. Костецького й О. Лишеги засвідчує значний поступ у розумінні мистецтва перекладу загалом. Попри те, що І. Костецький віддавав перевагу «пародіюванню» (власне, пошуку свого відповідника) над «дослівним» перекладом) його переклади сприймаються як більш дослівні. Особливість перекладу О. Лишеги полягає в його великій органічності й глибокому розумінні оригіналу, яке дало змогу йти не за словами, а за смислами, власне в майстерному пересотворенні.

Вочевидь, доволі далекою від трансценденталізму була інша важлива для О. Лишеги поетка, до речі, чи не єдина жінка в його авторському каноні, – Сільвія Плат (1932–1963), відома представниця сповідальної поезії, одна з улюблениць феміністичної критики. С. Басснетт, аналізуючи рецепцію творчості С. Плат в американському літературознавстві, визначає два вектори: частина критиків бачать Плат як депресивну особу, самогубство якої стало кульмінацією довгого флірту з ідеєю загибелі; інші сприймають її як утілення Феміни, поезія якої розповідає про біль жінки, яка намагається відповідати недосяжному ідеалу жіночності, що його сповідує суспільство [191, с. 1]. Феміністична рецепція зазнала нищівної критики Г. Блума, який вважає, що ідеологи фемінізму трактують С. Плат «як зразкову мученицю патріархального зла» [193, с. 9].

Власне, під кутом зору феміноцентризму С. Плат представлено в українських перекладах О. Забужко. Недарма дослідники цих перекладів наголошують на специфіці відбору творів, як і на тому, що доволі часто «рядки поезії Сільвії Плат набувають у перекладах Оксани Забужко виразно феміністичного звучання» [129, с. 215]. Щоправда, можна сперечатися щодо термінології, адже сама О. Забужко в есе про С. Плат розмежовує фемінізм, який «в його хімічно чистому вигляді – явленому, скажімо, Сімоною де Бовуар – це все-таки не більше, ніж апологія гетеризму» [50], та феміноцентризм Сільвії Плат, що мислиться як «альтернатива апокаліпсису» [50]. Нині також відомі спроби порівняти суспільно-політичні погляди американської та української

письменниць. Здійснивши таке порівняння, О. Ромазан робить висновок, що феміноцентрична точка зору обох авторок «є спробою артикулювати жіночий досвід в умовах патріархальної парадигми мислення» [142, с. 70].

Утім, навіть якщо скрупульозно розмежувати поняття «фемінізму» й «феміноцентризму», за О. Забужко, і те й те залишається далеким щодо сприйняття творчості С. Плат Лишегою. З одного боку, світогляд пиьменника позначено певною фемінністю, близько до того, що Е. Нойманн визначив як матріархальну свідомість. Зрештою, О. Лишега – автор низки творів, у яких домінує образ сина-блукальця («Лялька», «Портрет», «Слід. Лист»), ліричний герой його поезій – маргінал у патріархальному суспільстві. Утім, з іншого боку, він, по-перше, не був послідовником фемінізму, по-друге, відбір творів і переклад окремих лексем схиляють до думки про вторинність феміністичного дискурсу для О. Лишеги як перекладача С. Плат.

Припускаю, що О. Лишега ставиться до поняття «фемінізм» лише як до одного зі способів проголошення індивідуальної несвободи, «клітки», про яку письменник згадує під час розмови з Т. Прохаськом. Проговорюючи можливість вибору («Ти все це можеш назвати або великою кліткою, або великою свободою» [89, с. 37]), письменник радше схильний обирати останнє. С. Плат у перекладах О. Лишеги – це, насамперед, поетка, яка пише про природу, безлюдні місця, які нагадують ідилічний первозданний простір, містичні пейзажі, освітлені місяцем, уявну метаморфозу ліричної героїні в дерево чи невідому богиню та ін.

Показовим є переклад поезії «Blackberring», написаної у вересні 1961 року. У цьому тексті поетка, описуючи дозрілу ожину, що скроплює червоно-синім соком пучки ліричної героїні, використовує словосполучення «a blood sisterhood»: «I had not asked for such a blood sisterhood; they must love me» [227, с. 168]. На мою думку, цей вираз є феміноцентриським, адже він апелює до проблеми жертовності, такої поширеної в жіночій поезії загалом. Імпліцитно у творі присутня ідея жертви з любові: «Я не просила про таке криваве сестринство; *вони мусять любити мене*» (пер. і курсив – К. Д.). Така

ідея загалом важлива для жіночої поезії і творчості. Чи не найяскравішим її прикладом в українській літературі є образ Міріам з драматичної поеми Лесі Українки «Одержима», яка віддає «життя… і кров…/ і душу… все даремне!.. Не за щастя…/ не за небесне царство… ні… з любові» [160, с. 360].

Утім, переклад О. Лишеги значною мірою нівелює або принаймні не використовує можливість такої інтерпретції. Існує разюча різниця між словосполученнями «криваве побратимство» [132], яке О. Лишега використовує для перекладу, та «криваве посестринство»/«сестринство» – дослівний переклад тексту С. Плат. У першому випадку виникає алюзія з кров'ю, що її проливають побратими під час війни (недарма цей відомий з часів первісного ладу звичай сягнув апогею в Україні в добу Козаччини), у другому – про те, що Е. Нойманн називав «кривавими містеріями» [222, с. 38], тобто про менструальну кров, вагітність і народження, яке часто теж супроводжується кровотечею, втратою жінкою власної крові й сили заради життя немовляти. «Криваве посестринстово», отож, – це єдність усіх жінок, в якій «любов» і «жертва» мисляться як цінніші за «досягнення» і «силу».

О. Лишега не єдиний перекладач, який не враховує таке (феміноцентричне чи навіть феміністичне) прочитання цього твору: у польському перекладі Т. Трушковської також подано «pobratymstwo krwi» [228], що було свідомим вибором перекладачки, оскільки у польській мові існує ідентичний відповідник іменника «sisterhood», а саме «posestrie». Зрештою, венесуельський перекладач Ксоан Абелейра вдається до позбавленого гендеру виразу «muestra de consanguinidad» [226], тобто «зразок/взірець кровної спорідненості». Російський переклад В. Бетакі також перебуває наче поза статями: «Я не спросила, может, мы одной крови с вами?» [133, с. 162]. Утім, відомі й неканонічні (нині опубліковані лише в мережі) переклади Даміена Вінсачі, який передає згаданий рядок С. Плат майже дослівно, зберігаючи нюаси смислу: «Я не просила такого кровавого сестринства; они, должно быть, любят меня» [131].

Отож, переклад О. Лишеги не має феміноцентристського спрямування, натомість, фундаментальна різниця між цим перекладом і, наприклад,

російськими й польським полягає у виразному акценті на стосунок людини і природи, почасти такий стосунок можна сприймати як відомий у літературі прийом олюднення, однак його суть глибша, оскільки виринає зі світосприйняття автора.

Так, певне олюднення має місце в оригінальному рядку С. Плат, яка «неначе “заселяє” краєвид ожиною» [189, с. 3]. Збирання ожини С. Плат описує, використовуючи прийом персоніфікації: «They accommodate themselves to my milkbottle, flattening their sides» [227, с. 168]. Дослівний переклад українською – «Вони пристосовуються до моєї пляшки з-під молока, сплющуючи боки».

Англійський вираз «accommodate themselves» майже дослівно передає Т. Трушковська, використовуючи польську лексему «przystosowują» («пристовуються» – К. Д.), натомість В. Бетакі й О. Лишега значною мірою відступають від оригіналу, у своєрідний спосіб «пересотворюючи» його, за Е. Паундом [65, с. 44].

Російський перекладач, відомий як майстер римування, поєднує відтворення смислу оригіналу із органічною для російськомовної поезії формою: «Сплющивая черные бока, / Они прижимаются к моей бутылке молока...» [133, с. 162]. Водночас лексичне значення дієслів увиразнює ідею тісноти й певного дискомфорту: «сплющивая», «прижимаются».

Переклад О. Лишеги формально ближчий до оригіналу, написаного верлібром: «Вони вмощуються в пляшці з-під молока, прилипаючи до стінок» [132]. На відміну від інших перекладачів, він не лише відтворює олюднення, присутнє в оригіналі, але й поглиблює його, обираючи замість дослівного перекладу («accommodate themselves» як «пристосовуються») тлумачення смислу. Дієслово «вмощуватися» («умощуватися») означає «розташовуватися (сідати, лягати) де-небудь, намагаючись влаштуватися найзручніше, найвигідніше (перев. на невеликому, тісному просторі, у незвичному, незручному місці)» [149, с. 447]. Образ ягід, які «вмощуються», водночас персоніфіковано і наділено ідеєю певного затишку й комфорту, що

надає українському перекладу виразно інше емоційне забарвлення, порівняно з російським.

