

Олег Лишега: «Чути, як тече вода...»



Слухала й конспектувала Світлана МАТВІЄНКО.

Дай Боже. (Сміється). Можу говорити, коли п'ю і... або ходжу отак... ну... помаленьку. Туди-сюди. Рухаюсь, одним словом. Тоді я можу щось говорити, і тоді я можу говорити й про мову. Про мову можна говорити тільки за тієї умови, що ти рухаєшся. Ти рухаєшся і... або ти п'єш. А так ото сидіти (сміється) й говорити про мову — це дуже... дуже важко... ну, майже неможливо. А от коли ти рухаєшся, або п'єш, ти тоді ніби вирушаєш туди до... до початків мови. До початків мови. Да... Коли п'єш... ну ми, мабуть, дійсно, від риби походимо (сміється). Маємо щось пити. Може, риби, правда, багато й не п'ють так, як я, може, менше трохи... І рухатись, весь час плавати. І ну от, мене не цікавить оця мова (сміється), що ми нею оце зараз розмовляємо. Я маю на увазі... ну вона є просто, от... і нікуди від цього не дінешся, але інтригує отак по-справжньому, є таким алкоголем, є таким глибшим, сильнішим, є така прामова. Прамова, яка є на тій стадії, коли вона ще не відділилась від руху, від ходи, від пиття... Да... Від якоїсь такої мандрівки. Ота якась прामова мене найбільше цікавить, і, в принципі, я стараюся писати тією мовою. Вона зовні, ніби, не дуже відрізняється, але все ж таки відрізняється. Зараз мені важко сказати. Я просто зараз згадав мого товариша одного, Іван Симененко, то він якраз теж думає... він весь час тільки й робить, що думає про мову, про прамову (сміється). Теж рухається (сміється), правда, часом сидить перед телевизором, у нього аж два телевизори (сміється) в двох кімнатах. Але це... але це дуже мудро, тому що він мусить рухатися між одним телевизором і другим. От. У одній кімнаті кольоровий, а в другій — чорно-білий. І він весь час бігає від одного до другого. Але він... він досліджує... я давно його не бачив, правда, досліджує якраз прамову і він дійшов думки, що людину навчили динозаври прамові. Якось так. Що людина ну спочатку ж була безмовна (сміється). Та це... да... це питання дуже філософське питання, і не будемо... не будемо десь туди в середньовіччя зараз повертатися.

Я в дечому погоджуюся з Іваном Симененком, він вважає що... що мова виникла в людини, ну, появилася у людини, коли в людини виникла потреба виманити... виманити динозавра із того... багна, чи із тих якихось... із очеретів. Людина спочатку, ну, ходила по березі, приглядалася, як... як динозавр себе поводить, як він у свою чергу виманює якихось інших істот, ну, правда, він... ну, були, мабуть, такі динозаври, що виманювали, скажімо, там жінок-динозаврих. І приглядався, да... спочатку приглядався, і спочатку було дуже пильне спостереження, ну, це дуже важливо. Для мене важливо. Спостереження. Це ми вже говоримо про спостереження. А потім...

