

# Час теперішній

Вікторія Сірук

УДК 821.161.2.09

## ХУДОЖНІ СВІТИ ОЛЕГА ЛИШЕГИ

У статті розглядається творчість О. Лишеги як непересічне явище сучасної української літератури: простежено розвиток творчої індивідуальності письменника; на основі ефекту очуження з'ясується специфіка конструювання художнього світу, приховані сенси містерії "Друже Лі Бо, брате Ду Фу...", особливості сюжету, фабули, творення персонажів у малій прозі автора. Художні тексти, попри герметизм образів, часопростору, мови, відкриті для співпраці із читачем, інтерпретації.

*Ключові слова:* містерія, ефект очуження, новела, оповідання, персонаж.

*Viktoriya Siruk. The artistic worlds of Oleh Lysheha*

The paper considers the works of O. Lysheha, positioning them as an extraordinary phenomenon of contemporary Ukrainian literature. The author traces back the artist's biography, and singles out the specific features of his artistic world's construction, the hidden meanings of his mystery play "Dear Friend Li Bai, Dear Brother Du Fu", the peculiarities of the plot and characters in his short prose, all this being the result of the estrangement effect. It is stated that, notwithstanding the hermetic nature of the writer's imagery, chronotope and language, his fiction is still open for an interaction with readers and, therefore, to a relatively free interpretation.

*Key words:* mystery play, estrangement effect, short story, story, character.



О. Лишега – талановитий, самобутній письменник, духовно споріднений із поетами Київської школи, яскравий представник покоління 70-х рр. ХХ ст. Його творчість тяжіє до універсалізації смислів, закодованості образів, герметизації мови. Він виразно персоналізує і відсторонює власний світ, послуговуючись у письмі високометафоричною мовою, часто багатоступеневими асоціаціями. Його поезія позбавлена декларативності, дидактичності, будь-яких штампів, кліше. Малій прозі притаманна особлива внутрішня свобода й мистецька самодостатність, естетична розкутість і філософська місткість. Драматичний твір демонструє принципово

новий рівень художності, імпресію настроїв, почувань, пульсацію думки митця, який звертається до філософських питань, проблем екзистенції.

За участь у самвидавному літературно-мистецькому журналі "Скриня" (1971) юнак був виключений із п'ятого курсу відділення англійської філології Львівського державного університету імені Івана Франка за стандартним звинуваченням в "українському буржуазному націоналізмі". Тоді ж постраждало багато творчих особистостей, а деякі з них і сьогодні залишаються помітними діячами української культури (М. Рябчук, Ю. Винничук, покійний уже Г. Чубай...). У першому і єдиному номері рукописної "Скрині" було вміщено й елегійний вірш О. Лишеги "Віч-на-віч" про вечір, блюзову музику, річку, рибок та матір, яка миє посуд. Цього виявилось досить, щоб занести поета до списку потенційних

“ворогів”. Такі, як він, на думку В. Діброви, пішли здебільшого “працювати вартувими, двірниками, сезонними робітниками, бралися малювати гасла чи вантажити ящики по крамницях, аби лиш мати не так підробіток, як головне – вільний час для творчості” [2, 166].

Сучасна літературна критика не вельми “обдаровує” митця своєю увагою. У 90-х роках ХХ ст. з’являються критичні відгуки на поетичні збірки “Великий міст”, “Снігові і вогню”. В. Діброва, Л. Таран одноставні в акцентуванні на екзистенційному аспекті поетового світогляду [див.: 2; 3; 4; 5; 12]. Інтерпретації містерії “Друже Лі Бо, брате Ду Фу...” присвячено єдину розвідку В. Скуратівського [10]. Мала проза письменника досі ґрунтовно не досліджувалась.

В. Діброва вважає, що літературними вчителями О. Лишеги були Т. С. Еліот, Е. Паунд, Д. Г. Лоренс, В. К. Вільямс, М. Лаурі. Поет глибоко й органічно засвоїв їхню творчість, вправно, спираючись на англійську поезію ХХ ст., зв’язує розірвані історією нитки української поетичної традиції [див.: 2]. Цьому сприяли також об’єктивні обставини, адже в 1997–1998 рр. він став Фулбрайтівським стипендіатом у Пенсильванському університеті, де працював над упорядкуванням і перекладом антології новітньої американської поезії і разом із Джеймсом Бресфілдом відзначений у США перекладацькою премією Міжнародного пен-клубу за 1999 р. Очевидний, на переконання Л. Таран, вплив на світосприймання поета доробку Лі Бо, Ду Фу, Сільвії Платт, засад філософії буддизму й екзистенціалізму [12, 141].

В. Габор називає О. Лишегу “найсамодостатнішим українським письменником”, котрий “пише мало, але майже всі його твори заворожують надовго, як стара пісня, слова якої можна й забути, але її мелодія ще довго бринить у душі і зігріває її”. Стилю митця властиві багатовимірність, вишукана пластичність і гра кольорів, тонкий психологізм і якийсь неймовірний внутрішній спокій із ледь уловимою ноткою трагізму [9, 284]. Прикметні й інші оцінки творчості автора: “шаманізм” (Ю. Іздрик), “вибух підсвідомих людських почуттів” (В. Габор), “Він сам – каліграма та декупаж, червоний лебідь власних поезій” (Н. Білоцерківець).

