

ОБРАЗ МІСТА У ВІКТОРА КОРДУНА: ВІД АПОКАЛІПТИЧНОГО ДО СВЯЩЕННОГО

У статті розглянуто семантику і роль образу міста у творчості Віктора Кордуна. Авторка, коротко зупинившись на образі села як опозиції до міста, виокремлює місто апокаліптичне і священне, які, своєю чергою, поділяє на підтипи («наше місто», «місто-в'язниця», «Вавилон або Санкт-Петербург», «місто культури», «місто як замкнений досконалий простір»).

Ключові слова: образ міста, село як опозиція до міста, апокаліптичне, священне, Віктор Кордун.

У творчості Віктора Кордуна, яскравого представника українського модернізму (Київська школа поетів), віршів на міську тематику небагато – десятків зо два. Проте, як ми спробуємо довести, картина міського простору, яку вони створюють, є такою цілісною, цікавою та промовистою, що заслуговує на окреме дослідження.

Увага до змалювання міста і міського простору загалом властива літературі модернізму, і українська література не є винятком. Уже з 20-х років ХХ ст. в ній намічається тенденція до подолання «негативного» образу міста, викшталтованого у текстах І. Франка, П. Мирного, І. Нечуя-Левицького та інших письменників цього покоління, і «в українській національній культурі, яка більше не ототожнюється перш за все з народною, “мужицькою”, сільською, дошуковуються міських первнів» [2, с. 155]. Загострену увагу до міського простору помічаємо у творчості М. Зерова, М. Рильського, В. Підмогильного, В. Домонтовича та багатьох інших українських письменників-модерністів.

Тож може видатися дивним, що представники Київської школи поетів – найбільш радикальної модерної пропозиції в українській поезії другої половини ХХ століття [5, с. 49], – в тому числі й Віктор Кордун, міському тексту віділили порівняно мало поетичних сторінок. На наш погляд, це пояснюється однією з настанов цього угруповання, що звучить як «повернення до найпервісніших елементів і структур української міфологічної свідомості; спроби трансформації давнього міфологічного мислення в образах новітньої поезії, що опирається на новітню українську та західноєвропейську філософію і психологію, повернення у поетичному творенні до лексичних прапервнів, що є головними серед найважливіших семантичних гнізд [...], зосередження поетичної уваги насамперед на природі, людині і всесвітові, причому сама людина розглядається як рівновелика до інших

складових світу» [7, с. 16]. У контексті Кордуна варто відзначити ще й західноєвропейські впливи – захоплення Лоркою (йому автор «Сонцестояння» присвятив окремий дослідницький есей), Сен-Жон Персом (його повністю переклав Кордуновий друг Михайло Москаленко), Рільке (всіх трьох поетів Кордун відносив до першої п'ятірки навидатніших поетів ХХ століття) та іншими поетами, чия творчість можна трактувати як опір глобалізаційним процесам нашого часу.

Тож перед тим, як переходити до аналізу образу міста, вважаємо за потрібне сказати кілька слів на тему, яка сама по собі варта окремого дослідження, – про село у творчості Віктора Кордуна, без розгляду якого образ міста як усталеної опозиції до села був би неповним. Важливо, що сільський простір у поета хоч і домінує, проте є зовсім не таким безпроблемним, як може видатися на перший погляд. Наприклад, образ ідеального сільського простору можна знайти лише в ранній творчості («Земля натхненна», «Ранок», «Діти», «Слов'янська зима», «Весняні села», «Полудень», «Біля вікна» та ін.). Село тут змальовується насамперед через образність космогонічних міфів: *«Прорізаються перші слова, / ніби щойно назвалися ними: “день” і “хліб”. / Радіючи знову здобутому імені, / осяятилася вода в криниці – чисто і глибоко [...] Розв'язалися стиха стежки, пригадавши, куди йшли; / і дорога взялася себе обганяти, / щоб дізнатись нарешті, чи вона не безкрая?»* [8, с. 55].

Ще однією ознакою цих поезій є присутність у них «здорового» образу дому (до речі, відсутнього у «міських» Кордунових віршах), тобто дому гармонійного, затишного та безпечного, яким йому і належить бути. Це впорядкований священний космос, місце безпеки і спокою, недоступне для сил хаосу і зла: *«Двійко малих янголят / сіло між внуками в хаті, / їхніх крилець / недобачає бабуса – / підсовує кожному / по скиб-*

ці і кухлеві молока. / Сидять на призьбі старі, / янголята і внуки / виглядають у вікна» [8, с. 62].