потім — імітація. От. Він почав... людина почала для того, щоб виманити того звіра, вона прислухалась, як там ті жаби себе поводять, і як реагують динозаври на жаб, чи на когось... І почала імітувати їхні звуки, чи там ляскати язиком там чи як... чи плескати. І з цього наслідування появились перші склади мови і перші значення. Це таке магічне досить, хоч воно було практичне. Це паралельно йшло. Отоді — це дуже важливо для мене — були стадії такі, і якраз ті найбільше мене притягають, ті моменти в мові, коли існувала паралельно така функція уже практична і магічна. Вони нероздільні були. Це все тривало дуже довго. Коли було... коли була оця єдність. Дуже довго. І слава Богу, що так довго воно існувало, що в той час вже... вже встигли народитись і поети деякі... так... і, ну, я не кажу вже про гончарів. Все це найдавніше — гончарі й поети. Тільки поети тоді ще не писали, звичайно, віршів. Вони... вони були, ну, як інші нормальні люди, тільки що всередині вони були поети. Ніхто цього не знав, і вони не вип'ячували це, ну вони не мали... хіба що там пізніше вже залишилася ця функція, яка від поета перейшла вже до шамана. Пізніше трошки, коли вже люди стали, ну, вже якимось, ну, помаленьку черствіти вже, як... (сміється), коли вони почали забувати прамову. Вони почали забувати прамову, але в якості тлумача такої прамови залишився шаман. У нас, мабуть, вони волхви... їх назвали... Це не одне і те ж. У поняття шамана я вкладаю більше... більше такої динаміки... більше якогось танцю, я знаю... Але врешті-решт до, ну, до нас дійшли всі такі якісь люди, які прямо виконують... прямо користуються, можливо, тою прамовою. І є, слава Богу, багато людей ще, ну, ще збереглося, які знають... які принаймні, мають відчуття тої прамови. Її важко якось... ну, вона в різних мовах, під різними масками, й або є в людини її відчуття, або немає. Ну є... є люди, які... в яких дуже багато цього... якихось таких покладів... давніх покладів, а є люди, які... в яких шар такий дуже... теперішній. Я не знаю. Це дуже непросто. Адже що ж таке теперішній? Знову ж таки, в цьому теперішньому теж тисячоліття є. Тисячоліття. В цьому теперішньому. Але мені важлива прамова, важлива. Прамова, чим вона характерна? Вона з одного боку дуже груба. Може складатись із самих кореневих слів, там немає орнаменту. Там можуть бути іменники суцільні або дієслова, дуже мало прикметників, дуже мало прислівників, сполучників, ком дуже мало. З одного боку. А з другого боку, вона може бути така груба, категорична, така, як... як удари сокири. І зрештою, у них дуже багато спільного — у прамові із ударами сокири. Дуже багато. Там немає якогось цюкання, вилузування, шліфування чи ще щось. Там є просто удари. Удар різкий, короткий. А інша риса цієї прамови — багато відтінків, величезно відтінків. Таким класичним прикладом є, скажімо, назви снігу в мешканців півночі, ескімосів чи індіанців. Там самого поняття снігу немає, такого слова, абстракції такої, снігу, але є сорок слів, які означають різні види снігу, різні його відтінки: чи свіжий сніг, чи ранковий, чи вечірній. І кольорові відтінки. Це все ознаки прамови. Дуже витончені поняття, дуже витончені. Якщо порівняти, скажімо, мову сучасного сленгу «тіпа», «кароче» з мовою ескімоса, він на кілька голів вище, що стосується мови. А наші оті хлопчики, ну, я маю на увазі оту певну категорію, обирають той попередній варіант, що я говорив. Мова груба, дуже груба, рубана, і разом з тим якась дуже прагматична, мабуть. І вона теж, мабуть, зв'язана з ударами сокири, з якоюсь динамікою, якої молодим дуже хочеться, але якої у них немає. Ну вони, звичайно, по машинах сидять, або за комп'ютером, або за цим... ну... я не кажу про телевізор. Вони позбавлені руху, такого справжнього руху, динаміки вони позбавлені. І вони хочуть це надолужити своєю такою демонстративною грубістю, демонстративною такою, ніби вони справді круті. Тому що первісне поняття «крутий» вживається до людей, які дуже живі були, рухалися, які не розводилися на якісь манірності, люди дії. І от для поезії я вибираю цю ж прамову, тільки свій варіант таки будую. І з одного боку, там повинна бути динаміка, тобто це ж я старався якось вживати менше якось орнаменту, а з другого боку, в деталях повинна бути якась дуже велика точність... дуже велика точність.

