

## ЛІТЕРАТУРА, МУЗИКА, КІНО: МЕЖІ ЧИ ЇХ ВІДСУТНІСТЬ У ПОЕТИЧНІЙ ТВОРЧОСТІ ОЛЕГА ЛИШЕГИ

*У статті розглядаються шість поетичних текстів українського митця Олега Лишеги («пісня 212», «пісня 7», «пісня 551», «пісня 3», «пісня 5», «Лялька») крізь призму інтермедіального коду, у який входять музичний та кінематографічний коди. Музичний код у названих поезіях проявляється за допомогою інтерпретації музичних текстів (зокрема, таких стилів афро-американської музики, як джаз та спірічуелс, наприклад, відома композиція «I shall not be moved»), їхнього вербального опису, введення в словесний твір імен відомих виконавців (наприклад, Луї Армстронга, Тома Джонса та Елли Фіцджеральд), виявлення повторів та внутрішнього римування. Кінематографічний код досліджуємо за допомогою трьох особливостей візуальної природи кінематографу, а саме: фотографічна природа образу, монтаж та проектор (за Ю. Лотманом, С. Ейзенштейном, У. Еко).*

**Ключові слова:** музика; монтаж; код; поезія; інтерпретація.

Поетична збірка «Великий міст» українського автора Олега Лишеги наповнена текстами, читання яких спонукає вийти за межі суто літератури, що, врешті, стає необхідністю, яка веде до розуміння цих текстів. Саме неможливість глибокої інтерпретації поезій Олега Лишеги при спробі прочитання їх лише як метафоричних та символічних текстів передбачає існування меж. Йдеться про те, що тексти «Великого мосту» мають сприйматися як повідомлення, що написані особливою мовою автора, а, отже, закодовані. У цій статті означається перебування на межі між літературою та музикою, літературою та кінематографом, тобто розглянемо тексти крізь призму музичного та кінематографічного кодів. Під час дослідження використовується комплексний системний підхід. Саме пошук кодів, а далі і процес декодування спонукає до застосування різноманітності методів. Поняття семіотичного коду Ю. Лотмана, який означував коди як «системи семіотичного усвідомлення тексту», «субдомінантні коди» та «контексти розуміння» М. Бахтіна є теоретичним ґрунтом для дослідження.

Також застосовується герменевтичний метод, що орієнтується на напрацювання німецьких дослідників М. Гайдеггера, Г.-Г. Гадамера, а також угорської дослідниці російського походження Лени Силард. В інтерпретації використовуються прийоми «рецептивної естетики» (Г. Яусса та В. Ізера).

У своїх працях російський вчений Ю. Лотман писав про те, що саме література презентує найяскравіше наявність міжмистецьких зв'язків. Численні музичні «сліди» в художній літературі у свій час відзначив Кельвін С. Браун у монографії «Music and Literature: A Comparison of the Arts» («Музика і література. Порівняння мистецтв», 1948). Серед дослід-

ників варто назвати також Ульріха Вайсштайна, Оскара Вальцеля, В. Васіної-Гроссман, Вернера Вольфа, Лоуренса Крамера, Стівена Пола Шера.

У своїй праці «Verbal Music in German Literature» (1968) Стівен Пол Шер запропонував класифікацію зв'язків між музикою та літературою, у якій виділив, зокрема, «словесну музику» (word music), що стосується музичності художнього слова, та «вербальну музику» (verbal music), що реалізується в літературній імітації звучання, репрезентації відомих чи вигаданих музичних творів, вербальному описі їх виконання чи емоційно-суб'єктивного сприйняття. Концепціональне злиття кількох видів мистецтв або медіа ще у 1966 році було означено терміном «інтермедіальність» (термін увів Дік Хіггінс), що окреслює переклад однієї мови мистецтва на іншу в рамках культури. Властивості музики в художній літературі засвоюються різними шляхами. У поезіях Олега Лишеги, які ми розглядаємо у межах цієї доповіді, музичний код проявляється за допомогою інтерпретації музичних творів, їх вербального опису, введення в словесний твір імен відомих виконавців, омузичнення висловлювання, що досягається різного роду повторами, внутрішнім римуванням [12, с. 34]. «Музика в цьому випадку постає донором, що кореспондує літературі свої можливості. У свою чергу, література розплачується за це донорство, надаючи свої зображальні засоби музиці» [12, с. 34].