Разом з тим необхідно зазначити, що цей ідеальний сільський простір – це простір дочорнобильський, доісторичний (до геноцидів, війн, етнічних чисток тощо), простір минулого, яке вже ніколи не повернеться. Тому вже в деяких ранніх, а пізніше – в усіх Кордунових «сільських» віршах маємо образ апокаліптичного села, коли *«западають села у небуття: / дедалі меншає хат / і чимраз більшає неба»* [6, с. 53] і коли вже не залишається надії на його відродження: *«ні, я вже не проситиму більше, / щоб ця прозора у давніх глибинах земля відродилася, / ні, я вже не проситиму зовсім, / щоб діти тут виростили з древлянськими янголами, / я Тебе попрошу покласти мене серед льону, – / нехай він доцвітає чим довше, / але не дає насіння!»* [6, с. 110].

Отже, сільський простір, ідеальний у ранній поетовій творчості, з часом набуває рис катастрофізму. Подальший аналіз допоможе з'ясувати, настільки подібна динаміка зберігається щодо образу міста.

Перше, що впадає в око при прочитанні Кордунових віршів на міські теми, – те, що в усіх випадках це місто важко ідентифікувати з реальними обрисами певного міста (втім, для літературного тексту це природно), натомість місто в поетовій творчості функціонує скорше як символ чи метафора. Скажімо, інколи цей простір зовсім не конкретизований (автор просто вживає слово «місто»), особливо у віршах, де простір замикається на собі й універсалізується настільки, що стає символом усього світу і людини у світі («Отара – трішки посріблена мною», «У нашому місті – сніг», «Човни»). В інших випадках воно явлене читачеві через називання типових «міських» символів; це, наприклад, фабрики, установи, машини, пляж, ратуша, бруківка, засоби транспорту (автобус, тролейбус, трамвай) чи конкретні топоси (Боричів узвіз, Поділ, площа Ринок, каплиця Боїмів тощо – зазвичай місця, які в символічній топографії поета відіграють роль духовного центру того чи того міста).

Географія Кордунових міст досить строката: це й Україна, і світ загалом. За їхніми назвами навіть можна скласти невеличку мапу, як світу, так і України. Проте прочитати цю мапу на рівні цілісної репрезентації ментального простору поета можна лише після детального розгляду семантики Кордунового міста, що ми й спробуємо здійснити в цій студії. На наш погляд, у творчості Кордуна варто виділити два основні типи міста – місто апокаліптичне і місто священне, кожен із яких має свої підтипи, нюанси й градації.

Місто як апокаліптичний простір

- **Наше місто («Раптова осінь», «Тихий майстер дитячих іграшок», «Відхилення», «У нашому місті – сніг», «Отара – трішки посріблена мною», «Човни»)**

Перші образи міста в Кордуна пов'язані саме з апокаліптичною тематикою, і цей зв'язок залишається сталим протягом усієї поетової творчості. Таке місто для поета є насамперед простором, де люди злиті в найбільший натовп. А натовп, або ж юрба, за Ортега-і-Гасетом, – це якісна однорідність, суспільна безформність, це людина, що не відрізняється від інших, а є повторенням загального типу [12, с. 17]. Тобто, попри позірну об'єднаність, люди в місті найбільш розокремлені за рахунок чи то власного самозаглиблення, чи то зниження своїх здібностей до пересічного рівня. Натовп загрожує людині втрачати її ідентичності, про що поет пише: *«я [...] бачив навч не раз, як серед білого дня / то в метро, то в кав'ярнях, то в парках / раз у раз цезала якась людина у незворушному натовпі»* [8, с. 223]. Місто, в якому натовп – основний суб'єкт, не може контролювати власного простору, що є дуже несталим і слабким перед загрозою хаосу. Тож не дивно, що в яксь мить воно стає осередком руйнації світобудови.

Так ще в «Сонцестоянні» з'являється драматичний образ «безлюдного» міста, в якому катастрофічно поширюється «вірус» смерті, забуття й застигlosti часу: *«До нашого міста / не знати куди й кудюю / закрився сніг / ...але ніхто не може його / виявити / Тільки: / Варто друзям бо знайомим потиснути один одному руки або ледь торкнутись плеча як обоє біліють і кам'яніють назавжди їх звіддалік обходять на тротуарах і жіноче волосся розростається так що дарма обрізати [...] і мовчки в кожному домі без їжі без сну всі затято тешуть єдиного через усе місто тешуть величезного хреста [...] дні минаються / минаються ночі / але час стоїть»* [8, с. 22–23].