Як образ твориться? Це непросте питання... ну почнемо з того, що мова, оця теперішня, це є дзеркало того всього, що відбувається навколо нас. Більше, чи менше прямим дзеркалом. От, і те все, що відбувається в житті, в цьому світі от зараз, воно все фіксується в мові, звичайно. Мова ж відкрита. І все воно входить туди. Боюся, що навіть дуже багато всякої енергії туди входить, в мову, з цього світу. І я висную, література, вона настільки... вона чутлива... переважно ж пишуть її люди такі... вони... ну... які мають такі якісь загострені відчуття. І вони реагують так якось, мабуть, боляче реагують на багато речей. І вони, таким чином, як промокатка, як промокатка, вони вбирають, вбирають весь оцей шал, шал із повітря і переносять в літературу. І якщо раніше, скажімо, література була для мене таким якимось прихистком спокою і гармонії, з одного боку, таким полем мислення... я маю на увазі таку... медитацію... то тепер література, часом мені здається, що це така величезна підземна розгалужена система всіх-всіх труб, в яких дуже добре, мабуть, добре сантехнік розбирається. Тобто той простір, який був ніби раніше прихистком таким для душі, можливо, чи для мислення, так зараз він, виявляється заповнений... Воно не вийде біда, якщо я так порівнюю з цими трубами, але там таке суцільне плетиво пластикових, з новітніх, звичайно, матеріалів... і пластик, і скло, і алюміній, і що не хочеш, і провідники, напівпровідники, і оце все безконечні оці всі схеми, от... вони є... вони вже в літературі. Вони ще почалися ще раніше, до винаходу оцих всіх мікросхем, але вони вже там є. Ну то, мабуть, почалося із загальним отим прискоренням, коли зникла сакральність простору чи часу. Тоді коли і час, і простір були константами такими серйозними, вони мали сакральне значення для людини. Там воно все робилося, там розраховувалося на тисячоліття, на безконечне життя. От... так в якийсь момент, може, тоді, коли почалося це тиражування... я намагаюся писати... творити якісь такі речі унікальні... але це доба неунікальних речей. Це доба тиражування, коли людина побачила, що дійсно, можна щось розмножити, доба клонування почалась. І можна безконечно... ну не то що безконечно, якщо взяти книгодрукування, там гравюри мали матриці, і можна було мати сотні,