На перший погляд здається, що О. Лишега відступає від оригіналу, перекладаючи «flattening their sides» («приминаючи/вирівнюючи свої боки» – К. Д.) як «прилипаючи до стінок», утім, насправді він знову обирає відповідність смислу, ситуації, а не буквальність. Образ, що постає внаслідок такого пересотворення перед читачем, природній, точний і поетичний у тому сенсі, в якому поетичне мистецтво розумів Е. Паунд та представники англо-американського модернізму.

Переклад О. Лишеги близький до принципів Е. Паунда, прихильником якого український поет, безперечно, був; переклад В. Бетакі є своєрідним способом інтегрувати С. Плат у російську поетичну традицію, щоправда, така інтеграція нівелює форму оригіналу й специфіку образотворення Плат. Поетка значно безпосередніше й точніше змальовує дійсність, ніж В. Бетакі, який часто вдається до поетичних тропів (метафор, порівнянь) там, де в оригіналі вони відсутні. Натомість О. Лишега, як перекладач, пересотворюючи оригінал, залишається вірним щодо його смислів.

Можливо, точність перекладу О. Лишеги, у якому змалювання дійсності є радше безпосереднім, як опосередкованим поетичними тропами, пов’язана не лише з важливими для нього поглядами Е. Паунда, а й із певною близькістю світосприйняття і письма, яка поєднувала його як автора із С. Плат. Відомо, що О. Лишега розпочинав свій шлях у мистецтві як художник. Про те, що його вірші потрібно «бачити» [141], згадує, зокрема, Т. Прохасько. Навіть рання творчість О. Лишеги (цикл «Зима в Тисмениці») є почасти своєрідною алюзією на картину П. Брейгеля «Мисливці на снігу». Зрештою, сам О. Лишега стверджував, що мислить пластикою, тобто як скульптор, який виліплює дійсність перед пильним поглядом читача.

О. Забужко, пишучи про Плат, зауважує: «Вона глибоко студіювала історію європейської культури, надто образотворчого мистецтва – деякий час навіть сама викладала малярство у рідному Сміт-коледжі. Малярство позначилося на її

мистецькому світобаченні, певно, не менше, ніж впливи суто літературні: більшість віршів із ранньої збірки «Велет» з'явилися на світ від безпосереднього імпульсу, заданого полотнами П. Брейгеля, П. Клеє, Дж. де Кіріко, А. Руссо... Небагато поетів, зрештою, володіли так барвопластичним ліпленням образу, як Сільвія Плат» [50].

Навіть частковий аналіз рецепції поезії й власне постатей Д. Г. Лоуренса, Е. Паунда й С. Плат у літературній творчості О. Лишеги дає можливість простежити проекцію авторського міфу первозданності. Так, в есе «Флейта землі й флейта неба» переосмислено метафору поета як шамана, а в поезії «Збирання ожини» опущено фемоноцентристські мотиви твору, але майстерно передано прийом олюднення, використаний С. Плат.

Авторська рецепція американської літератури загалом позначена не лише симпатією до трансценденталізму, але, насамперед, прийняттям і перетворенням ідеї «wilderness» – «дикої природи». Споріднена з американським натієвізмом, вона набуває неповторних національних рис і українського колориту в літературній творчості О. Лишеги.

Висновки до розділу 3

Рецепція О. Лишегою постатей та творчості інших письменників часто є своєрідною проекцією авторського міфу первозданності. Так, образ І. Франка у творах О. Лишеги – це не лише образ великого письменника чи літературного вчителя, але й постать обранця, який здатний здійснювати сходження на Небо (поезія «Гора»).

«Риба» як наскрізний символ есе «Старе золото» є не лише опозицією «Канону», але й утіленням божества, символом архетипу Самості. Низка образів та номінацій відсилають читача до первісності, архаїки. Опозиція «Франко»/«Університет» утілює також особистий конфлікт О. Лишеги з цією установою. Письменник уміло поєднує власний досвід із загальнолюдським, зображуючи одвічне протистояння поета й системи, генія і влади. Концепція учнівства О. Лишеги передачає певне відхилення, яке здійснює літературний

учень щодо свого вчителя. У такому сенсі, О. Лишега є учнем І. Франка, він продовжує намічене у творчості попередника звернення до природи, значно поглиблюючи його та увиразнюючи поетику діалогу. Також для О. Лишеги є важливими домінування ірраціонального над раціональним, поєднання літератури й містичних осяянь, тенденція до синтезу мистецтв, притаманні І. Франкові у пізній період творчості.

Авторська рецепція американської літератури загалом позначена не лише симпатією до трансценденталізму, але, насамперед, прийняттям і перетворенням ідеї «wilderness» – «дикої природи». Споріднена з американським натієвізмом, вона набуває неповторних національних рис і українського колориту в літературній творчості О. Лишеги. Так, іноді первозданність набуває водночас рис «wilderness» і власне українського простору, зокрема, Київської Русі.

Творення образів Д. Г. Лоуренса й Е. Паунда в есе «Флейта землі і флейта неба» має безпосередній зв’язок із онтологією автора, усвідомленням спорідненості поета з первісністю й, зокрема, з образом шамана. Водночас ця рецепція засвідчує значну модернізацію українського літературного процесу загалом, принаймні, до таких висновків спонукає порівняння перекладів Е. Паунда, виконаних І. Костецьким та О. Лишегою.

С. Плат, чи не єдина жінка в авторському каноні О. Лишеги, мислиться поза ідеологією фемінізму, далека і від феміноцентриського підходу О. Забужко. Для перекладу О. Лишега обирає поезії, у яких домінують дикі, неосвоєні, іноді містичні пейзажі. Перекладаючи поезію «Blackberring», О. Лишега уважно відтворює оригінальну форму верлібру і чи не найвлучніше з-поміж низки перекладчів пересотворює авторський прийом олюднення. Існують не лише генетико-контактні зв’язки між цим твором С. Плат та поезіями О. Лишеги «Ведмідь», «Він», «Гора», показово, що в системі авторського міфу образ ожини часто є безпосереднім маркером простору первозданності.

Отже, дослідження літературної творчості О. Лишеги як цілісної світоглядно-естетичної системи дало змогу виявити неповторні риси авторського міфу первозданності (зв’язок із первісністю, шаманізмом, архетипами Самості,

Великої Матери й Аніми, особливу фемінність світогляду та наскрізний діалогізм поезії та прози, рецепцію Іншого як проекцію власного «Я», авторського міфу). Унікальність письменника водночас зумовлено його глибокою вкоріненістю в українську міфологію та фольклор, зв’язком із літературним контекстом 1970-х років.

ВИСНОВКИ

Літературна творчість О. Лишеги, яка на перший погляд видається позбавленою безпосередніх алюзій до світової міфології, має водночас глибинний зв'язок з міфом, який є не лише її основою, наскрізною віссю, але й фактором, що спричиняє утворення особливого міфологічного дискурсу навколо постаті й доробку письменника. Так, літературні критики та дослідники літератури, які вдавалися до побіжного або більш глибокого аналізу творчості О. Лишеги, часто згадували про складнощі таких досліджень, навіть певну неосяжність цього письма. Біографію письменника неодноразово порівнювано з «міфом», «апокрифом» чи «легендою».

Авторський міф – символічна сенсотворча універсальна структура, іманентно присутня в літературній творчості письменника. Авторський міф О. Лишеги ґрунтується на тузі за первозданністю, часом гармонії між людиною і природою. Ліричний герой поезії, Молодий із драми «Друже Лі Бо, брате Ду Фу», оповідач і персонажі прози часто в той чи той спосіб прагнуть повернення до першовитоків, іноді навіть здійснюють його.

У літературній творчості авторський міф виражено на рівні структур, які повторюються. Це, зокрема, міфологеми творення світу, гріхопадіння, шаманічної метаморфози та подорожі між світами. Взаємодіючи між собою, ці структури (міфологеми) утворюють своєрідну сакральну історію.

В ідилічному просторі авторського міфу первозданності роль людини є суперечливою. З одного боку, вона мислиться як творець і поет. З іншого – на людину як підкорювача природи, носія загрози чекає «кінець світу», імовірне самоочищення природи від руйнівного елемента. Багатозначність і суперечливість ролі людини втілено почасти через образ «руки», наскрізний у творчості письменника.

Міфічним є часопростір поезії О. Лишеги. Так, реальні географічні топоси набувають символічного значення, часто мисляться як втілення «того» світу.