Уже в цьому ранньому вірші прочитується кілька важливих моментів. Хаос як деструктивна сила поширюється не лише ззовні, від зовнішнього ворожого простору, а й із внутрішнього – від самих людей («Варто друзям бо знайомим потиснути один одному руки або ледь торкнутись плеча як обоє біліють і кам'яніють назавжди»). Це свідчить про те, що люди самі спричинилися до апокаліптичності цього простору, відмовившись від постійного пильнування за збереженням власної самості. Брак духовної усталеності, відмова від утримування в собі коріння (пам'ять роду, витоків, традиції) та власного стержня (збереження індивідуальності), тобто своєрідне безгрунтянство, призводить до втрати особистості, а з нею – до духовної смерті.

Цікавих деформацій зазнає в цій поезії й характер часовості. Стан світу, коли «дні минаються / минаються ночі / але час стоїть», типовий для «апокаліптичних» поезій Кордуна. Крім того, в таких віршах події завжди розгортаються на тлі осені або зими, тобто завершальних річних періодів. Такі часові координати Кордунового міста набувають глибшого сенсу в зіставленні з міркуваннями Мірча Еліаде про те, що в міфологічній свідомості завершення чергового природного циклу супроводжується псуванням часу, руйнацією його чітких механізмів аж до настання нового циклу із новим, «здоровим» часом. Натомість у суспільствах, які з тих чи тих причин втрачають сенс космічної релігійності, «періодичне освячення космічного Часу втрачає свій сенс і значущість. [...] Релігійне значення повторення взірцевих дій втрачається. А повторення, позбавлене релігійного змісту, неминуче призводить до песимістичного погляду на світ. Якщо циклічний Час [...] десакралізований, він починає вселяти страх, оскільки постає у вигляді кола, яке безкінечно крутиться довкола своєї осі і безкінечно повторюється» [18, с. 71].

На наш погляд, важливим моментом є й те, що суб'єкт лірики, – що загалом характерно для зрілого модернізму, – не протиставляє себе місту і його мешканцям (це підтверджується вживанням слів і фраз «наше місто», «ми», «нас» тощо), а є автентичним його жителем, добре орієнтованим у міському просторі: «Я ще тільки вперше зібрався на пляж / і якраз проминав в одинадцятomu троллейбусі Центральний універмаг, / аж тут нас захлинула оця раптова, як повинь, осінь» [8, с. 16].

З одного боку, суб'єкт лірики підкорюється «закону духовної єдності юрби» (Лебон), почувачись таким, як і всі, і якоюсь мірою цінуючи це відчуття: «Як і всі, / я купую собі костюми / у наймодніших крамницях, / а живу / у найвузжочому й найглухішому / завулку безлюдному» [8, с. 18]. А з іншого, – виокремлюється з натовпу тим, що бачить більше, ніж інші люди, може осмислити ситуацію і відчуває свою відповідальність і навіть вину за те, що сталося: «Я запізнився. / Тепер уже треба мовчати. / Нехай і надалі думають, / що всі вони одні й ті ж самі – / однакові – / і їм не можна, / щоб не разом / і не однаково. / Бо тоді де ж їм подіти / свої глухі і теплі будинки, установи і фабрики, / свій дібраний одяг, / жіночі прикраси?» [8, с. 18–19]. Маємо тут також і відгомін однієї з актуальних філософських проблем ХХ століття – проблеми співвідношення володіння і буття як двох різноціннісних модусів існування людини у світі, порушеної у працях Г. Марселя, Б. Штееліна та Е. Фрома. Еріх Фром зазначає: «В суспільстві, де ми живемо, рідко зустрінеш хоч якийсь свідчення такого способу існування, як буття, оскільки це суспільство загалом керується

придбанням власності та отриманням прибутку. Власництво вважається багатьма людьми найприроднішим способом існування і навіть єдином можливим для людини способом життя» [16]. У згаданій поезії власництво підміняє справжнє буття як таке: будинки, фабрики, установи, прикраси та одяг становлять суть і мету існування, тобто це той стан, коли «володіння уявляється природною життєвою функцією: щоб жити, ми повинні володіти різними речами» [16].