правда, примірників, але й це вже було достатньо. Так от, коли поступово ота прикладна функція почала розвиватися швидше, аніж духовна функція цього тиражування, прискорення, розмноження, це поняття часу і поняття простору, вони настільки стислися, настільки вони втратили свою сакральність, що тоді повітря, якщо воно не сакральне, якщо воно не магічне, то воно заповнюється оцими трубами, всім оцим плетивом. Тому що людина ще має і страх, звичайно, перед комунікаціями, перед трубами, вважає, що в самих трубах є щось дуже помічне, дуже магічне, що ті труби дозволять вижити. Та це вже міфологія марсіан, як ніби ми живемо в майбутньому (сміється). Ми живемо психологією, філософією майбутнього, того, що ми ніби-то й не знаємо. А раз ми живемо в майбутньому, стає дуже цікавим наше минуле. Це безкінечні парадокси, так? І як я відчуваю (сміється), що я живу одна нога моя в прамові, а друга – в комп'ютері. Одна – там, друга – там. Ці дві ноги розділені кількома десятками тисячоліть. Як тут себе вберегти, воно ж розриває... воно розриває... і от що цікаво, поет, я кажу, дуже архаїчна істота... дуже архаїчна. Це такий черепок дуже давній, рудимент такий... і дуже він архаїчний, і його треба носити на паланкінах... всюди. Коли прибувають якісь делегації, спочатку мають винести поета на паланкіні, щоб прибулий із ним привітався, а потім вже Кучма там може підійти. Можна теж і Кучму на паланкіні винести, але... пізніше... після поета. Так от, я казав про ці дві риси прамови, які ніби віддалені одна від другої, і є ще невидимі риси, оті риси, такі варіанти, які настільки нюансовані, що вони вже нібито втратили оболонку мови, але вони є, вони існують, вони витають... Вони витають, то можуть пристати до першого варіанту, до грубого варіанту, то можуть пристати до дуже... до дуже тонкого варіанту. Є слова «гомін» і «гамір», так? Здається, що там два звуки якісь, що вони майже не відрізняються, а насправді між ними величезна амплітуда, і оце якраз я називаю... весь спектр відтінків... весь спектр відтінків, які довкола можуть існувати... довкола одного чи двох слів. Скажімо, гамір – воно таке щось, мабуть, розбурхане і неспокійне, да? Схвильований такий шум. А гомін – притишений, це вже відлуння тільки якихось, мабуть, тільки... Гомін – якийсь такий легіт. Мені цікаво, що деякі люди задумуються над цією прамовою. Хтось із, мабуть, близьких Симененка вважає, що Гомер – це поняття загального, збірного поета, який, ніби, зібрав у себе весь гамір часу, гамір тих давніх часів архаїчних. Мені подобається така версія. Література, якщо вцілому так казати, це є гамір. А поет, може, це – гомін. У всякому разі, я притримуюся такого погляду. Коли образ входить у простір... для мене все ж таки важко зрозуміти оце словосполучення «ігри з часом», є такий поширений вислів, тобто: туди полетів, у те тисячоліття, в ту епоху, в другу, назад повернувся на ракеті, а поїхав туди на волах (сміється)... Але коли ти заходиш у простір зі своїм образом, коли слово заходить у цей магічний такий сакральний простір, тоді воно стає образом. Це дуже просто. Тоді кожне слово стає образом. Найменше слово. Але тільки при умові, коли воно входить в сакральний простір. А коли воно входить у простір із сильними полями, тертям, воно згорає просто як ракета, в принципі. Якийсь спалах і все. А наука того не має, є явища, є факт, є прецедент, як то назвати, але нема образу. А коли ти заходиш у той простір, де є той пра... той прапростір, так там ті образи вони тихі, вони, як тіні від гілок... не від труб зі своєю такою заданою геометрією, такою досить деспотичною, а там, як тіні від гілок, що в повітрі рухаються. Більше того, я стараюся кожне слово отак обгорнути чимось таким, щоб воно нерізка було, коли воно в простір входить, щоб воно не порушувало нічого, бо для мене найперше, первинне є все ж таки велике мовчання, велика безмовність, навіть так. Для мене пунктом вихідним є тиша. І от той момент, коли вони народжуються, образи в тій тиші, не повинно бути якихось таких ефектів шумових, фонів.