Такими є, зокрема, переміщення з одного берега ріки на інший, сходження на гору або падіння до ями чи морської безодні, спуск до бункера чи метро. Міфічне значення топосів не є закріпленим раз і назавжди, воно змінюється залежно від конкретної ситуації, як відбувається, зокрема, з топосом «ліс». Показово, що останній пов'язано з поняттям «wilderness», яке втілює образ первозданного світу.

Шаманізм є вагомою частиною авторського міфу. Ця проторелігія здійснила важливий вплив не лише на первісну культуру, а й на вірування давніх українців. Водночас у літературній творчості О. Лишеги шаманічні мотиви й образи оприявлюють можливість повернення до втраченого раю. Аналіз поезій циклу «Снігові і вогню» з урахуванням обрядовості шаманізму дає можливість розкрити прихований смисл творів, осягнути повноту складних і часто неоднозначних ситуацій, у яких опиняються ліричний герой і персонажі цієї поезії. Ідеться не лише про образ світового дерева чи птаха-провідника, а й про релікти низки обрядів і вірувань, як переслідування духом померлого, маскування (вимазування обличчя сажею), викуп та ін.

Авторський міф первозданності О. Лишеги було прочитано крізь призму психоаналітичного підходу К. Ґ. Юнга як прагнення людини (ліричного героя, персонажа прози, а, почасти, самого автора драми «Друже Лі Бо, брате Ду Фу») повернутися до власного центру, уособленням якого є архетип Самості. Архетип Самості в літературній творчості О. Лишеги має різні аспекти. В окремих випадках його втіленням є власне літературний твір, побудований на єдності опозицій; в інших – той чи той образ, і, зокрема, образ птаха.

Психоаналітична інтерпретація новели «Квіти в темній кімнаті» (пізніша назва «Море») через зіставлення з ритуальним символом мандали дає змогу трактувати новелу як мистецький твір, який об'єднує протилежності людського несвідомого й допомагає оповідачу, а почасти авторові й читачеві, осягнути Самість. Остання передбачає об'єднання «добра» і «зла», «верху» і «низу», «Персони» і «Тіні», позитивних і негативних аспектів того чи того архетипу

(зокрема архетипу Великої Матері, який у творі втілено через пару «байдужа дружина» та «улюблена донька»).

Під час аналізу образів птахів у поезії О. Лишеги було виявлено низку спільних рис між ними і міфічним Феніксом, який є одним з аспектів утілення архетипу Самості. Образ «дороги» часто засвідчує проходження ліричним героєм складного процесу індивідуації. Птах виконує роль провідника, але водночас може бути і символом кінцевої мети подорожі (образ лебедя в однойменній поезії). Крім того, образ птаха тісно пов'язаний з ідеєю метаморфози та відродження, що найяскравіше виражено в образах сокола й півня.

Авторський міф первозданності О. Лишеги виявляється не лише через прагнення індивіда відновити втрачену єдність Его і Самості, але й через фемінність світогляду як автора, так і ліричного героя, персонажів драми і прози. Світогляду письменника притаманна фемінність, важлива для певного типу митців. «Матріархальна свідомість» ліричного героя поезії, а також персонажів новел і драми виражена на різних рівнях творів. Знаковими для її розуміння є образи посудини, печери й долини, поховальних урн, морської безодні, гір, нічних світил: місяця, Венери, а також власне жіночі образи, які втілюють архетипи Великої Матері (як доброї, так і жахливої, хтонічної) та Аніми.

У новелі «Лозанн» описано зустріч оповідача (українського митця) з італійською актрисою. Власне, цей образ прекрасної жінки є втіленням архетипу Аніми. Показово, що, попри відсутність реальних змін у житті героїв (вони не зустрічаються більше, оповідач не переїздить до Італії тощо), оповідач надає цій зустрічі особливого значення й цінності. Проекція Аніми для митця є своєрідним підтвердженням цілісності його особистості, сталої фемінності світогляду, необхідної для творчості.

Поезія О. Лишеги має глибинний зв'язок із філософією діалогу. Діалог є водночас сутністю й формою творів О. Лишеги і виникає з авторської настанови перевтілення. Метаморфоза відома як невід'ємний елемент світової міфології, фольклорної казки і, зрештою, літератури. Підґрунтя метаморфози в О. Лишеги

можна шукати в дзен-буддизмі. Крім того, важливими для становлення українського поета були надбання американського модернізму, зокрема імажизму (Е. Паунд). Зрештою, філософія дзен-буддизму, поетика англо-американського модернізму трансформувалися і стали засобом творення авторського міфу первозданності.

Поезії та есе О. Лишеги тісно пов'язані з проблемою стосунків з Іншим. Часто відбувається промовляння засадничого слова «Я-Ти» (або перехід від стосунку «Я-Воно» до «Я-Ти» через якусь подію), і, власне, таке діалогічне сприйняття світу споріднює ліричного героя циклу «Снігові і вогню» з первісною людиною або принаймні сучасним уявленням про її мислення. Внутрішня настанова сприймати Іншого як унікального суб'єкта має формальне вираження: філософія діалогу виявляє себе водночас як поетика звертання. Також уникаючи людиноцентризму, автор часто змінює перспективу зображення світу, наділяє голосом тих, хто зазвичай не промовляє. Для поетики О. Лишеги ритміка й інтонування є значно важливішими, ніж традиційніша для української літератури звукова інструментація. Крім висхідної інтонації запитань трапляється низка окличних речень: реплік поетичного діалогу, в яких речі, звірі, природні явища здобувають здатність виявити власні неповторні голоси. Формально це звуконаслідування, однак не безпосереднє, а опосередковане.

Авторський міф тяжіє до постійного повторювання певних структур та образів. Таку повторюваність можливо теж інтерпретувати як діалог між текстами, найяскравіше виражений в есе митця.

Рецепція О. Лишегою постатей та творчості інших письменників часто є своєрідною проекцією авторського міфу первозданності. Образ Івана Франка в інтерпретації О. Лишеги тісно пов'язано з містичним досвідом, первісністю та дикістю. Показово, що найбільше уваги письменник звертає саме на пізній період творчості І. Франка, позначений домінуванням ірраціоналізму.

Есе «Старе золото» розгортається довкола протилежних образів «Риби» та «Канону». Перший є не лише утіленням божества, а й символом архетипу Самості. Низка образів та номінацій (наприклад, образи «головатиці»,

«монтеспанського ведмедя», представлення І. Франка як первісного Бойка) є своєрідними алюзіями до первісності, архаїки. Опозиція «Франко»/«Університет» є водночас поверненням О. Лишеги до власного травматичного досвіду (конфлікт із цією установою у 1972 році) та втіленням одвічного протистояння поета й системи, генія і влади. Концепція учнівства О. Лишеги близька до тези Г. Блума про відхилення, яке здійснює літературний учень від свого вчителя. О. Лишега переосмислює творчість І. Франка у власному літературному доробку, поглиблюючи й увиразнюючи філософію та поетику діалогу. Крім того, продуктивним впливом Франка на літературну творчість письменника є й домінування ірраціонального над раціональним, поєднання літератури й містичних осяянь.

Прийняття й перетворення важливої для формування американської національної ідентичності концепції «wilderness» є визначальнішим для рецепції американської літератури О. Лишегою, ніж його зацікавлення трансценденталізмом. Споріднена з американським натієвізмом, ця концепція набуває неповторних національних рис і українського колориту в літературній творчості О. Лишеги.

Творення образів Д. Г. Лоуренса й Е. Паунда в есе «Флейта землі і флейта неба» має безпосередній зв’язок із онтологією автора, його усвідомленням поета як людини, спорідненої з природою і водночас здатною долати межі часу й простору. Ця рецепція засвідчує значну модернізацію українського літературного процесу загалом. Ствердження позицій модернізму було почасти оприявлено через порівняння перекладів Е. Паунда, виконаних І. Костецьким та О. Лишегою.

Єдина жінка в авторському каноні О. Лишеги – С. Плат – мислиться письменником поза ідеологією фемінізму. Рецепція О. Лишеги далека і від феміноцентриського підходу О. Забужко. Для перекладу він обирає поезії, у яких домінують дикі містичні пейзажі. Перекладаючи поезію «Blackberring», О. Лишега уважно відтворює оригінальну форму верлібру і чи не найвлучніше з-поміж низки перекладчів пересотворює авторський прийом олюднення. Існують

не лише генетико-контактні зв'язки між цим твором С. Плат та поезіями О. Лишеги «Ведмідь», «Він», «Гора», показово, що в системі авторського міфу образ ожини часто є безпосереднім маркером простору первозданності.

Авторський міф О. Лишеги вирізняється складним поєднанням універсального та індивідуального, архаїчного і модерного, культурного і природного начал. Навіть окремі його віхи, що їх було окреслено у цьому дослідженні, оприявлюють неповторність і цілісність світогляду письменника, особливу естетику його літературної спадщини, а також засвідчують необхідність дальших студій.