Ще однією важливою темою тут є звична для творчості Віктора Кордуна проблема натовпу й «однаковості»: «тема загрозливої уніфікації – співпадання, взаєморозчинення форм, кольорів, звуків, запахів, предметів, явищ, стихій, процесів займає в світоглядній системі Кордуна чи не центральне місце [...] оклякли від духовної холоднечі, люди збиваються до купи, як отара овець – їхня віра, яка не катастрофічна, держиться того, що єдиний порятунком особистості – через розчинення у всезагалі, в масі, в самознищенні, втраті себе, своєрідному соціальному інобутті самої себе» [14, с. 290–292]. Відмова від постійного «ставання людиною» (М. Мамардашвілі), від постійного занурення у власну екзистенцію призводить до випадання з буття, яке, за Мартіном Гайдеггером, є модусом питомо людського тривання у світі. Ось чому «бездомність» стає долею світу, і її корені – в забутості, покинутості сущого буттям [17, с. 207]. У творчості Кордуна це відчуття проявляється на різних рівнях – у порушеннях орієнтації в просторі, самотності, самовідчуженні, трагічному модусі існування, у витісненні з обжитого простору (один із найкрасномовніших прикладів – поезія «Гості в слідах») і, зрештою, в буквальній бездомності (вірші «Отак щодня», «Гості в слідах», «Плач по землі Поліській», «Батьківщина» та ін.).

Апокаліптичний образ міста присутній і в подальшій Кордуновій творчості, зокрема у віршах «Човни» й «Отара, трішки посріблена мною». Вірш «Отара...» сповнений тривожних образів людського натовпу, подібного до отари овець, що втратила свого пастуха і йде в невідомому напрямку: «через наше настрахане місто / день і ніч / день і ніч / день і ніч / знало білу овечу отару [...] тужно мекали вівці покірливі, / і деякі з них раз по раз / голосили зовсім по-людському [...] і не видно було ніде / ні погоничів, ні пастухів / навіть забутий Богом / кульгавий чабан / не замикав цього безрадого ходу»¹ [9, с. 15]. Суб'єкт

¹ На нашу думку, цілком можливо, що вірш «Отара...» написаний як своєрідний відгук-підтвердження вже цитованих у цій студії Стусових слів з приводу ранніх Кордунових віршів («оклякли від духовної холоднечі, люди збиваються до купи, як отара овець» [14, с. 291]). Адаже з приводу його студії сам В. Кордун пише, що зі Стусом вони «дуже багато говорили про поезію, про мораль і релігію, про людину у світі і про сам цей світ. Можливо, не стільки навіть з моєї поезії, скільки із цих розмов постала [...] передмова В. Стуса» [7, с. 18].

лірики пробує зафіксувати цю подію на пилові, але літери стираються, натомість знову «*Наростає шум, тупотіння і зойки – / це, мабуть, повертається / сива отара?*». Отара ходить по колу, не маючи ніяких орієнтирів, а це знову ж таки символічно для стану сучасного людства.

В іншій поезії мовиться про човен, який плаває над містом: «*болюча вгадуваність / човна / в небі [...] / іще болючіша / і темна / вгадуваність човна / у землі / під надрами [...] в горішньому човні / тільк перевізника / в підземному – / самотня втома втікача*» [9, с. 76–77]. Міфологема човна, наскрізна в цій поезії, здавна пов'язувалася з переходом у інший світ, зокрема й у світ потойбічний [13, с. 294]. Подібне знаходимо й у В. Войтовича: «*Вважалося, що царство мерців було далеко за морем, куди веде річка. Ось чому часто кляли мерця в човен чи у видовбане дерево, щоб він легше дістався раю. Взагалі домовина і човен здавна були пов'язані*» [4, с. 588]. Цілком імовірно, що човни в поезії Кордуна символізують не лише смерть, а й народження та людське життя загалом: човни «*зударяються / і розминаються / зі скреготом і мукою*», та й сам човен буває різним – «*то світлий і радісний, / то похмурий і темний*» [9, с. 77]. Але, що цікаво, в кінці поезії маємо образ порожнього човна, який поступово віддаляється від міста. Символіка цього образу неоднозначна: чи то всі залишилися живими, чи, що імовірніше, більше просто нікого «перевозити» – люди зникли...