Дуже важний момент нетиражування. Дуже важливий момент унікальності. Із цього всього можна зробити висновок, що писати по-справжньому можна мало. Так буває, що ти намацав якийсь код в поезії і починаєш тиражувати. У гончара перші глечики можуть бути погані, такі криві, а потім він вже вдосконалиться, і пішли тисячі, тисячі. Вже Київщину всю закидав глечиками, а потім думає, як Європу закидати глечиками. І всі його хвалять, а потім і вб'ють. Це все те саме... Я знаю, що таке глечик. Це є людина, це образ людини. Вважають, що слово – щось зовсім не те, щось набагато складніше. А для мене, оскільки я трохи знаю, що таке глина, я робив ці глечики, і для мене це така модель. Я можу порівнювати трошки збоку. Я завжди хотів, щоб у мене була свобода вибору: якщо це література, не так щоб поринути по горло у неї, а щоб бути трохи збоку якимось. Для мене звідти трохи видніше, коли я можу відступити на кілька кроків від літератури... до глини, скажімо. У мене була така потреба – заземлювати свої руки чи носа свого. Бо література – це алкоголь. Це дуже сильна зброя. Цей алкоголь дає найгостріші, мабуть, відчуття порівняно зі скульптурою, живописом чи навіть із музикою. Хоча з музикою – там трошки інакше діє... Але вцілому, це дуже сильний, вбивчий руйнівний алкоголь може бути, література... Через то вона мусить бути в якихось невеликих дозах, як лікарський дуже міцний препарат. Його мусять готувати делікатно дуже досвідчені фармакологи, ну не акушери, а саме фармакологи, які мають оті всі унції, і на малюсінських терезах це все відмірюють. Це творіння, пов'язане зі словами може відбуватись дуже делікатними дозами, тільки тоді воно стає коштовніше, так, і його не можна аж так особливо розтиражувати, а коли починається тиражування, це вбивається просто, починаються такі планові вбивства... Так що я відчуваю, що я перевиконав свій план раніше. Я навіть не знаю, як воно так вийшло. Мені тепер треба прив'язувати свою праву, або ліву ногу, інакше я можу дуже далеко зайти. Отак крок зроблю і вже десь опинюся в зовсім іншій епосі, а хто його знає, що мене там чекає? Через те, я мушу себе стримувати, мушу прив'язувати собі то руку, то ногу. А головне, щоб язика якимось стримати (сміється). Неля каже, що у мене десять язиків в животі, якась гідра...

Я – це яблуко. Це найбільше «я». Яблуко. Немає більшого «я» за яблуко. А кожне інше «я» – це вже вторинне. І через то для мене якраз поняття яблука, тобто плода (бо є фрукти, і є плоди), це є я. Оце проблема Сина і Отця. Як вони міняються між собою місцями. Переступають з одної ноги на другу. У них дві ноги, але вони

якось переходять один в одного. Врешті-решт, з цього всього народжується яблуко. Третє. Яблуко — це все, що ми робимо, і що я б хотів зробити. Для мене це образ такий найповніший, яблуко. Воно має повноту. Я б хотів бути такий повний, як яблуко. Завжди я заздрив повним людям. А я худий. Яблуко воно ж ніколи не буває худе (сміється). Так само, як і пташки, зрештою, не бувають худі. А якби я був повний, я би дзвенів. Отак тільки доторкнешся до мене — звук довгий такий, бронзовий, довгий гул. Є люди, що так стукаєш... Це пам'ятаю колись Чубай писав таку лірику любовну:

*Кохана, я всі двері позамикав надійно,
І коли торкнувся твого оранжевого бедра,
Чомусь твоє тіло забамкало несподівано,
Голосом старого алюмінієвого відра...*