Ідеться як про потребу ґрунтовної біографічної розвідки, що дала би можливість співставити власне літературно-критчний «міф» та факти, так і про увиразнення значення та ролі окремих міфологем і топосів. На часі також глибше дослідження письма О. Лишеги як діалогу, а саме осмислення діалогізованої самосвідомості ліричного героя циклу «Снігові і вогню», а також студії діалогу української та американської літератур, оприявленого в доробку письменника.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Антологія української поезії ХХ ст. / Упор. І. Малкович. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2016. 1280 с.
2. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: у 3 т. Москва: Изданіе К. Солдатенкова, 1865. Т. 1. 804 с.
3. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: у 3 т. Москва: Изданіе К. Солдатенкова, 1866. Т. 2. 789 с.
4. Афанасьев А. Поэтические воззрения славян на природу: у 3 т. Москва: Изданіе К. Солдатенкова, 1869.Т. 3. 843 с.
5. Бахтин М. Литературно-критические статьи. Москва: Худож. лит., 1986. 543 с.
6. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. Москва: Худож. лит., 1990. 543 с.
7. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Сост. С. Бочаров. Москва: Искусство, 1986. 445 с.
8. Башляр Г. Вода и грезы : опыт о воображении материи. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 1998. 268 с. (Французская философия ХХ века).
9. Башляр Г. Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения. Москва: Изд-во гуманитарной литературы, 1999. 344 с. (Французская философия ХХ века).
10. Башляр Г. Земля и грезы воли. Москва: Издательство гуманитарной литературы, 2000. 383 с. (Французская философия ХХ века).
11. Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню. Харків: Фоліо, 2004. 144 с.
12. Бідюк О. Психоаналіз мікрообразів художнього тексту: (творчість Ліни Костенко). Луцьк: Твердиня, 2009. 186 с.
13. Більченко Є. Чужий. Інший. Ближній. Філософія діалогу як філософія Третього. Київ: НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. 388 с.
14. Борисюк І. Поезія Олега Лишеги як віднайдення Іншого. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія»*. Т. 176. Філологічні науки. Київ: Києво-Могилянська Академія, 2015. С. 42–51.

15. Браун П. Тіло і суспільство. Чоловіки, жінки і сексуальне зречення в ранньому християнстві. Київ: Мегатайп, 2003. 520 с.
16. Бубер М. Я і Ти. Шлях людини за хасидським вченням. Київ: Дух і літера, 2012. 272 с.
17. Булашев Г. Український народ у своїх легендах, релігійних поглядах та віруваннях. Київ: Фірма «Довіра», 1992. 414 с.
18. Войтенко Ю. Свіжі сліди на снігу: письмо про довкілля в Україні. *Літакцент*. [Електронний ресурс] Київ, 2012. URL: http://litakcent.com/2012/02/16/svizhi-slidy-na-snihu-pysmo-pro-dovkillja-v-ukrajini/ (дата звернення: 01.04.2016).
19. Володимир Єшкілєв, Олег Лишега: дві лекції про Франка в Дрогобичі [Електронний ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=kVs5-IVYxSA&t=3148s (дата звернення 15.12.2016).
20. Воробйов М. Без кори: вибране (1964–2007). Київ: Видавець Микола Дмитренко, 2007. 630 с.
21. Вороновська Д. Українсько-американська дружба крізь призму життя і творчості Олега Лишеги. *Чверть століття українсько-американської дружби: досвід гідний майбутнього. A quarter century of ukrainian american friendship – an experience worth promoting.* Збірник матеріалів III американознавчої мультидисциплінарної конференції. Львів: «ПАІС», 2016. С. 357–361.
22. Гайдеґґер М. Дорогою до мови. Львів: Літопис, 2007. 230 с.
23. Голобородько В. Летюче віконце: вибрані поезії. / вст. ст. І. Дзюби. Київ: Український письменник, 2005. 463 с.
24. Головань Т. Я би тримав таку ношу вічно..: до 60-річчя Олега Лишеги. *Українська мова та література.* 2010. № 16. С. 3–5.
25. Голосовкер Я. Избранное. Логика мифа. Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2010. 496 с.
26. Грабович Г. Екзорцизм українського модернізму. *До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка.* Київ: Основи, 1997. С. 571–584.

27. Грабович Г. Шевченко як міфотворець. Київ: Радянський письменник, 1991. 212 с.
28. Гриценко О. Поети довгої зими. *Прапор*. 1990. № 2. С. 159–170.
29. Гундорова Т. Грабович, якого не знаємо. *Україна модерна: міжнародний інтелектуальний часопис*. [Електронний ресурс] URL: http://uamoderna.com/event/hundorova-grabowicz (дата звернення: 16.12.2016).
30. Гундорова Т. ПроЯвлення Слова: дискурсія раннього українського модернізму. Київ: Критика, 2009. 447 с.
31. Гундорова Т. Франко не Каменяр: Франко і Каменяр. Київ: Критика, 2006. 350 с.
32. Ґудзь Ю. Рівень перевтілення. Поети лаврської школи: Микола Воробйов, Олег Лишега, Іван Семененко. *Артанія:* Альманах. Кн. 1. Київ: 1995. С. 29–33.
33. Ґудзь Ю. Великий міст і розірваний простір (уроки поезії і прози Олега Лишеги). *Незалежний часопис «Ї»*.1990. № 4 (березень), С. 29–34.
34. Дашкевич В. Українці: народні вірування, повір'я, демонологія. Київ: Либідь, 1991. 640 с. («Пам'ятки історичної думки України»).
35. Девдера К. «Ви його не догоните.. Аби не знати як бігли..»: рецепція образу Івана Франка в літературній творчості Олега Лишеги. *Наукові записки НаУКМА.* Філологічні науки (літературознавство). Т. 195. Київ: Києво-Могилянська Академія, 2017. С. 17–23.
36. Девдера К. Дозвольте познайомити: містер Лишега. *Дивослово.* 2015. № 11. С. 57–63.
37. Девдера К. «Нікого й нічого крім ожини»: образ ожини як символ первозданності в літературній творчості О. Лишеги. *Вісник Черкаського університету.* Серія: Філологічні науки. 2017. № 1(1). С. 47–54.
38. Девдера К. Новела «Море» («Квіти в темній кімнаті») О. Лишеги як втілення архетипу самості. *СіЧ.* 2016. № 10. С. 52–57.
39. Девдера К. Олег Лишега: шаманізм як літературна практика. *Новітні пошуки української філології. До 25-річчя проголошення Незалежності України:* матеріали Всеукраїнської наково-практичної конференції студентів, аспірантів

і молодих учених (29-30 вересня 2016 року) / відп. за випуск О. М. Вешелені, Ю. О. Вознюк. Вінниця: «Нілан ЛТД», 2016. С. 72–73.

40. Девдера К. Переосмислення проблеми «Людина і Природа» в поезії О. Лишеги «Кінь» як повернення до первозданності. *Художня творчість у контексті проблем її вивчення: матеріали III Всеукраїнської конференції з актуальних проблем белетристики, художньої творчості: до 200-ліття Тараса Шевченка.* Матеріали І міжнародної конференції, присвяченої 150-літтю Михайла Коцюбинського. Збірник наукових статей. Бар: Барський гуманітарно-педагогічний коледж, 2015. С. 24–26.
41. Девдера К. Рецепція поезії Езри Панда в літературній творчості О. Лишеги. Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки. 2016. № 1(2). С. 89–94.
42. Девдера К. «Хлопець» Олега Лишеги як поезія Зустрічі й Діалогу. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту).* Вип. 20. Т. 14.: зб. наук. праць / ред. кол.: Н. Заверталюк (наук. ред.) та ін. Дніпро: Ліра, 2016. С.5–11.
43. Девдера К. Шаманізм як літературна практика (Інтерпретація поезії *Він* як міту про походження). *Spheres of culture.* Vol. XVI. Lublin, 2017. P. 329–334.
44. Демидюк Л. Концепція прамови у поезії Миколи Воробйова та філософії Мартіна Гайдеґґера. *Вісник Львівського університету.* Серія філологічна. Випуск 44. Частина 1. Львів, 2008. С. 61–71.
45. Дзюба І. На трьох континентах / в трьох книгах; кн. 1. Київ: Кліо, 2013. С. 735–780.
46. Діброва В. «Великий міст»: рецензія на збірку Олега Лишеги. *Сучасність.* 1990. №5. С. 119–123.
47. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. Львів: Літопис, 2004. 384 с.
48. Еліаде М. Трактат з історії релігій. Київ: Дух і літера, 2016. 520 с.
49. Енциклопедія сучасної України [Електронний ресурс] URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=3604 (дата звернення 14.04.16)