Звернемось до текстів, аби проілюструвати властивості музики у поезіях Олега Лишеги. Розглянемо, наприклад, уривок з «пісні 212» – «В таку ніч місячними борами»:

*В таку ніч*

*Відкриваються найбільші оперні театри –*

*Для тих, хто в морі, для тих, хто не спить*  
*Елла Фітцджеральд*  
*Мажеться глиною голубою.. [9, с. 10]*  
 або «пісні 7» – «Усе розкидано..»:  
*На тому ж місці колись*  
*Промайнуло лице байдужості, хиже і юне,*  
*Як в оперної співачки.. [9, с. 15]*

В обох цих поезіях з'являється постать оперної співачки Елли Фітцджеральд (у першому випадку автор називає її ім'я, у другому – ми можемо про це здогадуватись, посилаючись при цьому на інші джерела). Ім'я виконавиці стає першим кроком для декодування цих текстів. Воно їх пов'язує між собою в одну історію, яку читач зможе побачити лише «дочитуючи» повідомлення. Цікаво, що у «пісні 212» Олег Лишега називає ще одне ім'я відомого виконавця – Тома Джонса, якого усі пов'язують з піснею «Green Green Grass of Home»:

*Десь там Том Джонс*  
*Співає про зелену-зелену траву.. [9, с. 10]*

Це ім'я також не з'являється у «пісні» випадково, адже текст композиції «Зелена трава біля мого дому» лише доповнює настрої поезії.

У цій же «пісні 212» читач натрапляє на інтерпретацію рядків із афро-американського спірічуелс «I shall not be moved»: «*Ми не пропадем у цьому світі // Ніколи, ніколи не сумуватиму // Зовсім як дерево низенько над водою*». І тут варто звернутись до рівня «тематизування музики» (розказування, використання музичних образів) та тематизування контексту. Тематизація музики спостерігається тоді, коли в літературному тексті описуються враження, нав'язані вигаданими чи реальними музичними творами [12, с. 37]. Рівень «тематизування музики» необхідний під час інтерпретації текстів. Звернімося, наприклад, до історії виникнення спірічуелсів, адже Олег Лишега не випадково використовує слова із відомої композиції. Чорношкірі раби, яких позбавили рідної домівки, можливості спілкування між собою, врешті висловлюють свої почуття та переживання за допомогою пісень. Подібно як українські митці «витісненого покоління» (за І. Андрусюком) – за допомогою поетичних текстів. Олег Лишега розповідає власну історію, звертаючись до історії афро-американців.

Інша ж поезія – «пісня 551» – «Поки не пізно – бийся головою об лід!», у якій музичний код проявляється насамперед через повтори, у той же час відсилає нас до відомої композиції Луї Армстронга «What a wonderful world». Рядок із цієї пісні двічі повторюється у тексті Лишеги, але у той же час це вже і не рядок із музичної композиції, але переосмислені, введені у специфічний контекст слова:

*Пробивайся, вибивайся –*  
*Ти побачиш прекрасний світ!.. [9, с. 9]*  
 та  
*Поки не пізно – бийся головою об лід!..*

*О прекрасний незорний засніжений світ.. [9, с. 9]*

Дослідження інтертекстуальних відношень кінематографу та літератури полягає у площині семіотичного аналізу. Процес запозичення літературним твором художніх технік кіно передбачає перекодування

художньої мови одного мистецтва (іконічного) мовою іншого (вербального) [1, с. 345].