- **«Місто-в'язниця» («Давній старезний автобус...», «Я заблукав у тумані...», «Мій Карфаген», «Батурин»)**

Своєрідним різновидом апокаліптичного міста у Віктора Кордуна стає місто, назавжди замкнене у своєму часі, де суб'єкт лірики почувається в'язнем історії, нездатним нічого змінити. Як і в «нашому місті», тут спостерігаємо апокаліптичне зіпсуття часу, за рахунок чого стирається поділ на минуле – теперішнє – майбутнє: «*Кілька століть палає столиця, / горять церкви і гетьманські палаци, / горять рундуки і горять комори, / горить все живе і горить все мертво, / горить до сьогодні все, / що давним-давно погинуло в полум'ї, – / і ми безпорадні згасити оцю пожежу*» [9, с. 19]. Кращому розумінню цього вірша сприяють слова Василя Стуса, написані ним ще про ранню Кордунову творчість: «ми ніби перетворюємось на власний архів; попередня історія – це непотріб у мішку, який ми несемо на плечах, як прокляті, хоч цей мішок робить непотрібними нас самих; наш сьогоднішній день є тільки повторенням минулого, навантажені минулим, ми не можемо звести голову, щоб побачити сьогоднішній світанок [...] історія стислась, скипілась, як кров: в цьому загусклому морі вже

не добереш, де сьогодні, де вчора: час утратив свою видовженість, минуле й сьогоднішнє розчинилися обопільно» [14, с. 291].

Місто перетворюється на часо-просторовий лабіринт, з якого суб'єкт лірики ніяк не знаходить виходу, випавши зі свого часу:

*Я заблукав у тумані
на Вацлавській чи Старомнеській площах
у Празі колись давно:
там ходять по колу
один за одним апостоли
у відведений кожному час,
і я ступаю між ними, –
ще й досі не можу я вийти
із того кола на ратуші,
і марно знай дзеленчить за рогом
рятівний запізнілий трамвай* [6, с. 74].

Міський простір не є простором буття, тож із нього часто зникає навіть наявне-сутнє (Гайдегер). Відтак тканина, фактура міста виявляється прошитою не-буттям, неповнотами, щезанням, порожнечою. Повсюди на людину чигають часові провалля, у які так легко втрапити і з яких неможливо вирватися: «*Чи ж не зауважував я й раніше / Нескінченність різнопросторів у відчутному нами просторі, / Нескінченну множинну дивоміст у нашому місті: / Оступитися варто – і вже додому не вернешся*» [8, с. 223]. Отже, з одного боку, Віктор Кордун вказує тут на гетерогенність міста як тексту, в якому нашаровуються одне на одне різні культурно-часові площини, а з іншого – наголошує на ворожості цього лабіринту до людини, якій так легко втратити в ньому власну особистість, прирікаючи себе цим на самотність і відчуження.

- **Санкт-Петербург або Вавилон («Портрет», «віднедавня у Санкт-Петербурзі», «Вавилонська пісенька про потоп», «По тіні вавилонської вежі», «Плач по землі поліській»)**

Противагою вже й без того не надто гостинного «нашого міста», жителем якого, однак, є сам суб'єкт лірики В. Кордуна і за яке відтак він щиро вболіває, є цілковито ворожі простори – «антисвіти», осердя-джерела смертоносного хаосу. Це насамперед Вавилон («Вавилонська пісенька про потоп», «По тіні вавилонської вежі», «Плач по землі поліській» тощо) як антипод вічного небесного міста, августинівського Божого граду-Єрусалима: «*Замисливши спорудження храму, / побудову вічного міста, / сторожової бапти чи неприступного замку, / мусимо не забувати, / що в самому задумі / вже гніздиться зав'язок розпаду... / Нам залишається / сама тільки радість заміру [...] ми завжди ступаємо / по тіні Вавилонської вежі: / вона повсякчас перед нами*» [9, с. 63].

Безпосередньо з Вавилоном асоціюється у творчості Кордуна Чорнобильська катастрофа, у якій поет вбачає апогей засилля хаосу, уособлюваного імперією (очевидно, і Російською, і Радянським Союзом), що спонукає автора цитувати Іоанна Богослова й бачити завершення світової історії в конкретному українському контексті: «26 квітня 1986 року / на четвертому енергоблоці / вибухнула остання в нашому часі імперія. / Упав, упав Вавилон, город великий, / бо лютий вином розпусти / напоїв він усі народи! [...] Першими / з-поміж усіх народів / ми вступили / в епоху Страшного Суду» [6, с. 43, 50].