Містерію “Друже Лі Бо, брате Ду Фу...” О. Лишега писав упродовж 1979–1989 рр. на Далекому Сході, поблизу тогочасної Великої Стіни, поміж двома імперіями-близнюками (“рядовий” Лишега тоді був звичайним радянським солдатом). Дія “Містерії” розгортається на солдатській кухні та на її злидненних гарнізонних околицях, тобто в нульовому часі й у нульовому просторі. Весь текст можна розглядати, за влучним означенням В. Скуратівського, як “стенограму” “експресивної” свідомості головного героя, відстороненої від кухонного чаду і бруду, відчуженої від світу, від минулого й майбутнього, від самої себе.

Із західноєвропейської середньовічної драми письменник запозичує довільне розгортання подій, але не так подій, як образів, котрі змінюють один одного. Це екзотичні, алегоричні дійові особи – Лі Бо, Ду Фу, Молодий, Дівчина, Великий Джміль. Що саме втілюють персонажі – невідомо. Та й чи потрібно це знати достеменно, якщо в ремарках, мовних партіях дійових осіб присутні сумнів, невпевненість: “Кухня темна і тиха. Може, ніч”; “І вона зіщулиться і сховається за букет.. І тоді здалеку, з-поміж дерев вийдуть чи впливуть дві постаті у місячному сяйві.. У чомусь світлому, може, в спідніх сорочках аж до п’ят”; “Чи присядуть вони недалеко, на грядці чорної, розпушеної землі? Хто знає.. Може, проминуть собі і розпалять вогонь трохи далі?..”; “Спитай, може, йому ще щось треба.. може, я ще знайду щось..”; “Може, це сон?”; “Але, може, вони були єдині, що пам’ятали його давні очі..”; “Він казав, там танцюють інакше.. Може, так?”; “Мені здається, тут хтось є”; “Мені здалося, що то міг бути якийсь курган.. Може, то був покинутий могильник.. Може, я

йду знов до Великої Ріки” [8, 36-57]. Очевидно, Молодий утілює розгубленість, відчай, безнадію, нудьгу, апатію, відчуженість, сум. Йому не дають спокою минулі невдачі, поразки, провини “безневинні”, і він повторює: “Я – подонок, я писав колись про багульник, що розцвітає на далеких сопках, тепер я у віддаленій провінції, я докладу всіх зусиль.. Вчора мені приснився дивний сон: я в *сосновій* посадці, усі сосни рівні, як підстрижені, і всі в мій зріст; і я ніби довго блукаю між них, і кожна з них – то моя поразка. Я шукаю між ними якусь іншу, неподібну, і так приглядаюсь, так уважно прогортаю молоду глицію, так, ніби зазираю кожній в самі очі – і не знаходжу..”. У китайській поезії сосна – часто вживаний образ, який символізує духовну стійкість, життєву силу й довголіття. У конфуціанській канонічній “Книзі” йдеться про ідеальну людину, чия сутність подібна до серцевини сосни. Це дерево не змінює своїх шат, уособлює постійність, і саме таким у переконаннях і вчинках повинен бути справжній чоловік. Сосна здавалася невідчуженою часом і у свідомості людей асоціювалася з ідеєю довголіття й безсмертя. Насіння і смоли сосни додавали до їжі, бо вірили, що це подовжить життя. Але коли “символи вічності” почали саджати на кладовищах, їхні образи стали ототожнювати зі смертю, вони нагадували про швидкоплинність і нетривкість людського існування [7, 256]. Очевидно, хлопець прагне душевної рівноваги, але “заблукав у трьох соснах”. Він переживає душевні муки, сум’яття, поринає в сон, через відсторонені дії, предмети, відчуття прагне самоусвідомлення. Однак безнадія й марнота всього суцього вражає його. “Я бачу під собою лише байдужу блакитну сліпучість.. І там, унизу, поміж кволіх підстрижених сосонок, десь має бути інший я.. Я не впізнає себе!.. Хочу народитися знову! Де моє прадавнє тіло?.. Я падаю.. Я не бачу ніяк Великої Ріки.. Я падаю..” [8, 56], – з відчаєм промовляє Хлопець (III дія). Перехід через річку, блукання очеретом можна розуміти як ініціацію, необхідність пізнання себе у світі, бажання активізувати духовне бачення, як символічну смерть перед відродженням.

Дівчина з’являється у третій дії і втілює спокусу, бажання, молодощі, любощі, називає себе Вогняною Феєю. Час від часу вона наспівує:

Ой заходь, коханий, устенька пода-ай..  
Поцілунок зразу змінить світ у ра-ай..  
Ой заходь, коханий, і нікого не цурайся,  
Ой заходь, коханий, устенька пода-ай.. [8, 47].

