

Ніна Анісімова

Кандидат філологічних наук, доцент кафедри української та зарубіжної літератури Інституту філології БДПУ. Захистила кандидатську дисертацію “Лірика Оксани Лятуринської як явище естетики чину та міфотворення” (1999).

ХУДОЖНІ МОДЕЛІ ТОПОСУ МІСТА В ПОЕЗІЇ ВІСІМДЕСЯТНИКІВ

У статті розглянуті різні аспекти топосу (архетипу) міста у творчості вісімдесятиків. Визначено специфічні риси образу міста в зіставленні з міфопоетичною традицією; проаналізовано художню своєрідність поезії вісімдесятиків.

Ключові слова: урбанізація, урбаністична лірика, урбаністичний мотив, місто-рай, місто-пекло, міський простір, есхатологічна образність.

Nina Anisimova. Literary variants of the city topos in the poetry of the 1980s generation

This article deals with the different aspects of the city topos (archetype) in the literary works of 1980s generation. The specific features of this topos are set against the background of mythopoetic tradition in such a way as to make the originality of the poetry created during that period evident.

Key words: urbanisation, urbanistic poetry, urbanisation motif, paradise city, hell city, urban space, eschatological metaphors.



В українській поезії 1980-х рр. означилася виразна тенденція до художнього осмислення складної, а подекуди й незбагненої специфіки феномена міста, його місця в есхатологічному світовідчутті доби *fin de siècle*.

Поети-вісімдесятики (Ю.Андрухович, Н.Білоцерківець, В.Герасим'юк, О.Забужко, І.Малкович, І.Римарук, В.Неборак), попри всі їхні індивідуальні відмінності, демонструють осягнення багатоманітності урбанізованого світу, наділяючи його трансцендентним й есхатологічним змістом. Тому важливо окреслити концептуальні характеристики та художні моделі топосу міста, розкрити зв'язок урбаністичних мотивів із міфопоетичним мисленням вісімдесятиків.

На зламі тисячоліть міський простір в українській поезії набуває здатності трансформуватися в Місто-Рай чи Місто-Пекло відповідно до поширеного в Біблії уявлення про два типи міста: Вавилон – місто прокляте, нице, що чекало на заслужену кару за гріховність, і Небесний Єрусалим – оновлений град, святе місто. У міфопоетичній традиції місто завжди уявлялось як вертикальний канал космічного зв'язку всього суцього, а в горизонтальній площині – як центр світобудови. Наведемо слушне спостереження М.Новикової: “Згідно з Біблією Бог на початку часів сотворив небесний Єрусалим [...] Тому місто – це ще й модель раю. Недаремно і в язичницьких міфах, і в християнських виданнях [...] рай нерідко постає у вигляді чудесного Міста” [10, 80].

Розуміння міста як своєрідної моделі раю, як Небесного Єрусалиму, чітко означилося в ліриці Н.Білоцерківець та О.Забужко, поетичну творчість яких наскрізь проймає образ Києва. З-поміж інших вісімдесятиків справжнім апологетом Києва виступила Н.Білоцерківець. У її збірці “Hotel Central” простежується міфопоетичний аспект значення “земного міста” як утілення Космосу – одного з центрів простору з чітко організованою структурою. У ліриці поетеси годі шукати сухих урбаністичних описів, каталогізації деталей та швидкісних ритмів сучасного міста. Міський простір у неї виконує роль ситуативного тла й покликаний посилити психологізований малюнок, ліричну настроєвість тексту, як-от у вірші “Ти також щовечора їдеш у цій електричці”: “Народ мій зов'ялий, як жінка, що спить в електричці, / Народ мій маленький, як хлопчик на грудях її” [2, 61]. Авторка своєрідно антропоморфізує й ліризує урбаністику, уникає її жорсткої агресивності, натомість включає її в тонкий психологічний малюнок, висловлюючи віру у віднайдення гармонії між містом і селом, між містом і людиною: “Із міста в село, із села до ранкового міста – / Могутні масиви народного духу і сил / Пульсують і двинуться далі” [2, 61].