Семантикою, близькою до «вавилонської», наділений і образ Санкт-Петербурга («Портрет» і «Віднедавна у Санкт-Петербурзі»), який має у Кордуна виразно гоголівський характер. Наприклад, перший вірш – це пряма алюзія на «Портрет» Миколи Гоголя, а «Віднедавна у Санкт-Петербурзі» – на його ж «Невський проспект» і «Мертві душі». Це пояснюється тим, що Гоголь, разом із Пушкіним, є засновником традиції Петербурзького міфу, причому міфу саме есхатологічного, в якому Петербург стає містом бездуховним, мертвим і демонічним. Усталену есхатологічність Петербурга Юрій Лотман пояснює «ексцентричністю» його розташування («на краю простору» в гирлі річки, на болоті): «Тут актуалізується не антитеза земля/небо, а опозиція природне/штучне. Це місто створене всупереч Природі й перебуває у боротьбі з нею, що дає подвійну можливість інтерпретації міста: як перемоги розуму над стихіями з одного боку і як перевертання природного порядку – з іншого. Навколо імені такого міста будуть концентруватися есхатологічні міфи» [11, с. 322]. Ми додамо, що для українців ця есхатологічність зумовлена й історією міста, при розбудові якого загинули тисячі українців.

Особливо цікавий у цьому контексті Кордуновий вірш «Віднедавна у Санкт-Петербурзі», де розповідається про появу на Невському проспекті химерної голови, яка повідомляє «чичикову»: «много мертвих душ набралось с тех пор / как вы перестали с купчюю / объезжать на тройке империю», і «бронзовий гоголь саме на той час посміхнувся / [...] а сам відійшов назирці / за рік малої конюшеної і став чекати / [...] раптом що станеться ще до кінця цього дня / цього похмурого перенаселеного тисячоліття» [9, с. 79].

Варто зазначити, що цей вірш написаний без використання великих літер. Подібний прийом Віктор Кордун використав лише в одному, ранньому вірші «птахолюди у вересні», де розповідається про птахолюдей, які, хоч «літо вже марно минуло не стали вони ні Людьми ні Птахами не полетіли ПтахоЛюдьми тільки змен-

шилися зменшилися і зіщулилися поміж трав нижчими тихого вересу і вже близько вже зовсім поруч Стрілець Осяйний рогатий» [8, с. 32]. В наведеній цитаті присутні всі слова з великої літери, вжиті у півторасторінковому тексті; відтак стає очевидним, що, вдаючись до гри великих і малих літер, автор прагне показати контраст птахолюдей (з малої букви) як невідзначених (в силу того, що від вибору просто відмовилися), по суті неіснуючих істот до тих, що зуміли стати бодай кимось – Людьми, Птахами чи ПтахоЛюдьми.

Попри те, що у вірші «Віднедавна у Санкт-Петербурзі» взагалі немає жодного слова з великої літери, тематика в чомусь подібна – люди в цьому місті – це «байдужий натовпи», «мертві душі», які, подібно до птахолюдей, стоять на порозі свого зникнення. Прикметно, що місце дії – Невський проспект – місце театральності й показовості, де, як і в однойменній повісті Гоголя, кожен стає актором, ховаючи за товстим шаром гриму своє справжнє обличчя, а точніше, його відсутність...

Отже, в такий спосіб можна було б підсумувати основні характеристики апокаліптичного (профанного) міста і найважливіші його різновиди у творчості Віктора Кордуна. Тож наразі можемо перейти до аналізу іншого типу міського простору, із семантикою, нерідко діаметрально протилежною до візії есхатологічного міста.

Місто як універсальний, міфологічний простір, автономна реальність

Іншим типом міста в Кордуна є позитивно міфологізоване, або ж, іншими словами, священне місто, представлене значно меншою, порівняно з містом апокаліптичним, кількістю поезій. У межах цього типу можна виокремити дві основні парадигми розгортання такого сакралізованого образу міста: місто культури і священне місто.

• Місто культури («На старому Подолі», «Mirable dictu»)

Якщо з попередніх прикладів могло скласти враження, що у творчості Кордуна всі земні міста уже через саму реальність свого існування приречені на профанність і засилля хаосу, то вірші «На старому Подолі» і «Mirable dictu» демонструють можливість зовсім іншого бачення міста. У цих віршах міські (в цьому разі київський та львівський) простори міфологізуються шляхом уведення в побутову тематику мотивів священного, виведення цих міст на рівень вічності за допомогою звернення до вписаних у ці міста культурного і релігійного кодів:

Львівська старезна бруківка і дощ давній дощ – пологий і цибатий як чернець-францісканець що mirable dictu блукає завулками від часів Костянтина Корнякта [...] Он проходить крізь натовп святий Лука той що з євангелістів – іде від каплиці Боїмів ніким не впізнаваний з фоліантом грубезним на мідяних застібках – і в тій книзі записано все по пергаменту що судилося цьому місту і чого йому не судилося [8, с. 98].