Дівчина й Молодий не розмовляють одне з одним: кожен має свою мовну партію, хоча вони перебувають поруч. Молодий: “Мене послали до Великої Ріки. Я прибув до Великої Ріки пізно надвечір. Я довго сумнівався, чи переходити.. Але мій кінь голодний.. Я розпряг його і він, заточуючись, зайшов у воду.. Я сидів на березі в очереті і не знав.. Але я бачив, як він п’є.. І як він дивиться поверх води на той берег.. І тоді почав сходити повний місяць. Він зійшов над Великою Рікою, і я відчув, що маю увійти у воду і йти за ним.. Хоч би що чекало на тому боці.. Коли ми перебралися, була ніч, і не вмовкав соловейко.. Нас ніхто не перестрів, хоч десь далеко чув постріл.. Але де світ обійдеться без мисливців?..”. Дівчина: “Я скопала під вікном і пересадила звідти холодну м’яту. Я весь час думала, що то холодна м’ята. Вона мала грубе шорстке листя, і воно пахло.. Але коли розрослась вище за вікном, я побачила між листя згустки і з них бризки крові, і я зрозуміла, що то червона рута..” [8, 49-50]. У монологів Дівчини і хлопця немає нічого спільного, проте в ремарках, які вказують на їхні дії, рухи, спільне все ж таки існує: “Молодий і Дівчина зупиняються навпроти. Він простягає перед собою руку, але в останню мить вона відсахнулася за сніп очерету посеред зали..”, “...кидається в протилежний

бік, підбігає до Молодого, що, скорчившись, лежить долілиць, і, схлипуючи, пестить його лице, цілує в очі.. Молодий, здається, спить, уві сні йому щось ввижається, він усміхається щасливий.. Дівчина зривається на ноги, біжить кудись до себе, на кухню. Звідти приносить облізде хутро якогось чорного ведмеда і вкриває Молодого, як дитя..” [8, 53].

Дівчина розпізнає, що хлопець невпевнений, нерішучий, не бачить очевидних речей: “Він хоче мене забрати у далеку землю.. Але він не знає, де вона.. Він не знає, хто я.. Він не хоче знати.. Він каже, шукав.. шукав мене всюди, все життя.. Але він не бачить.. Він весь час оглядається.. У нього очі дивляться назад..”. У хлопця на очах – пов’язка. Дівчина: “Він сліпий!.. Куди він іде?.. Він мене не бачить!.. На моїм тілі тисяча очей!.. Вони за кожним деревом!.. Я йду, і тисяча очей наближається!.. Я відходжу – і вони відходять!.. Кожен хоче бачити!..” [8, 51]. Дивитися – значить дошукуватися, придивлятися, щоб зрозуміти. Зір пов’язаний із розумом, пізнанням, сліпота ж – із відсутністю знання. Ще Платон уважав, що саме окові завдячуємо знанням найкращих речей, що саме око спонукало людей до філософії. Уже в давнину тілесне око протиставляли внутрішньому окові душі, розуму. Поет-буддист намагався побачити в явищах, які доступні людським відчуттям, шлях до внутрішнього, важливого, потаємного: відмежуватись від суєти, відчутти спокій, прагнути єднання із природою, гармонії внутрішнього і зовнішнього. У тексті, очевидно, присутня не опозиція сліпота – зір, а інше: невтаємниченість, непосвяченість хлопця. Він спілкується з Ду Фу й називає його вчителем, прагне глибинних знань про себе і світ.

Молодий і Дівчина – екзистенти, вони переживають своє “я” як частково відчужене від тіла, перебувають на трагічній хисткій межі між “я”-тілом і “я”-духом, між “я” і світом, “я” й “іншими”. Внутрішній світ “я” персонажів переживається як лише один із можливих світів, що не має жодних переваг щодо інших. Їх можна інтерпретувати як “постмодерно невпевнені особистості”, котрі не шукають вирішення проблем навіть тоді, коли це стосується фундаментальних основ їхнього існування.

Ще одна дійова особа – Великий Джміль. Автор позбавляє його права говорити. Безмовний, потворний, бридкий на вигляд (“слизький, задрьопаний рідкою грязюкою... його лице темне, заросле густою щетиною”) Великий Джміль – утілення інстинктів (продовження роду, самозбереження?). Цікаво, що саме з ним змагається Дівчина: “Він поспішає, падає їй до ніг.. У його розтуленій долоні – каштан.. Він опускає його до землі, котить їй до ніг.. Дівчина відстрибує, бридливо і шумно, наче від миші.. Підбігає до очерету, висмикує звідти грубу лозину, біжить до нього, шмагає усе його тіло, хльоскає по руках, б’є його маленькими босими ногами, штрикає кулачками під боки”. Двобій завершується перемогою Великого Джмеля: “Він поволі урочисто підходить до Дівчини, обнімає її, підводить.. Вона вже притихла, зводиться.. Вони йдуть обнявшись, заточуються.. Вони обминають очерет і поволі прямують до кухні. Вона ще пробує спинитись і вже не випрочується, промовляє тихо” [8, 52].

Своєрідність “Містерії” – у присутності в ній чи не найбільших поціновувачів краси світу – східних поетів Лі Бо і Ду Фу, творчість яких найбільше вплинула на формування світоглядних орієнтирів О. Лишеги.