50. Забужко О. Незгасний маків цвіт. *Українське життя в Севастополі* [Електронний ресурс] URL: http://ukrlife.org/main/minerva/plat1.htm (дата звернення: 15.04.17).
51. Зеров М. Українське письменство XIX ст. Від Куліша до Винниченка: лекції, нариси, статті. Дрогобич: Видавнича фірма «Відродження», 2007. 568 с. (Cogito: навчальна класика).
52. Івашина О. Загальна теорія культури. Київ: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 215 с.
53. Кавабата Я. Країна снігу: Оповідання й повісті / Пер. з япон. та передмова І. Дзюба. Харків: Фоліо, 2008. 251 с. (Б-ка світ. літ.)
54. Качмар М. Метаморфоза в українських народних баладах: генетико-функціональний аспект. *Народознавчі зошити.* 2014. № 4 (118). С. 741–747.
55. Качмар М. Метаморфозний зріз українських етіологічних легенд. *Народознавчі зошити*. 2013. № 1 (109). С. 45–55.
56. Каюа Р. Людина та сакральне. Київ: Ваклер, 2003. 238 с.
57. Квіти в темній кімнаті: Сучасна укр. новела: найяскравіші зразки укр. новелістики за останні п’ятнадцять років / упоряд., передм., літ. ред. В. Даниленка. Київ: Генеза, 1997. 432 с.
58. Київська поетична школа: антологія: вибране / упоряд. М. Григорів; вступ. сл. В. Моренець. Київ: Преса України, 2013. 151 с. (Літературна агенція «Банкова, 2»).
59. Ковалів Ю. Жанрово-стильові модифікації в українській літературі: монографія. Київ: Київський університет, 2012. 191 с.
60. Ковалів Ю. Київська поетична школа. *Дивослово.* 2010. №12. С. 43–47.
61. Ковалів Ю. Літературна герменевтика: монографія. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2008. 240 с.
62. Ковалів Ю. Рух естетичної свідомості в українській поезії. Перша половина XX ст. (ґенеза, контекст, перспективи): дис. д-ра філол. наук: 10.01.01. Київ: 1995. 335 с.

63. Ковтун Л. Український колористичний код світотворення. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка. Українознавство.* 2009. № 13. С. 49–52.
64. Коломієць Л. Епічна поема «Кантос» Езри Паунда в українському перекладі Ігоря Костецького: до проблеми перекладацького методу. *Слово і час.* 2000. № 8. С. 27–36.
65. Коломієць Л. Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу: навч. посібник. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2011. 527 с.
66. Комський Г., Клех І., Возняк Т. Ще один діалог довкола великого мосту. *Незалежний часопис «Ї»*. 1990. № 4 (березень), С. 8–18.
67. Костенко Л. Вибране. Київ: Дніпро, 1989. 559 с.
68. Костецький І. Як читати канто. *Кур'єр Кривбасу.* 2009. № 230, № 231 (Січень-Лютий) С. 222–242.
69. Костюк В. Поетика фрагменту і художня цілісність твору: автореф. дис. на здоб. наук. ст. канд. філол. наук: спец. 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, 2000. 17 с.
70. Крюґер Вано. Слово. Дерево. Глина. Хор. *Літакцент* [Електронний ресурс] Київ, 2014. URL: http://litakcent.com/2014/07/15/slovo-derevo-hlyna-hor/ (дата звернення 03.09.2015).
71. Курціус Е. Р. Європейська література і латинське середньовіччя. Львів: Літопис, 2007. 749 с.
72. Лаюк М. Коли не буде мосту. *Літературна Україна* 2013. 14 берез. С. 10.
73. Лаюк М. Лишега без назви. *Український журнал.* №4. 2014. С. 62.
74. Лаюк М. Метрофобія: поезія. Львів: Вид-во Старого Лева, 2015. 175 с.
75. Лаюк М. Треба вісімнадцять мільярдів років, аби розгадати таїну поезії. *Zahid.net* [Електронний ресурс] Львів, 2014. URL: http://zaxid.net/news/showNews.do?miroslav_layuk_treba_visimnadtsyat_milyardiv_rokiv_abi_rozgadati_tayinu_poeziyi&objectId=1302299 (дата звернення: 08.08.15).

76. Ле Ґофф Ж. Середньовічна уява: есеї. Львів: Літопис, 2007. 346 с.
77. Леви-Брюль Л. Сверхъестественное в первобытном мышлении. Москва: Педагогика-Пресс, 1994. 608 с.
78. Леви-Строс К. Мифологики: в 4 т. М.; СПб.: Университетская книга, 1999. Т. 1: Сырое и приготовленное. 1999. 390 с.
79. Леві-Строс К. Міт та значення. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* / за ред. Марії Зубрицької. Львів: Літопис, 2001. С. 343–356.
80. Леві-Строс К. Первісне мислення. Київ: Український центр духовної культури, 2000. 324 с.
81. Леві-Стросс К. Структурна антропологія. Київ: Основи, 1997. 386 с.
82. Леви-Стросс К. Структурная антропология. Москва: Эксмо-пресс, 2001. 511 с.
83. Лишега О. Босоніж крізь настрої та ландшафти: інтерв'ю. *Збруч: інтернет-ґазета* / вів Юнас Ґрєн. Львів: 2015. URL: http://zbruc.eu/node/45213 (дата звернення 18.01.2016).
84. Лишега О. Великий міст. Київ: Молодь, 1989. 47 с.
85. Лишега О. Великий міст: вірші. Львів: ЛА «Піраміда», 2012. 160 с.
86. Лишега О. Друже Лі Бо, брате Ду Фу: проза. Львів: ЛА «Піраміда», 2010. 148 с.
87. Лишега О. Зараз є просто література, а не мистецтво. *Zahid.net*. Львів, 2008. URL: http://zaxid.net/news/showNews.do?zaraz_ye_prosto_literatura_a_ne_mistetstvo__oleg_lishega&objectId=1052771 (дата звернення: 12.12.2014).
88. Лишега О. Зима в Тисмениці. Вибрані вірші, переклади, п'єса. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2014. 256 с. («Українська Поетична Антологія»).
89. 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).
90. Лишега О. Кожен поет носить на собі якусь невидиму гору / передмова й пит. О. Сливинський. *Український журнал*. 2001. № 9. С. 44–47.
91. Лишега О. Олег Лишега. Oleh Lyschecha. Oleh Łysheha / übers. von Beatrix Kersten, tłum. Aneta Kamińska. *Radar.* 2011. 2(4). С. 36–41.

92. Лишега О. Олег Лишега: монолог / записала С. Матвієнко. *Четвер*. [Електронний ресурс]. URL: http://chetver.com.ua/n18/oleg_lyshega.htm (дата звернення 08.08.15).

93. Лишега О. «Поезія має вживатися у мікроскопічних дозах» / записала Б. Неборак. *Збруч: інтернет-ґазета.* [Електронний ресурс] Львів, 2014. URL: http://zbruc.eu/node/28817 (дата звернення 05.12.2014).

94. Лишега О. Поцілунок Елли Фіцджеральд: Есеї, переклади, вірш. Київ: А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2015. 240 с.

95. Лишега О. Старе золото. Львів: ЛА «Піраміда», 2015. 248 с.

96. Лишега О. «Справа не в порядку, а в переконливості». *Кур'єр Кривбасу.* 2010. №248/249. С. 367–387.

97. Лишега О. Тепла вохра: вибране. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2016. 159 с. («Майстри української прози»).

98. Лишега О. «Я шукаю Полтву, яка тече у Європу». *Galinfo* [Електронний ресурс] Львів, 2009. URL:http://galinfo.com.ua/articles/oleg_lyshega_ya_shukayu_poltvu_yaka_teche_v_yevropu_59405.html (дата звернення: 05.11.2015).

99. Література. Теорія. Методологія. К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 543 с.

100. Літературознавча енциклопедія: у 2 т. Т. 2. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. 624 с.

101. Лосев А. Диалектика мифа. Москва: Мысль, 2001. 559 с. («Философское наследие»).

102. Лосев А. История античной эстэтики. Софисты. Сократ. Платон. Москва: Искусство, 1969. С. 560.

103. Лютий Т. Корабель шаленців. Нариси з культури несамовитості, глупоти й безрозсудства. Львів: ВСЛ, 2017. 224 с.

104. Маленький І. Основний міф світотворення в українських поетичних книжках. *Слово і час*. 2004. №9. С. 45–54.

105. Матіяш Б. Лінія любові, дороги й смерті, або Мандрівка світом разом з Олегом Лишегою. *Кур'єр Кривбасу.* 2003. № 5. С. 20–23 (Література плюс).