І він підписав «Джоржд Чубайрон, декоративний лорд». І я б хотів, аби коли мене торкалися, гул був би такий утробний. Я б хотів, аби всі речі, які я згадую, аби навколо них була така атмосфера, що всі вони були б унікальні. Це не є антураж, всі вони дійові особи, там немає ніякої ієрархії, там немає племенних вождів, чи вже не кажучи про паровози. Всі рівні, і всі повинні мати свій простір для життя, свою атмосферу, максимальний простір, де вони можуть як квітка розвигтися, як яблуко налитися. І мусять мати час. Через то в мене такі довгі вірші, я їх пишу з надією, коли починаю вірш, що поки він закінчиться, це яблуко, воно почервоніє вже, або ця квітка розв'ється вже по землі так помаленьку-помаленьку, а там говорю в той час про сосну, а вона весь час росте. І я це постійно маю на увазі. Коли я говорю, що я стою за стовбуром, я хочу, щоб і в мене за спиною щось там відбувалося, там же ж і той місяць є. Є вірші, де все ніби виростає на сцені, ніби за помахом цього фокусника. Мені страшно, коли отак буде сприйматися мій вірш як якась така конструкція на сцені. Мені страшно, тому що я сприймаю речі як істоти, які мають здатність рости і мають своє світіння тихе. І вони є моїми персонажами у вірші. Вони мають можливість внутрішнього розвитку. А більшість предметів буває, на жаль, обрубана. Це мені нецікаво. Найнепомітніші предмети мають найбільше світіння. Це непомітно, але так воно є. Шматки трухлявого дерева, звичайна деревина — коли бачиш їхнє тіло без кори, бачиш, як вони світяться. І через те мені здається, що найчастіше це відбувається в лісі. Це великий масив, який виділяє таку енергію. Хоч якщо взяти літературну класицистичну традицію, ліс навпаки найтемніший, антипод цивілізації і так далі, і так далі. Але це далеко не так. Повертаючись до моїх довгих віршів, для мене простір і час не є фікцією, я не можу літати, в мене немає пропелера ще на спині. Мені важлива якась така уважність до простору, поступовість. Це не квіти у вазі, мої вірші. Там ваза може бути тільки згадана як якийсь акорд, а справжніми дієвими особами можуть бути ті рослини, які рухаються. Там немає вбитих кротів, чи куніць, немає. Що стосується пейзажу, то я пишу про дім, де живуть, пораються стихії. Це великий працоловік, пражінка і прадіти їхні (сміється). Оце і є стихії. Вони мають зовні нібито подобу людську — мають руки, ноги, очі, але насправді це стихії, великі такі чоловік і жінка. Мені здається, що навіть більше жінка. І менші стихії, їхні діти. Мабуть, стихія ранку та інші менші стихії. Отже я можу зображувати такий простір, у якому зручно й вільно оцим стихіям. Якщо ж немає цих стихій, тоді є пустеля. І про пустелю мені нема чого говорити. В мене немає якогось такого дару викривального. Писати варто про те, що варте життя, що є життям. А те, що не варте...

Мене притягають такі речі, які менше проявлені, коли більше стоїть поза ними, аніж на поверхні. І так само в словах. Мені зовсім не цікаві словесні ігри. Орфоепічні моменти вони цікаві хіба тоді, коли, наприклад, Іван Симененко пояснює оті перші звуки, якими динозаври виманювали з очеретів, чи того ж коропа кликали ближче до берега, сховавшись в осоці. Оті моменти мають глибинний сенс в орфоєпії. А тепер робиться інакше, з інакшою метою. Це такий джазовий підхід. Але джаз сам по собі набагато краще, аніж цей підхід. Мені більше це нагадує якісь забави. Слово воно стає як жуйка, його можна м'яти і так, і так, і так. Але мені цікаво, коли на слово так особливо не звертаєш уваги, не наголошуєш, не акцентуєш його початок чи кінець. Мені цікаво те світіння, яке є за, чи довкола слова. Приклад такої опозиції — слово у Свідзінського та слово у Зерова чи Бажана. У Свідзінського те слово ніколи не педальоване, воно сидить там на місці, в затінку, не під прожекторами, особливо не висвітлюється. Тоді коли в Зерова акцентоване кожне слово. Може це пов'язане з його класичною підготовкою. Що ж тоді казати про мене, коли я не осилив так тої латини! Боже, Боже... Оболонка слова на мене не впливає. Мені важливо світіння. Є слова, які мають світіння, а є, які погасли. Є пишні такі, імпазантні слова, розмальовані чи крикливі, важкі, бронзові, але погаслі. Є простенькі слова, та вони світяться. Заради того світіння й пишеться. Не заради того, аби комусь пояснити, чи довести якусь думку, словесну фігуру чи конфігурацію понять, глибоку ідею. Мені пишеться заради того світіння. Якщо немає світіння, то воно неживе, той вірш неживий. Який би він не мав сюжет. Це набагато цінніше, аніж пишне і яскраве. Ну, але цей світ чомусь любить вбиті речі, та це теж пов'язане з давніми, архаїчними речами... 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. 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. Ось як завуальовано. Вся ця попса вона про щось інше співає. В них є своя магія. Отак повертається безконечна таємниця цього буття.