Ду Фу – китайський поет епохи Тан. Свій перший вірш написав у семирічному віці. Подорожував, служив домашнім секретарем багатого вельможі. Створив відомий цикл поезій “Вісім стансів про осінь”. Поміж життєвими подіями (будування солом’яної хижки в маленькому поселенні, розведення курей) – написання циклів поезій “Сумно. Осінній дощ”, “Вірші на п’ятсот слів про те, що в мене було на душі, коли я повертався зі столиці в Фенсянь” та ін. Ду Фу залишив чимало віршів, різноманітних за розмірами, жанрами, стильовими особливостями, а головне – несхожих за змістом. Ду Фу писав про все –

господарську працю, ціни на врожай; він обговорює питання військової стратегії, бідкається, що вітер розтросив дах будинку, дякує за надіслані в дарунок саджанці сосни чи в'язки цибулі. У будь-якій, навіть незначній події він знаходив тему для поезії, і ніколи не вигадував, а завжди писав тільки те, що було насправді, адже поняття життєвої правди – ключове для китайської естетичної думки. Для східного поета знання були важливішими, ніж краса. У своїй творчості Ду Фу оцінює себе не як поета, а як людину, для котрої творчість має бути максимально забезпечена життєвою правдою. У доробку митця відбилися усі людські почуття – біль, туга, гнів, радість, а також звичаї, мораль, побут, вірування, обряди, міфи, легенди, фольклорні традиції китайців. Дослідники акцентують на винятковій гармонійності, поміркованості, врівноваженості, благородній стриманості, щирості поезії Ду Фу. Через це ставлення до автора як до великого класика не змінювалось упродовж століть.

Лі Бо – легендарна постать того ж часу. Він прославився не тільки своєю поезією, а й глибокими знаннями з даоської філософії, лицарською відвагою. Ще в юному віці Лі Бо покинув сім'ю й поселився в горах разом із даоським учителем. Для нього розпочалися роки напруженого самовиховання. Лі Бо мандрував гірськими стежками, слухав шум вітру в гілках дерев, плюскіт струмка. Усе це сприяло вихованню благословенного стану “порожнечі”, до якого прагли даосці. Завершивши навчання, Лі Бо став мандрівним лицарем, обов'язок якого – захищати ображених і пригноблених. Після довгих лицарських пригод Лі Бо знову виховується в даоського вчителя, пише вірші, подорожує й гостює у друзів. Почувши про чесноти Лі Бо, імператор запрошує його до палацу й люб'язно пропонує місце придворного поета. Лі Бо потопає в розкоші і славі. Однак через недоброзичливе ставлення до себе й інтриги поет змушений шукати щастя поза межами імператорського палацу. Він знайомиться з Ду Фу, і вони разом із Гао Ши подорожують у землях Лян і Сун, читають один одному вірші, милуються краєвидами, роздумують про минуле й теперішнє. Ду Фу захоплюється хоробрістю, імпульсивністю, непередбачуваністю Лі Бо. Зустріч вигнанця Лі Бо з вічним мандрівником Ду Фу дослідники вважають найяскравішою подією в історії китайської літератури, однак стосунки двох поетів розцінюють як дружбу вчителя й учня, адже Ду Фу присвятив Лі Бо значну кількість поезій, а Лі Бо своєму другові – лише дві. Романтичний, із мінливим настроєм, різкий у висловлюваннях та вчинках, Лі Бо справив значний вплив на формування світогляду Ду Фу [див.: 1].

З якою ж метою О. Лишега вводить у текст китайських поетів?

Автор не відступає від історичної правди, переказів, і появу Лі Бо й Ду Фу зображує восени, “коли листя вже не листя, і разом з тим ще не тлін” (I і II дії). Митець намагається якнайповніше передати гармонію людських стосунків на тлі осіннього краєвиду: ліс, тепло від вогню, спокій. Образи лісу, очерету й вогню у творчості письменника ключові, глибинні. О. Лишега зізнається, що для нього визначальні кілька архетипів – дерево, вогонь, глина. “Але важливі дуже і менші їхні брати. Архетипи, вони живі. Ніколи би не хотів, щоб вони були схемами. Вони складаються з дрібніших чи тонших. І тонкі речі – гілки чи листя – повинні бути присутні. Повинно все це бути разом, одне одного доповнювати. І щоб було видно, як проявляються архетипні речі” [8, 133].

Як відомо, ліси – своєрідні обереги людського життя, їх прадавня мудрість охороняє й віряє скарби духовності. Люди віддавна вірили, що в ліси відходять душі померлих і живуть там далі. Для митця, який усе глибоко занурюється в осмислення життя і смерті, минулості і вічності, ліс уявляється тим “божественним простором”, де людина прагне назавжди лишитися духовно присутньою. Очерет у Китаї символізує мудре управління, а в християнстві – страждання і смерть. Вогонь традиційно символізує очищення, трансформацію, силу, міць, енергію, але водночас і руйнацію, зміну станів. Полум'я – це образ духовної сили,

трансцендентності й осяяння, символ істини, знань, інтелекту й емоцій, знищує брехню, ілюзії, смерть. У буддизмі вогонь утілює мудрість, яка спалює всяке неуттво. У китайців полум'я означає присутність божества. “Вогонь.. Одне з найгарніших видовищ, що узалежнює. Можна дивитися і дивитися на вогонь. Але такий, як цей під контролем” [8, 130], – зізнається О. Лишега.