106. Матіяш Д. Залишатися самими лише очима. *Критиканы* [Електронний ресурс] URL: http://kritiki.net/2003/01/01/zalishatisya-samimi-lishe-ochima (дата звернення: 09.03.16).

107. Мейзерська Т. Проблеми індивідуальної міфології: міфотворчість Шевченка. Одеса: Астропринт, 1997. 128 с.

108. Мелетинский Е. Поэтика мифа. Москва: Восточная литература : Языки русской культуры, 1995. 406 с. («Исследования по фольклору и мифологии Востока»).

109. Місця перебування Івана Франка у Криворівні. *Офіційна сторінка Івано-Франківської обласної універсальної наукової бібліотеки ім. І. Франка.* [Електронний ресурс] Івано-Франківськ, 2012. URL: http://lib.if.ua/franko/1310570802.html (дата звернення 12.01.2016).

110. Мовчан Р. Міф в українській модерністичній прозі («Морозів хутір» У. Самчука). *Варшавські українознавчі записки.* Варшава. 2001. Ч.11–12. С. 430–439.

111. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: монографія. Київ: Стилос, 2008. 544 с.

112. Моренець В. Оксиморон: літературознавчі статті, дослідження, есеї. Київ: «Аграр Медіа Груп», 2010. 526 с.

113. Моренець В. У свободі / Київська поетична школа. Антологія. Вибране. Київ: Преса України, 2013. 152 с.

114. Москалець К. Його складно замінити: трохи більше року тому полинув у засвіти Олег Лишега – українськский поет; недавно вийшла збірка його есеїстки. *Молодь України.* 2016. 19 лютого. С. 5

115. Найден О. Українська народна лялька. Київ: «Стилос», 2007. 239 с.

116. Новик Е. Обряд и фольклор в сибирском шаманизме. Опыт сопоставления структур. Москва: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1984. 303 с.

117. Нэш Р. Дикая природа и американский разум. Киев: Киевский эколого-культурный центр, 2001. 204 с. («История охраны природы»)

118. Оповідки Давнього Китаю: збірник / ред. С. А. Коваль; пер. з китайськ. І. Зуєв, О. Лишега. Київ: Дніпро, 1990. 142 с.

119. Островерха М. Гомін з далека: нариси. Нью-Йорк: накладом автора, 1953. 132 с.

120. Павличко С. Ігор Костецький та Езра Паунд (Сторінка з історії українського модернізму). *Сучасність.* 1992. № 11. С. 135–143.

121. Павличко С. Теорія літератури. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.

122. Пастух Т. Київська школа поетів та її оточення: (модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років): монографія. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2010. 698 с.

123. Пастух Т. Модерні стильові течії української поезії 1960-90-х років: (Київська школа та її оточення): автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Львів. нац. ун-т ім. І. Франка. Львів: 2011, 36 с.

124. Пастух Т. Олег. *Літакцент* [Електронний ресурс] Київ, 2014. URL: http://litakcent.com/2014/12/25/oleh/ (дата звернення 20.01.2015).

125. Пастух Т. Розширення «великого мосту» Олега Лишеги. *Літакцент* [Електронний ресурс] Київ, 2012. URL: http://litakcent.com/2012/11/15/rozshyrennja-velykoho-mostu-oleha-lyshehy/ (дата звернення 02.02.2015).

126. Пастух Т. Червона вохра слова Олега Лишеги. *Літакцент* [Електронний ресурс] Київ, 2011. URL: http://litakcent.com/2011/03/29/chervona-vohra-slova-oleha-lyshehy/ (дата звернення 30. 02.2015).

127. Паунд Е. Canto IX, Canto XIII, Canto XLV / з англ. пер. О. Лишега. *Сучасність.* 1992. № 11. С. 31–37.

128. Паунд Э. Стихотворения. Избранные Cantos. Том 1. Санкт-Петербург: Владимир Даль, 2003. 887 с.

129. Пермінова А. Поезія Сільвії Плат у перекладах Оксани Забужко. *Питання літературознавства.* 2002. Вип. 9. С. 214–215.

130. Пілецький Є. Взаємозв'язок принципу (Архетипу) Самості та релігійного («нумінозного») досвіду в антропологічній моделі К. Ґ. Юнга. *Вісник Київського національного університету ім. Т. Шевченка: Філософія. Політологія.* 2011. № 103. С. 51–54.

131. Плат С. Сбор ежевики / Сильвия Плат; пер. Дэмиэн Винсачи [Електронний ресурс] URL: https://www.stihi.ru/2008/06/21/981 (дата звернення 12.12. 2016).

132. Плат С. Сільвія Плат / пер з англ. О. Забужко, О. Лишега. *Українське життя в Севастополі* [Електронний ресурс] URL: http://ukrlife.org/main/minerva/plat.htm (дата звернення 12.12.2016).

133. Плат С. Собрание сочинений / под ред. Теда Хьюза. Москва: Наука, 2008. 436 с.

134. Поети «витісненого покоління»: антологія / упор. І. Андрусяк. Харків: «Ранок», 2009. 253 с.

135. Поліщук Я. Естетика міфу і міфологічний горизонт раннього українського модернізму: автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Київ: 2000. 32 с.

136. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Івано-Франківськ: «Лілея-НВ», 2002. 390 с.

137. Попович М. Нарис історії культури України. Київ: «АртЕк», 1998. 728 с. («Трансформація гуманітарної освіти в Україні»).

138. Поріцька О. Образ коня в традиційних уявленнях українців: загальнослов'янський контекст. *Етнокультурна спадщина Полісся.* Вип. V. Луцьк, 2005. С. 49–55.

139. Потапов Л. Алтайский шаманизм. Ленинград: «Наука», 1991. 319 с.

140. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград : Изд-во Ленинградского университета, 1986. 364 с.

141. Прохасько Т. Прозовість поезії і поетичність прози Олега Лишеги [Електронний ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=EqCqdXl26O4&t=3121s (дата звернення 01.12.2014).

142. Ромазан О. Феміноцентричний погляд на суспільно-політичні проблеми в поезії Сильвії Плат та Оксани Забужко. *Вісник Запорізького національного університету:* Філологічні науки. 2009. № 2. С. 67–70.

143. Руснак І. Український фольклор: навч. посібник. Київ: ВЦ «Академія», 2010. 304 с. («Альма-матер»).

144. Рябчук М. «Ми помрем не в Парижі»: поезія 80-х рр. Україна / Вісімдесятники : антологія нової української поезії. Едмонтон: Вид-во Канадського ін-ту укр. студій, 1990 . С. 11–18.

145. Свято Р. Сюрреалістичні аспекти поетичного світу Олега Лишеги. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія».* Т. 48. Філологічні науки. Київ: Києво-Могилянська Академія, 2005. С. 56–62.

146. Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / за ред. проф. Л. Ушкалова. Харків, Едмонтон,Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій, 2011. 1400 с.

147. Скуратівський В. У нульовому часі і просторі. *Сучасність.* 1992. №11. С. 152–154.

148. Сліпушко О. Давньоукраїнський бестіарій. *Дніпро.* 1995. № 9–10. С. 124–134.

149. Словник української мови в 11 томах, Т. 10. Київ: Наукова думка, 1979. С. 447

150. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / за ред. М. Зубрицької. Львів: Літопис, 2002. 831 с.

151. Стех М. Р. Езра Паунд і Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. 2014. № 290, № 291, № 292 (Січень–Лютий–Березень). С. 262–267.

152. Столяр А. Происходжение первобытного искусства. Москва: «Исскуство», 1985. 298 с.

153. Таран Л. Суверенність поета, або В чому «крамольність» поезії Олега Лишеги? *Дзвін.* 1990. № 10. С 141–144.

154. Тарасюк І. Народнорелігійні традиції української гостинності: на матеріалі паремій. *Народознавчі Зошити.* 2010. №5-6, С. 543–554.

155. Теорія літератури в Польщі: антологія текстів: друга половина XX – початок XXI ст. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 531 с.

156. Тихолоз Н. «Той ліс – зразок ще первісного світа…» (Ліс у життєтворчості Івана Франка). *Іван Франко: дух, наука, думка, воля.* Матеріали Міжнародної наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження Івана Франка (Львів, 27 вересня–1 жовтня 2006 р.). Т.1. Львів, 2008. С. 660–676.

157. Токарєв С. Ранние формы религии. Москва: Политиздат, 1990. 622 с.

158. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. Москва: Издательськая группа «Прогресс» «Культура», 1995. 624 с.

159. Тэрнэр В. Символ и ритуал. Москва: Изд-во «Наука», 1983. 277 с.

160. Українка Леся. Усі твори в одному томі. Київ: Ірпінь: ВТФ «Перун», 2008. 1376 с. (Поет. поличка «Перуна»).