Важливої ролі надає поетка змалюванню конкретики міста з кав'ярнями й мостами, парками й бульварами, що виступають тлом для відтворення різних душевних станів (“Дівчина з кав'ярні”, “Сто років юності”, “Кохання в Києві страшніш од

венеційських...”). “Ходімо ж так, у парки, на бульвари”, – ніби звертається до кожного з нас лірична героїня поезії “Спотикаючись між зірок”. Топос міста тут виразно асоціюється з малою батьківщиною, рідною домівкою, райським сном дитинства. Місто для поетеси – духовна субстанція, яка робить людей добрішими, чуйнішими до ближніх, відкритішими до краси: “Розділимо ж цю опівнічну каву / з бездомними під сірими мостами / – віддай їм половину сигарет / і половину ніжних слів моїх” [2, 37]. Проте Н.Білоцерківець уникає штучного пафосу ідеалізації міського життя, натомість в її поезії спостерігається дивовижна майстерність поєднувати патріотичну тематику й зумисне спротаїзовані деталі неестетичного побуту міста, що засвідчують складність існування індивіда в мегаполісі: “Ми помрем не в Парижі тепер я напевно це знаю / в провінційній постелі що потом кишить і слізьми” [2, 59]. Отже, місто в авторки виступає втіленням гармонійних стосунків людини й урбанізованого простору, який, хоч і знеособлює її, проте сприймається як символ отчої землі, про яку вона марить навіть далеко за її межами.

У поезії О.Забужко модель міста набуває додаткового семантичного відтінку, означеного К.-Г.Юнгом: місто – це “символ самості людини, її психічної цілісності. Воно – “шлях” до цілісного буття, до скарбниці, яку людство постійно шукає. Це місце первісного підсвідомого й водночас місце зцілення та порятунку, де з’єднуються всі розірвані частини особистості” [16, 89].

О.Забужко інтенціє художню модель “місто-час”, “місто-спогад”, інкрустуючи його у філософські роздуми про “золотий вік” дитинства чи студентської юності, надаючи йому значення зв’язку між минулим і сучасним, молодістю і зрілістю (“Мов дзеркальце заднього огляду..”, “Нічні метелики”). На відміну від Н.Білоцерківець поетеса майстерно влітає в ліричний сюжет урбаністичні деталі, які виконують роль символів-знаків порубіжної епохи: чіткі ритми вулиць, залиті електричним світлом вікна кафе, швидкісні магістралі, вивіски й вітрини, конструкції зі сталі, скла й бетону – уся ця предметна деталізація міського життя подана особливо виразно в циклі “Нічні метелики”. Низка мозаїчних рефлексів-спалахів свідомості, ніби на екрані, висвітлює яскраві враження від міського побуту, підсилені синестезійними образами, що в цілісності дають уявлення про своєрідність міського хронотопу (“львівський і київський брук”, “кімната в гуртожитку”, “вільглі кав’ярні”, “пусті аудиторії”; “Із лиць, як із суконь вечірніх, пилок золотий обтрисивсь, / Пропалено попелом чорні ажурні колготки, / І склянка схолола тремтить од дрібної роси...”) [5, 67]. Надмірна на перший погляд увага до подробиць міського побуту ліризується розгортанням емоційного світу ліричної героїні завдяки використанню музичного образу танго Мілонга, що рефреном проходить через усю поезію. Так постає естетично витончений образ міста, в якому людина живе в гармонії з природою, – вони мовби дихають в одному циклічному біоритмі, переживаючи ті ж самі почуття.