Якби не деталі сучасної епохи (згадки Ду Фу про фотографію й поїзди, каністра, електрокартоплечистка, біля якої сидять Молодий і Ду Фу, арабське пиво “Стелла”, електроплита тощо), то діалог філософів нагадував би розмову в епоху Тан: “Брате Ду Фу, а хіба ти не бачиш зараз цього лісу, хіба там немає нас двох серед цього осіннього краєвиду, підхоплених спільним поривом в цю ніч?”, “Друже Лі Бо, бачу, бачу нас двох, п'ю з тобою і ділюсь теплом цього вогню...”. Лі Бо й Ду Фу втілюють мудрість, досконалість, знання, гармонію та повноту людських стосунків (адже, за переказами, вони й у мовчанні розуміли один одного), радість спілкування, велич духу. Вони роздумують про вічне і проминальне, занурюються у глибини внутрішнього світу, передбачають смерть один одного, читають поезії:

..легкі, поблідлі бур'яни..  
зморщені, позеленілі сливи..  
поріділе волосся пирію,  
ще не вискубане вітром..  
ти їхній ровесник..  
торішне листя.. –  
з якою ласкою ще вгортає його сніг..  
як заподадливо, перебігаючи від стовбура  
до стовбура, ховається від мого погляду..  
чи ти там.. чи ти там.. [8, 44].

Такі розмови в Китаї називалися “цин тань”, тобто прозора, чиста, вишукана бесіда, яку провадили під час прогулянок у горах освічені люди в епоху Шести династій. Часто говорили про велич гір, річок, якими милувались і захоплювались. Картини природи в поезіях китайських авторів не відтіняли любовних почуттів чоловіка й жінки. Описи вод і гір були пронизані спогадами про розлуку із другом, із минулим, рідними, і в них здебільшого не було спогадів про кохану. Почуття чоловіка до жінки не було бажаною темою для китайської поезії. Зазвичай любов усвідомлювалась як подружжя, і тужити, сумувати завжди мусила жінка, адже вона не рівня чоловікові, хоча б тому, що належала до іншого світу, і все творче асоціювалось із чоловічим началом – Янь [див.: 7].

У першій дії метафорично зображено зустріч двох великих людей, а в другій – тугу, спомини Ду Фу про свого побратима. Ду Фу розкриває Молодому вбивчу правду про щоденне безглузде існування, образно називаючи його поїздом із багатьма дверима, які прочиняє людина. За одними – “напівтемрява, повна випарів, чийогось плачу” як утілення “нижчого” світу, соціальних низів, загалом буденщини. За другими – жінка як утілення спокуси. За третіми – “тебе... немає в цьому лагідному, недоступному для таких, як ти, світі”. Далі – “безконечні двері кудись туди, вперед, десь у вагон...” [8, 43].

О. Лишега творить нову суверенну художню реальність, пізнати яку можна за допомогою ефекту очуження. Естетика ефекту очуження бере початок від драматургічних систем Сходу (санскритської драми, китайської драми цацзюй, драми японського театру Но, Кабукі), в основі яких – художня невідповідність, духовна й розумова свобода відтворення дійсності. Головна в цьому підході – очуженість зображення стосовно зображуваного й автентичність такого зображення, що дає глядачам змогу впізнавати у прозорій і водночас зашифрованій моделі дійсності фрагменти власного повсякденного життя. Найбільшим прихильником “ефекту очуження”, метою якого було виробити у

глядача критичну, аналітичну позицію стосовно подій, зображуваних на сцені, був Бертольд Брехт [див.: 11]. Ефект очуження поширився в О. Лишеги практично на всі складники художнього твору. Приміром, автор не послуговується готовими мовними блоками, застиглими формулами і словосполученнями. Його текст не можна читати і сприймати поверхнево. Світ розгортання містерії багатоваріантний: він відкритий і неоднозначний, прозорий і водночас зашифрований, ясний і умовний, демонструє властивий письменникові спосіб переломлювання життєвого матеріалу. Містерії притаманні мовленнєве очуження, психологізм як наслідок відмови від “абсолютистського” підходу до людини і світу. Авторську філософію читач видобуває з поліфонії мовлення. Ситуації, відлеглі одна від одної в часі і просторі, розгортаються як симультанні, як елементи певного єдиного буття.

В удаваній сваволі словесних побудов наявна принаймні одна логіка – логіка людини, яка не знає себе й тому дозволяє собі бути й тим, і іншим, і ще кимось; тому й позиція автора в його містерії весь час змінюється. Стиль О. Лишеги вирізняється метафоричною спресованістю, образною щільністю й динамікою кожної фрази. О. Лишега привчає читача і глядача додумувати сказане і проминає все, що зрозуміле і тривіальне. Його “думки-образи” видаються загадковими, як можуть бути загадковими прадавні афоризми, котрі підкоряють чимось мерехтливим і неоднозначним.