161. Українське небо. Студії над історією астрономії в Україні: збірник наукових праць / за заг. ред. О. Петрука. Львів: Інститут прикладних проблем механіки і математики ім. Я. С. Підстригача НАН України, 2014. 764 с.

162. Українські літературні школи та групи 60-х–90-х рр. XX ст. : антологія / авторський проект Василя Ґабора. Львів : Піраміда, 2009. 618 с.

163. Українські міфи, демонологія, легенди / упоряд. М. Дмитренко. Київ: Музична Україна, 1992. 139 с.

164. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів /Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.; за ред. Марії Зубрицької. 2-ге вид., допов. Львів: Літопис, 2001. С. 111–135.

165. Франко. Перезавантаження / упор. Б. Тихолоз, А. Беницький. Дрогобич: Коло, 2013. 276 с.

166. Франко І. З давніх споминок моєї молодості. (1925). *Збруч: інтернет-ґазета.* [Електронний ресурс] URL: https://zbruc.eu/node/29728 (дата звернення 02.01. 2017).

167. Франко І.Зібрання творів у 50-и томах. Київ: Наукова думка, 1976 р., Т. 5, С. 265–286.

168. Фрейд З. Введение в психоанализ: лекции. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. 480 с.

169. Фрейд З. Тотем и табу. Психология первобытной культуры и религии. Москва: Изд-во АСТ, 2004. 253 с.

170. Фромм Е. Мати чи бути? Київ: Укр. пропілеї; Укр. письменник, 2010. 224 с. («Світло світогляду»).

171. Холл Д. А. Юнгианское толкование сновидений: практическое руководство. СанктПетербург: Б.С.К., 1996. 168 с. («Библиотека аналитической психологи»).

172. Худицький В. «У хвилини розпачу, після допитів у КДБ, Грицько Чубай нищив свої вірші, палив їх…». *Телекритика.* [Електронний ресурс] Київ, 2013. URL: http://www.telekritika.ua/daidzhest/2013-11-09/87426 (дата звернення: 15.12.14).

173. Чепурко Б. Олег Лишега на тлі сімдесятих. *Кур`єр Кривбасу.* 2015. №311,312,313 С. 283–295.

174. Четверо за столом: Антологія чотирьох приятелів / О. Говда, В. Ґабор, О. Лишега, В. Портяк. Львів: ЛА «Піраміда», 2004. 176 с. («Українська модерна проза та есеїстика»)

175. Чубай: документальний фільм [Електронний ресурс] URL: https://www.youtube.com/watch?v=pDce_EVNUsE&t=134 (дата звернення 29.03.2015).

176. Чубай Г. Плач Єремії. Львів: ТзОВ «Кальварія», 2001. 317 с.

177. Чубай Г. П’ятикнижжя. Львів: Видавництво Старого Лева, 2013. 255 с.

178. Элиаде М. Аспекты мифа. Москва: Академический Проект, 2000. 223 с.

179. Элиаде М. Шаманизм: архаические техники экстаза. Киев: «София», 2000. 480 с.

180. Эстэс К. П. Бегущая с волками: женский архетип в мифах и сказаниях [Електронний ресурс] URL: http://www.rulit.me/books/begushchaya-s-volkami-

zhenskij-arhetip-v-mifah-i-skazaniyah-read-1220-2.html. (дата звернення 12.12. 2015).

181. Юнг К. Г. Aion : исследование феноменологии самости. Москва: Рефл-бук, Киев: Ваклер, 1997. 336 с.

182. Юнґ К. Ґ. Aion: Нариси щодо символіки самості. Львів: Видавництво «Астролябія», 2016. 432 с.

183. Юнг К. Г. Алхимия снов ; Четыре архетипа : Мать. Дух. Трикстер. Перерождение. СанктПетербург.: Timothy, 1997. 352 с.

184. Юнг К. Ґ. Архетипи і колективне несвідоме. Львів: Вид-во «Астролябія», 2013. 588 с.

185. Юнг К. Г. Тевистокские лекции : аналитическая психология : ее теория и практика. Киев: СИНТО, 1995. 228 с.

186. Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство. Москва: REFL-book, К.: Ваклер, 1996. 304 с. («Актуальная психология»)

187. Яремчук О. Історія двох поетів. *День.* 2013. 4–5 жовт. С. 23.

188. Ятченко В. Український шаманізм: монографія. Київ: Міленіум, 2011. 215 с.

189. A study guide for Sylvia Plath’s «Blackberring» / by Gale, Cengage Learning. Gale, 2016. 17 p.

190. An Encyclopedia of Archetypal Symbolism. V. 2, Body: The Archive for Research in Archetypal Symbolism. Boston : Shambhala, 1996. 510 c.

191. Bassnett S. Sylvia Plath: An Introduction to the Poetry. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 171 p.

192. Beer J.D. H. Lawrence: Nature, Narrative, Art, Identity. UK: Palgrave MacMillan, 2014. 253 p.

193. Bloom H. Introduction // Sylvia Plath / ed. and with an introduction by Harold Bloom. Broomall: Chelsea House Publishers, 2001. 96 p. (Bloom's major poets)

194. Bloom H. The anxiety of influence : a theory of poetry. New York: Oxford University Press, 1997, 157 p.

195. Boas F. The mind of primitive man. The Macmillan company, 1938. 285 p.

196. Bowness A. Henry Moor. *Encyclopedia Britannica* [Електронний ресурс] URL: https://www.britannica.com/biography/Henry-Moore (дата звернення 12.07.2016).

197. Burns A. Nature and culture in D. H. Lawrence. UK: Macmillan Publishers Limited, 1980. 137 p.

198. Campbell J. The masks of God: Primitive Mythology. London: Secker&Warburg, 1960. 504 p.

199. Casillo R. Troubadour Love and Usury in Ezra Pound's Writings. *Texas Studies in Literature and Language.* Vol. 27. No. 2. Twentieth-Century Literature (SUMMER 1985) P. 125–153.

200. Cassirer E. The philosophy of symbolic forms. Vol. 2: Mythical thought. New Haven: Yale University Press, 1955. 267 p.

201. Childs P., Fowler R. The Routledge Dictionary of Literary Terms.Taylor&Francis, 2006. 253 p.

202. Critical essays on Sylvia Plath. Boston Mass.: G. K. Hall, 1984. 231 p.

203. Cuddon J. A. The Penguin dictionary of literary terms & literary theory. NY.: Penguin books, 1999. 991 p.

204. Eastham S. Paradise & Ezra Pound: the poet as shaman. USA: University press of America, 1983. 260 p.

205. Edinger E. Ego & archetype: individuation and the religious function of the psyche. London : Shambhala, 1992. 304 p.

206. Edwards B. L. Life, works and legacy. Vol 2: C. S. Lewis: fantasist, mythmaker, and poet. USA: 2007. 329 p.

207. Eliade M. Myth and reality. NY: Harper & Row, Publishers, 1963 204 p.

208. Emig R. Modernism in poetry: motivations, structures and limits. Longman, 1995 270 p.

209. Frye N. Anatomy of criticism: four essays / with a foreword by H. Bloom. Princeton: Princeton university press, 2000. 383 p.

210. Frye N. Northrop Frye on Culture and Literature: a collection of review essays. Chicago: The University of Chicago press, 1980. 264 p.

211. Geniusiene I. G. Anglo-American poetry of high modernism. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2004. 243 p.

212. Grabowicz G. Foreword.The selected poems of Oleh Lysheha. Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press for the Ukrainian Research Institute, Harvard University, 1999. 121 p.

213. Gross H., McDowell R. Sound and form in Modern poetry: second edition. Michigan: The University of Michigan Press, 1996. 348 p.

214. Harryman W. L. The Poet as Shaman: Psycho-spiritual Initiation in the Later Poetry of William Everson. USA: Southern Oregon State College, 1993. 156 p.

215. Hyuck Jang N. Shamanism in Korean Christianity. Seoul: Jimoondang international, 2004. 206 p.

216. Jones C. A., Ryan J. D. Encyclopedia of Hinduism. NY.: Infobase Publishing, 2007. 552 p.

217. King James Bible the preserved and living word of God [Електронний ресурс] URL: www.kingjamesbibleonline.org (дата звернення 01.03.2016).

218. Lawrence D. H. Birds, Beasts and Flowers. London: Martin Secker, 207 p.

219. Lawrence D. H. Studies in Classical American Literature. London: Martin Secker, 194 p.

220. 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.

221. Marczyński A. Ciało / mistyka. Wstęp do ontologii cielesności. Kraków: Tyniec Wydawnictwo Benedyktynów, Homini. 283 s.

222. Neumann E. The Great Mother : an analysis of the archetype. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1974. 379 p.