Розглядати тексти крізь призму кінематографічного коду можемо, базуючись на трьох особливостях візуальної природи кінематографу. По-перше, йдеться про фотографічну природу образу. «Фотографічний змінок чи то людини, чи то предмету відображає суму поєднання багатьох своєрідних образотворчих, стилістичних композиційних елементів, які викликають враження саме у своїй сукупності. Література використовує для створення образу кількісно більше вербальних елементів, кіно ж продукує місткий, стислий, але водночас насичений художній образ. [1, с. 345]. Ілюстраціями можуть слугувати образи із «пісні 3», зокрема: «*сніп, .. обвитий павутинням слів*», «*у тому лісі блукаю з чашею вина.. // плаває яблуко в крові – // чаша – тіло, яблуко – надія...*», «*по кризі рухається темна вода..*».

По-друге, важливою є композиційна техніка кінематографу, а саме монтаж. В основі монтажу лежить самообмежування, тобто зведення дій до натяку. У статті С. Ейзенштейна читаємо: «Монтаж має реалістичне значення у тому випадку, якщо окремі шматки у зіставленні відтворюють спільне, синтез теми, тобто образ, який втілює у собі тему» [див.: 4]. Монтаж насамперед проявляється фрагментарністю оповіді, що, як результат, створює оповідні лакуни. Існування лакун врешті вимагає праці читача, адже, коли він залишається сам на сам з текстом, саме на нього покладається завдання заповнити їх. Монтаж у літературному тексті дає можливість письменнику реалізовувати «несподівані сюжетні вигини». Адже «співставлення окремих частин оповіді розширює композиційні рамки окремого твору». Звернімося до поезії «Лялька», яка складається з трьох, на перший погляд між собою не пов'язаних, фрагментів, що зрештою показують проблему, яка порушується у тексті, з трьох різних ракурсів. У поетичному тексті розповідається про стосунки між батьком і сином. У першому фрагменті читач дізнається історію про батька, який наказує вбити свого сина. В іншому – про батька, що намагається врятувати свого сина (алюзія на «Вільшаного короля» Й. В. Гете). А вже третій фрагмент є персональною історією ліричного я, у якій переплітаються усі так звані сюжетні лінії поезії «Лялька»:

*Це все було одного чоловіка – поле, ліс, усе..*

*І в нього був син..*

*І той мав якусь тяжку хворобу..*

*Яку, він не сказав..*

*І батько посилає хлопця десь у Європу*

*До дуже знаменитого лікаря..*

*Але разом із ним передає*

*Темного листа, аби той отруїв хлопця.. [9, с. 66]*

\*\*\*

*..А вечорами я любив слухати*

*Про одного чоловіка –*

*Як той скаче на коні зимою через ліс*

*З рідним сином на руках,*

*І син поволі в гарячці вмирає.. [9, с. 67]*

\*\*\*

*А тепер він мене не впізнає*

*Може, не подобається мій голос?.. [9, с. 67]*

Поглянемо також на «пісню 5» – «Чи не масте яйця». Тут автор розкриває перед читачем два варіанти подій, не обмежуючи його уяви:

*Чи не масте яйця*

*Такого маленького як глобус*

*Аби мож запхати голову і погрітись?*

*- А ви хто?*

*- Ми погорільці – хата згоріла,*

*Усе погоріло – а ми з дітьми*

*Як ті іскри по полю..*

*Або: Прут розливсь, пів хати потопельників..*

*- А ви звідки?*

*- Ми з Покуття: Прут розливсь,*

*Хата згоріла, усе погоріло,*

*А ми з дітьми як ті іскри по полю.. [9, с. 20]*

Олег Лишега припускає ймовірність різного розвитку подій, проте все зводить до одного фіналу, який у той же час не обіцяє нам ніякої однозначності:

*- О легкокрилий птах!..*

*- О журавель у небі!..*

Третью особливістю виступає проєктор, як головний винахід кінематографа, що переносить свій принцип відображення дійсності у формування кінематографічного твору. Поєднання функцій об'єктивного спостерігача та суб'єктивного вибору ракурсу створює особливу світоглядну матрицю, яка дозволяє безпристрасно відображати оточуючий світ крізь призму особистісного сприйняття цього світу [1, с. 346]. Чи не найпрозорішим зразком можливості/необхідності прочитання поезії Олега Лишеги крізь призму кінематографічного коду є «пісня 3» – «Сніп –». Під час читання цього тексту виникає враження ніби перед нами сценарій до фільму про жнива: «Усе вінчає напис: «Жнива»..». Олег Лишега зображує фрагментарно уривки з якоїсь вагомої, як нам видається, значущої події, що трапляється чи має трапитись (за сценарієм). Проте передає усе це без будь-якого

оцінювання, без особистого ставлення до події. Тож читач, нібито маючи перед собою лише певні штрихи, мусить уже сам скласти для себе цілісну картину:

*Удар, удар!*

*По кризі рухається темна вода.. [9, с. 21]*

Або ж «пісня 5», де автор не видає своїх почуттів щодо «погорільців», а тому залишає простір для читачьких роздумів, відчуттів щодо тексту і його персонажів. Проте цікаво те, що у «пісні 5» автор скеровує читача на шлях розуміння цієї поезії за допомогою вживання у його тексті імені відомого індійського режисера Раджа Капура:

*- А куди ж вас несе?*

*- В Індію.. ми дуже любимо*

*Індійські фільми.. ви часом не знаєте –*

*Радж Капур ще живе? [9, с. 20]*

Його фільм «Волоцюга» спонукає порівнювати героїв індійського фільму із «погорільцями» з Покуття. Тут підсвідомо виникає запитання, яке, можливо, ставив перед собою і автор: чи варте фільму життя цих безіменних «погорільців»? Радж Капур у цьому тексті постає символом недосяжності, неспроможності, невтіленого бажання. Цей символ доповнюється образом лотоса, що тікає від «погорільців»:

*- ..а чому ви так упріли?*

*- Вже не знати відколи ночами*

*Наздоганяємо лотос.. він втікає від нас*

*По глибоких снігах.. [9, с. 20]*

Врешті, далека Індія, що створила вільну, щасливу людину, яка з екрану дивилась на жителів СРСР, залишається для «погорільців» лише «журавлем у небі».

Розглядаючи детально кожен поетичний текст, сприймаючи їх як повідомлення та читаючи їх крізь призму інтермедіального (а саме: музичного та кінематографічного) коду, читач зможе збагнути те, про що хотів розповісти автор, на значно глибшому рівні.

#### Список використаних джерел

1. Доценко Н. В. Особливості інтермедіального коду прози Патріка Модіано [Електронний ресурс] / Н. В. Доценко // Літературознавчі студії. – 2014. – Випуск 42(1). – С. 344–352. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits\\_2014\\_42\(1\)\\_43](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Lits_2014_42(1)_43).
2. Эйзенштейн С. М. Два черепа Александра Македонского / С. М. Эйзенштейн // Новый зритель. – 1926. – № 35. – С. 10.
3. Эйзенштейн С. М. Литература в кино / С. М. Эйзенштейн // Вопросы литературы. – 1968. – № 1. – С. 91–112.
4. Эйзенштейн С. М. Монтаж [Електронний ресурс] / С. М. Эйзенштейн. – Москва : Эйзенштейн-центр ; Музей кино, 2000. – 592 с. – Режим доступу: [http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s\\_montazh\\_1938.txt](http://lib.ru/CINEMA/kinolit/EJZENSHTJN/s_montazh_1938.txt).
5. Эко У. О членениях кинематографического кода / Умберто Эко. – Москва : Радуга, 1984. – С. 78–101.
6. Кицан О. В. Межі сучасної поезії / О. В. Кицан // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. – Луцьк, 2014. – № 19(296). – С. 43–50.
7. Конен В. Д. Рождение джаза / В. Д. Конен. – Москва : Радуга, 1984. – 312 с.
8. Кошикова А. В. Кинематографический код в романе Иэна Макьюэна «Невыносимая любовь» / А. В. Кошикова // Филологические науки. Вопросы теории и практики. – Тамбов, 2016. – № 7. – С. 24–28.
9. Лишега О. Б. Великий міст / О. Б. Лишега. – Л. : ЛА «Піраміда», 2012. – 160 с.
10. Лотман Ю. М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики / Ю. М. Лотман. – Таллин : Эсти Раамат, 1973. – 92 с.
11. Пазолини П. П. Поэтическое кино / П. П. Пазолини. – Москва : Радуга, 1984. – С.45–67.
12. Просалова В. А. Интермедіальні аспекти новітньої української літератури : [монографія] / В. А. Просалова. – Донецьк : ДонНУ, 2014. – 154 с.
13. Філоненко О. Г. Переповідаючи історію Просперо (кінематографічна трансформація «Бурі» Вільяма Шекспіра) / О. Г. Філоненко // Іноземна філологія. – 2014. – Випуск 126. – Ч. 2. – С. 170–177.