Розкладення картини світу на кути зору передбачає виокремлення індивідуальних свідомостей. Репліки і фрази Ду Фу, Лі Бо, Молодого, Дівчини, сцени за їхньої участі, на перший погляд, відносні, навмисно відхилені від звичного, видимого обрису явищ, але набувають ніби ще одного, додаткового виміру. Неоднозначність дійових осіб, сцен, їхня відкритість і незавершеність, подвійна настанова на типовість і винятковість позначені одним стилем, філософією. Автор уводить до тексту фрагменти поезій, які цитує Хлопець, Ду Фу, пісень, що їх виконує Дівчина. Ці вкраплення, “руйнуючи” сюжет, водночас “цементують” окремі епізоди в певну цілісність.

“Містерія” О. Лишеги – це по-своєму унікальна стенограма ультраекспресивної свідомості, що перед нею довкола закрили всі двері у світ, і вона обернула свій погляд у себе, у свої ще не знищені, хоча й загрожені можливою катастрофою глибини. Сама пунктуація “Містерії” з нескінченними “двокрапками” – певний знак “стенографічної” орфографії-поетики твору. Ніби на кінематографічній плівці, образ поспішає за образом, тіснить або суперечить йому, а то й просто виникає з іншого виміру.

Сутність ефекту очуження в містерії “Друже Лі Бо, брате Ду Фу...” – настанова письменника на вільне самовираження. Ефект очуження розглядається як нерозривна художня цілісність, будь-який елемент котрої важко піддається виокремленню, бо ж повністю розкривається лише в усій сукупності внутрішніх зв’язків. Аналіз містерії засвідчує такі риси ефекту, як взаємозв’язок окремих складників за умови їх вільного розвитку, синтетичність, символічність. Художні невідповідності прямують до зчеплення, не вступають у суперечність, а взаємно доповнюють одна одну. Автентичність такого зображення полягає в тому, що воно дає глядачам змогу впізнавати у прозорій і водночас зашифрованій моделі дійсності фрагменти власного повсякденного життя.

Містерію можна розглядати як драму абсурду: панує статичність, а те, що діється, абсурдне й незрозуміле, відбувається невідомо чому та задля чого. Мова персонажів утрачає функцію засобу висловлення думки, зображує безглуздість буття. Однак якщо “театр абсурду” демонструє глухий кут людського існування, з якого немає виходу, приреченість усіх, загибель усього, то містерія О. Лишеги спрямована на символізацію образів, дії, на, так би мовити, оптимізацію всього, що відбувається. Якщо в “театрі абсурду” талановито розкривається духовне зубожіння обивательського суспільства, апатія, безглуздість його існування, то містерія зорієнтована на самотність людини в цьому світі, її прагнення до

гармонії. Дійові особи – Молодий і Дівчина – мають право свободи вибору, вільні й повноцінні у своєму внутрішньому світі.

Дещо автор запозичив і від школи “потону свідомості”. Для зображення духовного життя персонажів використано численні спогади, асоціації, внутрішні монологи, котрі сприймаються як потік свідомості. Для О. Лишеги людські відчуття – єдина цінність, саме вони, а не реальний світ, є найвірогіднішими. А реальне життя – лише відбиток тих процесів, які відбуваються в нашій свідомості й допомагають пізнати сенс людського існування. Отже, можна твердити, що містерія О. Лишеги – це синтез ознак “ефекту очуження”, “театру абсурду” та “потону свідомості”. У творі автор поєднав східну й західну духовні традиції й досягнув небувалого в українській літературі ефекту. Містерію “Друже Лі Бо, брате Ду Фу...” в постановці режисера Сергія Проскурні (театр-студія “Будьмо!”) з успіхом було показано театральній публіці у країнах Східної та Центральної Європи.

Мала проза О. Лишеги – самобутнє явище в сучасній новелістиці. Сюжет новели “Квіти в темній кімнаті” – непорозуміння між чоловіком і дружиною. Жінка купує собі троянди, чоловік незадоволений тим, що квіти плавають у ванній – то лише зовнішні ознаки існування, за якими – екзистенційна порожнеча. В опозиції подружжя перебуває вже давно: “Речі давно зібрані у торбу. Вона вже два роки під порогом”. Чоловік і дружина мають дорослу доньку, дід, але це не рятує їх від взаємного збайдужіння: “Вона ладна тікати від мене на край світу. І лише море не дає втекти ще далі”; “Вона мене розуміє, що мені важко дихається... І що за кожним разом повертаюсь” [6, 220].

Розповідь ведеться під кутом зору чоловіка, який передає своє бачення стосунків із дружиною. Такий нарративний простір обмежує можливість уповні оцінити ситуацію (з позиції чоловіка це не конфлікт, кульмінаційний момент відсутній, непорозуміння не з’ясовано). Читач не знає про інших (дружину, доньку) того, що відомо чи невідомо нараторові-персонажу. Сприйняття художнього тексту здійснюється через посередництво чоловіка, який передає напружену атмосферу. Читач відчуває, що сам чоловік достоту не знає причини таких складних взаємин, не знає, яким буде фінал. Непорозуміння між подружжям існує два роки, і скільки ще триватиме – невідомо.