У поетеси урбаністичний мотив пов’язаний з образом Києва, що вимальовується в ретроспективній площині. Життя ліричного суб’єкта в ліриці О.Забужко “...у просторі й часі освячене іменем – Київ”. Київ органічно вписаний у річний колообіг часу: урбаністичні деталі міста майстерно вкраплені в пейзажні замальовки весни, літа, осені, тож в уяві читача постає передусім місто-мозаїка різних пір року в їх циклічному плінні (“Квітневий Хрещатик”, “Іронічний ноктюрн”, “З усім його багном”, “30 у затінку”, “Пробудження”). У поезії “І зупинивсь – мов прокинувся” місто стає частинкою внутрішнього світу ліричної героїні. Саме людина своєю любов’ю і тривогою одухотворює мертві асфальти, граніт, цеглу й бетон, саме у сприйманні людини це каміння може отримати неповторний запах “відвологості головного парку”: “І не тому, що – весна, просто звідкись береться знаття: / Все це триває тому, що ти в ньому прокинувся...” Київ постає крізь пейзажні замальовки весняної природи, увиразнені синестезійними образами (“Квітневий Хрещатик – мов крига скресає, і кличе / Пташиний базар голосів, і куряться кавові димки”), а також одухотворені урбаністичні деталі, позначені глибоко особистісним й емоційно забарвленим сприйняттям ліричної героїні (“асфальтові гони припала тобі до колін”;

“Тут юність твоя — дискотечна, джинса та й тривожна”; “Твоя стометрівка кав’ярень, вітрин і кіно”) [5, 65].

О.Забужко використовує прийом часової розшарованості образу, змальовуючи місто в різні пори року й дня, проте найчастіше навесні й уночі. У вірші “Ця гостра, ця пронизлива весна” лірична героїня переживає піднесений стан закоханості, що виявляється через асоціативні деталі міського пейзажу: їй хочеться “трамвай погодувати із руки, / Гукнуть “прощай” — і не відчуті болю, / Сміятись і чманіти — так, як всі, / В холодний писк цілувати вітер, / В веселім і забр’юханім таксі / Вчорашній день по вулицях ловити!” [5, 20]. Навіть сприйняття звичайного передранкового дощу викликає в неї емоційно-піднесене прощання з коханим і ніжну радість від елегійного споглядання рідного міста: “Ти ще тут — вже не поруч, та ще / в цьому місті, де кашляє стиснутий простір; у ринвах / хлипа дощ — на цей звук виринаю зі сну...” [5, 180]. Місто літньої пори постає фізично зримим і гостро сприйнятним органами чуття: “Пахне потом, котами, асфальтом, нагрітим металом, / І, осліпле від сонця, — камінне звіря без води”. Мешканець міста відчувається заручником життя в мегаполісі: “Ми ув’язнені тут — між хрущоб і соборів Мазепиних, / Де, підбиті під дих, древні вулички ледве під гору повзуть” [5, 103]. Лірична героїня поезії сприймає місто крізь призму циклічного часу: на зміну літній спеці приходять холодна зима, подібно змінюється й почуттєва сфера — від палкої закоханості до гірко розчарування (“Але як це бездарно, бездарно! — каратись такою любов’ю, / Що потоми стече — і, дасть Бог, відійде до зими...” [5, 103].

З-поміж вісімдесятників вирізняються поети з галицькими витоками, у творчості яких зображення міста позначене, з одного боку, есхатологічним світовідчуттям, а з другого — негативним сприйняттям процесу урбанізації як порушення гармонії існування українця-селянина у природі. В їхній ліриці наскрізний мотив екзистенційного жаху перед великим містом, яке постає бездушним монстром, містом-спрутом, що нівечить духовний світ індивіда.