Власне, метафора книги є дуже вдалою для окреслення цієї моделі міста як осердя синхронно присутньої різночасовості, котра проявляється топологічно, через низку культурно-історичних артефактів, що є точками перетину, нашарування, сув'язі минулого і теперішнього. Ця метафора незримо присутня й у вірші «На старому Подолі»: *«Над урочищем тиша прадавня – / аж дзвенять голоси із прадавніх часів [...] Над Боричевим узвозом повітря прозориться, / і так прозоро-прозористо / сходить донизу самотній князь Ігор, / іде поволі, задумливий, / іде – / і землі не торкається» [8, с. 35].* Як бачимо, різночасовність і гетерогенність міста культури суттєво різняться від різночасовості «міста-в'язниці», оскільки перша породжена культурою й утримувана через пам'ять, а отже, впорядкована, а інша – викликана втручанням хаосу, тобто зловісна й непередбачувана.

І Київ, і Львів належать до міст із більш-менш збереженою історією, а, за Ю. Лотманом, саме «наявність історії є неодмінною умовою діючої семіотичної системи [...] Місто як складний семіотичний механізм, генератор культури, може виконувати цю функцію тільки тому, що являє собою котел текстів і кодів, різновлаштованих і гетерогенних, приналежних до різних мов і різних рівнів [...] Джерелом таких семіотичних колізій є не лише синхронне розміщення різнорідних семіотичних утворень, але й діахронія: архітектурні споруди, міські обряди та церемонії, сам план міста, назви вулиць і тисячі інших реліктів минулих епох постають як кодові програми, які постійно генерують тексти історичного минулого» [11, с. 325].

Цікаво, однак, завважити, що, на відміну від Львова, який повністю асоціюється з радістю і святковістю буття (навіть дощ тут порівнюється із францісканцем – людиною, що вміє цінувати радість найпростіших речей), Київ у В. Кордуна дещо амбівалентніший (наприклад, «київський» вірш «Раптова осінь» має апокаліптичне звучання). Крім того, якщо Львів подається через візуальні – і то архітектурні, ще й камінні відсилання (бруківка, завулки, імпліцитно присутня вежа Корнякта, каплиця Боїмів), то Київ – через значно менш сенсорні, відчутні, тактильні і значно

менш стійкі, тривалі звукові образи – тиша і давні голоси, в яких проступають видава-фантоми Ігора. Це можна пояснити різним станом матеріальної збереженості пам'яток у цих містах, а також тим, що Київ був місцем поетового проживання, а отже, – зовсім не таким ідеальним, як більш віддалений Львів, чийм жителем суб'єкт лірики зовсім не почувався: він у ньому – один із тих, чие ім'я буде занесене в книгу гостей [8, с. 99].

• **Місто як замкнений досконалий простір («Єрусалим співочий», «Ольвія», «Парфенон»)**

Якщо для раннього Кордуна ідеальним містом був географічно віддалений Львів, то для пізнього поета ним стає місто біблійне або античне – ще більш віддалене (бо існує не стільки на карті, скільки в людській свідомості), і в силу того ще ідеальніше.

З іншого боку, саме через «надідеальність» цих міст суб'єкт лірики не може в них бути навіть гостем – ці простори для нього замкнені. Наприклад, у вірші «Парфенон», щойно суб'єкт лірики вступає в афінський акрополь, місто відразу перетворюється на руїни: *«Афіни внизу розпласталися, / долілиць запавши у пил».* Тож ліричний герой покидає цей священний простір, розуміючи потребу в існуванні ідеального міста, винесеного за реальні земні координати, «міста в собі»: *«Я не зважуюся більше сходити на Акрополь – / до Парфенона, до богині Афіни, / нехай вони там пломеніють / самі для себе» [9, с. 51].*

В іншому випадку подібне маємо з топомосом Єрусалима як небесного граду, вхід до якого людині поки що не дозволений:

*Єрусалим летить по небу –
І співає,
а ми лишаємося десь
аж ген під сподом
і мовкнемо над вечір
разом з усім своїм життям,
з лісами, із житами, зі страхами» [9, с. 34].*

Святий Августин у трактаті «Про місто Боже» наголошує на розрізненні двох Єрусалимів – земного, «який перебуває в рабстві разом зі синами своїми», та небесного – «вільної держави Божої, тобто Єрусалима істинного, в небесах вічного, сини якого, люди, що в Бозі живуть, поневіряються по землі» [1, с. 846]. За Т. Возняком, у самій назві «Єрусалим», згідно із кабалістами, є вказівка, що «існує два Єрусалими – земний і небесний. Один з них є у просторі профанному, земному, тоді як інший у просторі сакральному, небесному» [3, с. 274]. Безперечно, Кордунові теж ідеться про це протиставлення, але бажаним

і недосяжним, є, звісно ж, Єрусалим небесний (див., наприклад, його «Псалом всіх скорботних»).