Персонаж отруєний перебуванням із близькими йому людьми, яких уже давно не гріє тепло його любові, і жінка змушена купувати собі троянди як спогад про вмерлі почуття, тому, як зазначив В. Даниленко, “Квіти в темній кімнаті” – висока поезія людської самотності, глибокої і страшної, а втеча від близьких людей – шлях до першовитоків і своєї смерті.

Про стан самотності, туги розповідає рядовий солдат у новелі О. Лишеги “Відчуття весни”. Опис відчуттів релевантний діям, що їх виконує персонаж. Саме вони дають підставу говорити про події: солдати будбату, а серед них і оповідач, приїжджають до пофарбованої в жовтий колір будівлі. Хлопець здогадується, що це будинок для психічно хворих. Разом з іншими солдатами він працює, перепочиває, спостерігає крізь щілину в паркані, як молода лікарка грає у м’яча із хворими. Згодом хтось із “ненормальних” віціляє в нього сніжкою. Така історія, короткий випадок із життя, як і в попередній новелі, прикметна фрагментарністю (вихоплення надзвичайно малого, короткого відтинку життя персонажа), незавершеністю, браком епічної заокругленості (як наслідок теперішнього чи теперішнього тривалого часу, коли дії не стають минулим у стосунку до розповідача). У тексті зображено тільки дії; причиново-наслідковий зв’язок, властивий подіям, відсутній. Хоча читач звертає увагу на незворотність, лінійність, а також імовірність усієї “історії”.

Відчуття весни – це “розпашілі, ніби з баньки, з розпущеним волоссям берези”, “сонце якраз пригрівало в лице”, “парувала на сонці підігріта дошка”, “несподівано з даху зірвалось ціле гроно крапель, одна з них влучила в незахищену шию”, “кілька разів по ледь розліпленій щілині повік різонув сонячний зайчик”, “земля



була якась дуже свіжа... вона пила його погляд". Але відчуття солдата змішуються із запахом "якоїсь відпрацьованості", яким пройняте подвір'я лікарні. Хлопець навіть подумав, що "люди тут не працювали, що їхні пучки зімлявіли, просякли тремтливим відчуттям непотрібності" [8, 28].

Це все має наштовхнути читача на думку про подібність між солдатом, якому "нічого, але разом з тим все дозволено", й отими хворими. Згодом читач довідується, що повільний рух військових машин нагадує персонажеві журавлів і те відчуття весни, яке пережив іще солдатом будбату.

В оповіданні "Людина у просторі" розповідач у третьоособовій чи першоособовій наративних формах дуже стисло, лише кількома штрихами повідомляє про самотнє життя чоловіка в чужій квартирі, про його роботу декоратора на кіностудії, дружину, яка працює в Інституті кібернетики, їхню трирічну дитину. У новелі відсутні причинно-наслідкові зв'язки: невідомо, чому подружжя не живе разом, чим зумовлено їхнє розлучення. Чоловік не знає, що хворий, але читач уже здогадується про це: "Заходить у ванну, закашлюється, низько нахилившись над раковиною, спльовує, на дні темний, аж чорний згусток. Що б це могло бути, може, вчора наковтався пилуки..." [8, 24]. Промовисті фрагменти розкривають душевні порухи чоловіка в несподіваному ракурсі. Він пам'ятає всі принади простору навколо Олеського замку, до якого їздив із дружиною ("Далеко під ногами в клубах ранкового туману ворушилась осока, зблискували брижами маленькі плеса ставків довкола замку, мерехтіли купи верб понад водою, і знов луги, зблисне поодинокі плесо, і знов хвилі-осоки розбігаються врзнобіч") [8, 16].

Опис природи – не тло для зображених подій; це спогад про бачені колись краєвиди, прагнення достоту запам'ятати всі дрібниці: "метеликів в осінньому небі", зів'ялі осінні мальви, кору дерев, "попсовані черв'яком яблука", пофарбовані диктові дошки декорацій. Усе це має допоміжне значення – бажання чоловіка увібрати в себе весь простір, адже він може цього більше не побачити – померти від хвороби, яка непомітно його підточує. Чоловік прагне зрозуміти музикантів, їхню професію, душу, музику Баха, яка, напевне, не торкається поверхні землі, хоче усвідомити себе і своє вподобання виконувати "чорну" роботу. Дослухається до власного тіла, яке вже відчуває старість. Але читач розуміє: чоловік хворий і тому перебуває в такому настрої. Простір – це не тільки навколишні звуки, кольори, предмети, ландшафти, а й образи, люди – усе те, що поза людиною і що вона прагне усвідомити. Через гру фрагментів простежується творення екзистенційного колажу для читача, особливої ситуації медитативного резонансу з настроєм тексту.