Д. И. Вороновская,  
Национальный университет «Киево-Могилянская академия», г. Киев, Украина

**ЛИТЕРАТУРА, МУЗЫКА, КИНО: ПРЕДЕЛЫ ИЛИ ИХ ОТСУТСТВИЕ  
В ПОЭТИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ЛЫШЕГИ**

В статье рассматриваются шесть поэтических текстов украинского автора Олега Лышеги («песня 212», «песня 7», «песня 551», «песня 3», «песня 5», «Кукла») сквозь призму интермедиального кода, в который входят музыкальный и кинематографический коды. Музыкальный код в названных стихах проявляется посредством интерпретации музыкальных текстов (в частности, таких стилей афро-американской музыки, как джаз и спиричуэлс, например, известная композиция «I shall not be moved»), их вербального описания, введение в словесный произведение имен известных исполнителей (например, Луи Армстронга, Тома Джонса и Эллы Фицджеральд), выявление повторов и внутренней рифмовки. Кинематографический код исследуем с помощью трех особенностей визуальной природы кинематографа, а именно: фотографическая природа образа, монтаж и проектор (по Ю. Лотману, С. Эйзенштейну, У. Эко).

**Ключевые слова:** музыка; монтаж; код; поэзия; интерпретация.

D. I. Voronovska,  
National University of «Kyiv-Mohyla Academy», Kyiv, Ukraine

**LITERATURE, MUSIC, CINEMA: BOARDS OR ABCENCE OF THEM IN THE POETRY BY OLEH LYSHEHA**

In this report some poetry texts of the collection *The Big Bridge* have been read and interpreted via two codes: Cinematic and Music, which are combined in the Intermediate code. The term «intermediate code» was introduced by Dick Higgins in 1966. In the literature, this term tends to be used to refer to the translating one language of art into another within the culture. The searching of codes and then decoding them is based on a comprehensive systems approach. It provides different methods, which then allow insight into the problem from different angles, in particular, from semiotic approach by Roland Barthes and Mikhail Bakhtin, and semiotics of cinema by Yuri Lotman and Sergei Eisenstein. The interpretation of poetry is based on researches by Kelvin Braun, Ulrich Vayshtain, Werner Wolff, and Steven Paul Scher.

The study would have been more interesting if it had included parts of poetries, which are illustrations of theoretical concepts. However, in this paper, researcher has shown connection between music and literature in poetries: *song 212*, *song 7*, *song 551* and, on the other hand, interpreted *song 3*, *The Doll*, *song 5* to illustrate some techniques of Cinematic code. As this case very clearly demonstrates, it is important to read these texts as messages via intermediate code, because the reader could understand more deeply, what the author tried to say.

**Key words:** music; montage; code; poetry; interpretation.

© Вороновська Д. І., 2017

Дата надходження статті до редколегії 20.05.17