Таким чином, якщо село в Кордуна представлено через космогонію, що вироджується в есхатологію, то місто – через образи апокаліп-

сису, який у майбутньому увінчається воскресінням завдяки небесному Єрусалиму. І хоч як шкода було Кордунові прощатися з поліським селом і оплакувати його загибель, для нього священний простір села – це простір минулого, тоді як священне місто – простір майбутнього.

Література

1. Аврелий Августин. О Граде Божию / Августин Аврелий. – Мн. : Харвест, М. : АСТ, 2000. – 1296 с.
2. Агеева В. Координати урбаністичного простору / Віра Агеева // Кур'єр Кривбасу. – 2006. – № 198. – С. 153–163.
3. Возняк Т. Локус міфологеми Єрусалиму / Тарас Возняк // Возняк Т. Тексти і переклади. – Харків : Фоліо, 1998. – С. 268–281.
4. Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
5. Колесник В. Київська школа та Віктор Кордун: поезія зворотності / Валентина Колесник // Світо-вид. – 1999. – № IV (37). – С. 47–81.
6. Кордун В. Зимовий стук дятла: Поезії / Віктор Кордун ; післям. М. Москаленка. – К. : Укр. письменник, 1999. – 127 с.
7. Кордун В. Київська школа поезії: що це таке? / Віктор Кордун. – Світо-вид. – 1997. – № I–II (26–27). – С. 7–20.
8. Кордун В. Сонцестояння : Поезії / Віктор Кордун. – К. : Дніпро, 1992. – 301 с.
9. Кордун В. Трава над травою : Поезії / Віктор Кордун. – К. : Неопалима купина, 2005. – 176 с.
10. Лебон Г. Психологія народів і мас / Гюстав Лебон. – СПб. : «Макет», 1995. – 316 с.
11. Лотман Ю. Семиосфера / Юрий Лотман. – СПб. : «Искусство–СПб», 2000. – 704 с.
12. Ортега-і-Гасет Х. Навала мас / Хосе Ортега-і-Гасет // Ортега-і-Гасет Х. Вибрані твори. – К. : Основи, 1994. – С. 15–139.
13. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки / Владимир Пропп. — Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1986. — 364 с.
14. Стус В. [Про поезію Віктора Кордуна] / Василь Стус // Кордун В. Сонцестояння : Поезії / В. Кордун. – К. : Дніпро, 1992. – С. 288–296.
15. Топоров В. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» / Володимир Топоров // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ : Исследования в области мифопоэтического : Избранное. – М. : Издат. группа «Прогресс»–«Культура», 1995. – С. 259–367.
16. Фромм Э. Иметь или быть? [Электронный ресурс] / Эрих Фромм // Фромм Э. Психоанализ и религия ; Искусство любить ; Иметь или быть? – К. : Ника-Центр, 1998. – 400 с. – Режим доступа : <http://lib.ru/PSHO/FROMM/haveorbe2.txt>. – Назва з екрана.
17. Хайдеггер М. Время и бытие: Статьи и выступления / Мартин Хайдеггер ; [сост., пер. с нем. и комм. В. В. Бибихина]. – М. : Республика, 1993. – 447 с.
18. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде. – М. : Изд-во МГУ, 1994. – 144 с.

L. Pavlenko

VIKTOR KORDUN'S IMAGE OF THE CITY: FROM THE APOCALYPTIC TO THE SACRAL

The article examines the semantics and the role of City image in the literary works of Viktor Kordun. After dwelling on the image of the Village as the opposition to the image of the City, the author distinguishes Sacral and Apocalyptic types of city, which, in their turn, are divided into subtypes (“our city”, “the city-prison”, “Babylon or Saint-Petersburg”, “the city of the culture”, “the city as closed perfect space”).

Keywords: city image, rural vs. urban, apocalyptic, sacred, Viktor Kordun.

Матеріал надійшов 11.08.2011