У малій прозі О. Лишеги найчастіше обігрується ситуація самотності, відчаю, безглуздя життя, порожнечі й нудьги. Персонажі новел баланують над прірвою підсвідомого, звідки зяє жахка глибина людської натури. Часто його історії позбавлені сенсу, логіки, причинно-наслідкові зв'язки відсутні. Тільки "нерозповідні" сегменти допомагають зрозуміти дії персонажа, суттєво доповнюють, уточнюють дії в тексті, коригують читацьке сприйняття, вони несуть основне змістове, естетичне навантаження. Загалом мала проза письменника позначена самотністю, внутрішньою напругою та пошуками нових виражальних художніх засобів.

Творчість автора засвідчує його прагнення до гармонії зі світом, у собі й із собою у світі, письменницьке відчуття балансує між розумінням і нерозумінням, між вірою і сумнівом, переконанням та інтуїтивним осяянням. Саме оце незриме, неоприявлене, те, що на межі видимого і невидимого, автор прагне затримати внутрішнім зором і словом. Художні тексти, попри герметичність (відмежованість від буденності, зосередження уваги на взаємодії природи, людини і Всесвіту, звернення до проблеми пошуку "автентичного буття", тяжіння до творення персонального переінакшеного світу, аполітичність та позасоціальність, усамітнення), відкриті для співпраці із читачем, інтерпретації.

## ЛІТЕРАТУРА

1. *Бежин А. Ду Фу.* – М.: Мол. гвардія, 1987. – 271с.
2. *Діброва В.* “...бийся головою об лід”. Роздум сумний, але не безнадійний // *Вітчизна.* – 1990. – № 4. – С. 166–168.
3. *Діброва В.* “Великий міст”: [Рецензія на збірку Олега Лишеги] // *Сучасність.* – 1990. – № 5.
4. *Діброва В.* Лишега: 3 циклу “Замальовки з натури” // *Критика.* – 1998. – № 1.
5. *Діброва В.* Поет як струна рідної стихії // *Сучасність.* – 1997. – № 7–8.
6. *Квіти в темній кімнаті:* Сучасна українська новела: Найяскравіші зразки української новелістики за останні п'ятнадцять років / Упорядкув., передм., літ. ред. В. Даниленка. – К.: Генеза, 1997. – 432 с.
7. *Китайская пейзажная лирика* / Под ред. В. И. Семанова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1984. – 320 с.
8. *Лишега О.* Друже Лі Бо, брате Ду Фу...: Проза. – Львів: ЛА “Піраміда”, 2010. – 148с.
9. *Приватна колекція:* Вибрана українська проза та есеїстика кінця ХХ століття / Упорядкув., вступ. слово, бібліогр. відомості та приміт. В. Габора. – Л.: ЛА “Піраміда”, на замовлення приват. підпр. Говди І. В., 2002. – 628 с.
10. *Скурятівський В.* У нульовому часі і просторі // *Сучасність.* – 1992. – № 11. – С. 152–154.
11. *Соколовська С.* Ефект очуження як теоретико-літературна категорія: генезис, поетика (на матеріалі творчості Б. Брехта): Автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Донецьк, 2000. – 16 с.
12. *Таран А.* Суверенність поета, або в чому “крамольність” поезії Олега Лишеги? // *Дзвін.* – 1990. – № 10. – С. 141–142.

Отримано 23 грудня 2010 р.

м. Луцьк

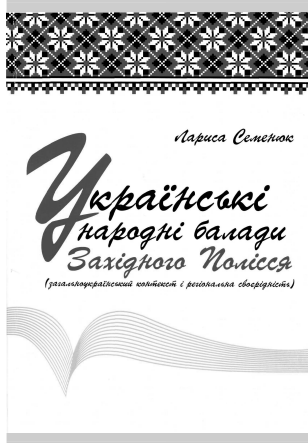
Наші  
презентації



**Волинь філологічна: текст і контекст. Явище синтезу мистецтв в українській літературі:**  
Зб. наук. пр. – Вип. 10 / Упоряд. О. О. Маланій. – Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. – 252 с.

У виданні зібрано літературознавчі розвідки з проблем синтезу мистецтв. Уміщено теоретичні дослідження та історико-літературознавчі матеріали.

Книжка присвячена 70-річчю від дня народження професора О. О. Рисака, науковий доробок якого посідає помітне місце в сучасному літературознавстві та вітчизняній теорії синтезу мистецтв.



**Семенюк Л. Українські народні балади Західного Полісся (загальноукраїнський контекст і регіональна своєрідність):** Монографія. – Луцьк: РВВ “Вежа” Волин. нац. ун-ту ім. Лесі Українки, 2009. – 176 с.

Перша спеціальна праця про народну баладу Західного Полісся, її загальноукраїнський і позаукраїнський контекст та регіональну специфіку. На основі аналізу друкованих і архівних матеріалів розглядаються особливості поширення й побутування жанру в регіоні, зроблено спробу згрупування й системної характеристики сюжетів, мотивів та образів зафіксованих тут народнобаладних творів, визначено характер новочасних змін у цьому жанрі народної творчості. Доповнює монографію каталог баладних сюжетів Західного Полісся.