223. Neumann Fridmann E. J. Sacred geography: Shamanism among the Buddhist peoples of Russia. Akademiai Kiado, 2005. 324 p.

224. Nicholls P. Ezra Pound: politics, economics and writing: a study of the Cantos. Macmillan, 1984. 263 p.

225. Perkins D. A History of Modern Poetry: From 1890s to the High Modernist Mode. : in 2 Vol. Cambridge, Massachusetts and London, England : The Belknap Press of Harvard University Press, Vol. 1, 1976. 623 p.

226. Plath S. Poesía completa / los traduciones de Xoan Abeleiras. S.L. Bartleby editores, 2008. 704 p.

227. Plath S. The collected poems / ed. by T. Hughes. New York: Harper & Row, Publishers, 1981. 351 p.

228. Plath S. Zbieranie jeżyn / tłumaczenie Teresy Truszkowskiej [Електронний ресурс] URL: http://majology.mymaj.net/tag/jezyny/ (дата звернення 13.10.2015).

229. Pound E. Canto XLV / Pound Ezra; Wiersz w przekładzie Jerzego Niemojewskiego [Електронний ресурс] URL: www.nacjonalista.pl (дата звернення 13.10.2015).

230. Pound E. Selected Cantos of Ezra Pound. New York : A New Directions Book, 1970. 120 p.

231. Pound E. Vorticizm. *The Fortnightly review*. [Електронний ресурс] URL: http://fortnightlyreview.co.uk/vorticism/ (дата звернення 13.10.2015).

232. Pryor S. W. B. Yeats, Ezra Pound and the Poetry of Paradise. London & New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2011. 226 p.

233. Rabaté J.-M. Language, Sexuality, and Ideology in Ezra Pound's «Cantos». State University of New York Press Albany, 1986. 339 p.

234. Roberts C. R. T.S. Eliot: The Poet as Mythmaker. 1977. 48 p.

235. Roy H. W. The days of Henry Thoreau: a biography. NY.: Dover Publications, 1982. 498 p.

236. The Ezra Pound Encyclopedia. Westport, Connecticut, London: Greenwood Press, 2005. 342 p.

237. The ship of death (1933) by D. H. Lawrence [Електронний ресурс] URL: https://britlitwiki.wikispaces.com/theshipofdeath (дата звернення 15.10.2015).

238. The unconscious in culture : the structuralism of Claude Lévi-Strauss in perspective. New York : Dutton, 1974. 487 p.

239. The Wilderness Act of 1964 [Електронний ресурс] URL: http://www.wilderness.net/nwps/legisact (дата звернення 20. 11. 2016).

240. Thoreau H. D. Collected essays and poems. NY.: Penguin Putnam, 2001. 703 p.

241. Thoreau H. D. H. D. Thoreau, a writer's journal. NY.: Dover, 1960. 234 p.

242. Thoreau H. D. In wildness is the preservation of the world. San Francisco: Sierra Club. 1962. 166 p.

243. Thoreau H. D. Walden, or, Life in the woods. NY.: Dover Publications, 1995. 216 p.

244. Tkacz V. Shanar: Dedication Ritual of a Buryat Shaman in Siberia. NY.: Parabola books, 2002. 182 p.

245. Vas da Silva F. Metamorphosis: The Dynamics of Symbolism in European Fairy Tales. NY.: Peter Lang, 2002. 278 p. (International Folkloristics, Vol. 1).

246. Ward E. David Jones, Mythmaker. GB: 1983. 204 p.

247. Weiss P. Kandinsky and Old Russia: the artist as ethnographer and shaman. New Haven: Yale University Press, 1995. 291 p.

248. Welhasch O. Ukrainian poet Lysheha and his translator recieive PEN Literary Award. *The Ukrainian Weekly.* 2000. № 22 (May 28). P. 13–14.

249. Zang T. D. H. Lawrence's Philosophy of nature: an Eastern view. USA: Trafford publishing, 2011. 233 p.

250. Zen Classics: Formative Texts in the History of Zen Buddhism / Ed. by S. Heine, D. S. Wright. Oxford University press, 2006. 285 p.

ДОДАТОК А

до дисертації Девдери Катерини Михайлівни на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук (доктора філософії) ЛІТЕРАТУРНА ТВОРЧІСТЬ ОЛЕГА ЛИШЕГИ: ІНТЕРПРЕТАЦІЯ, КОНТЕКСТ, РЕЦЕПЦІЯ

НАУКОВІ ПРАЦІ, В ЯКИХ ОПУБЛІКОВАНІ ОСНОВНІ НАУКОВІ РЕЗУЛЬТАТИ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Девдера К. «Ви його не догоните.. Аби не знати як бігли..»: рецепція образу Івана Франка в літературній творчості Олега Лишеги. *Наукові записки НаУКМА.* Філологічні науки (літературознавство).Т. 195. Київ: Києво-Могилянська Академія, 2017. С. 17–23. (0,6 др. арк).
2. Девдера К. Новела «Море» («Квіти в темній кімнаті») О. Лишеги як втілення архетипу самості. *СіЧ*. 2016. № 10. С. 52–57. (0,4 др. арк).
3. Девдера К. «Хлопець» Олега Лишеги як поезія Зустрічі й Діалогу. *Таїни художнього тексту (до проблеми поетики художнього тексту)*. Вип. 20. Т. 14.: зб. наук. праць. Дніпро: Ліра, 2016. С. 5–11. (0,3 др. арк).

Публікації у міжнародних фахових виданнях і наукових фахових виданнях, що індексуються в міжнародних науковометричних базах:

4. Девдера К. «Нікого й нічого крім ожини»: образ ожини як символ первозданності в літературній творчості О. Лишеги. *Вісник Черкаського університету.* Серія: Філологічні науки. 2017. № 1(1). С. 47–54. (0,6 др. арк).
5. Девдера К. Рецепція поезії Езри Паунда в літературній творчості О. Лишеги. *Вісник Черкаського університету.* Сер.: Філологічні науки. 2016. № 1(2). С. 89–94. (0,5 др. арк).
6. Девдера К. Шаманізм як літературна практика (Інтерпретація поезії *Він* як міту про походження). *Spheres of culture.* Vol. XVI. Lublin, 2017. P. 329–334. (0,3 др. арк).

Додаткові публікації:

7. Девдера К. Дозвольте познайомити: містер Лишега. *Дивослово*. 2015. № 11. С. 57–63. (0,4 др. арк).

8. Девдера К. Олег Лишега: шаманізм як літературна практика. *Новітні пошуки української філології. До 25-річчя проголошення Незалежності України: матеріали Всеукраїнської наково-практичної конференції студентів, аспірантів і молодих учених (29-30 вересня 2016 року)*. Вінниця: «Нілан ЛТД», 2016. С. 72–73. (0,08 др. арк).

9. Девдера К. Переосмислення проблеми «Людина і Природа» в поезії О. Лишеги «Кінь» як повернення до первозданності. *Художня творчість у контексті проблем її вивчення: матеріали III Всеукраїнської конференції з актуальних проблем белетристики, художньої творчості: до 200-ліття Тараса Шевченка, матеріали I міжнародної конференції, присвяченої 150-літтю Михайла Коцюбинського.* С. 24–26. (0,3 др. арк).

ДОДАТОК Б ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

Міжнародні та всеукраїнські наукові конференції

1. І міжнародна конференція, присвячена 150-літтю М. Коцюбинського «Художня творчість у контексті проблем її вивчення» (м. Бар, Барський гуманітарно-педагогічний коледж ім. М. Грушевського, 13-14 листопада 2015 року (очна участь);

2. ІІ Міжнародна конференція, присвячена проблемам післячорнобильського мистецтва, контркультури та їх інтерпретації в освітньому просторі «Художня творчість у контексті проблем її вивчення: екологія душі, екологія планети» (м. Бар, Барський гуманітарно-педагогічний коледж ім. М. Грушевського, листопад 2016 року (очна участь);

3. XIII Міжнародна конференція молодих учених (м. Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 16-18 вересня 2015 року (очна участь);

4. Всеукраїнська науково-практична конференція «Титан духу і чину» до 160-річчя від дня народження І. Франка (м. Київ, Київський національний університет ім. Т. Шевченка) 29 вересня 2016 року;

5. Всеукраїнська науково-практична конференція студентів, аспірантів і молодих учених «Новітні пошуки української філології» (м. Вінниця, Вінницький державний педагогічний університет ім. М. Коцюбинського, 29-30 вересня 2016 (очна участь);

6. XIV Міжнародна конференція молодих учених (м. Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 14-16 червня 2017 року (очна участь);

7. Меморіальна наукова конференція «Перші читання пам’яті Тамари Денисової» (м. Київ, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 31 травня 2017 року (очна участь).