Тема загибелі світу природи й агресивного наступу на нього міста-монстра означилася ще в ліриці Б.-І.Антонича, В.Свідзінського, набула подальшого розвитку у творчості представників “київської школи” (В.Голобородько, В.Кордун, М.Воробйов). Продовжили традиції в осмисленні апокаліптичної ролі міста в бутті сучасної людини поети-вісімдесятники. Урбаністичний світ із його бездушним техногенним тиском на людину стає наріжним об’єктом художнього зацікавлення В.Герасим’юка, І.Малковича, І.Римарука. Уважаємо за доцільне прочитання їхньої поезії крізь призму шпенглерівської концепції, викладеної у праці “Сутінки Європи”. Її сенс полягає в чітко акцентованій філософом опозиції “село — місто”, водночас переконливо доведено, що це конфлікт не тільки географічний, а й трансцендентний. Людина, яка живе серед природи, живиться її енергією, наділена внутрішньою душевною гармонією. Місто ж, навпаки, руйнує тонку духовну сферу людини, тисне на неї своїм камінням, безжально уніфікує: “...цивілізація зі своїми гігантськими містами зневажає коріння душі і позбавляється їх” [15, 112].

У сприйнятті вісімдесятників місто й технізація постають яскравим свідченням гуманістичного занепаду, а в художній площині вивершуються в есхатологічних мотивах. Опозиція “природа (село) / місто (техніка)” набуває неповторного гуцульського забарвлення: протиставляються простори закриті (місто) і відкриті (гори, полонини, плаї, ліси). Перший символізує “зло”, застій, занепад, другий — “добро”, до того ж джерелом “зла” незмінно виступає населене абстрактними “людьми” місто. Природа у вісімдесятників — це символ автентичного світу Карпат, утілення народного духу; місто — це наступ псевдоцивілізації, хаос, в’язниця, в якій нівелюється індивід, розпоршується під тиском техногенного середовища. Світ міста на відміну від світу природи, що уособлює собою рідну домівку й утрачений рай безтурботного дитинства, губить свою гармонійну цілісність, простори зміщуються, взаємопроникають. У такому замкненому просторі людина приречена на поступову, але невпинну деградацію, вимушено існуючи у світі фальшивих цінностей, духовного й емоційного виснаження.

Простежимо естетичне втілення опозиції “природа / місто” в художньому світі В.Герасим’юка. Основа його міфопоетичної моделі світу – бінарні опозиції “ліс – місто”, “Гуцульщина – місто”, а в символічному аспекті – “Космос – Хаос”. Протистояння між природним світом Карпат із густими лісами, полонинами, джерельними потоками й урбанізованим світом Києва витворює особливо драматичну тональність Герасим’юкового міфотворення. В.Неборак слухно наголосив, що Київ і Космач – “це вектори Герасим’юкового міфу, який, накладаючись на київський асфальт, перетворюється на зону напруги. [...] Поет – паломник між міфом і поверхнею світу, між двома вітчизнами, уявною і дійсною, між прийняттям і неприйняттям, між життям і смертю” [8, 29].

Місто бездушно й невблаганно тисне на людину, руйнує її витончену емоційну сферу, позбавляє духовності, до краю знеособлюючи і стандартизуючи. Захищаючись від порожнечі та поверховості міського життя, поет намагається оприроднити місто, наблизивши його до свого образу ідеального світоустрою – верховинського світу дитинства та гуцульської природи: “Я прокинувся в серпні з холодних космацьких отав / І в багряноту Києві як би мені не жилося, / Це неспинене місто дитинства твого – як волосся, / Я над росами вгледів і в росах космацьких зібрав”¹. Проте місто не дає жодного шансу на зближення й порозуміння, відтак ліричний герой Герасим’юкової поезії прагне бодай у мріях вирватися з прагматичного світу мегаполісу в рідну стихію природи. Отже, руйнується притаманний селянинові органічний зв’язок із Матір’ю-Землею. З цього приводу О.Шпенглер у згаданій праці наголошував: “Такі передумови кожної культури, яка виростає подібно до рослини із свого рідного ландшафту й ще більше поглиблює душевний зв’язок людини з землею” [15, 12]. Мешканець міста натомість утрачає цей дар, жертвує ним заради т. зв. благ цивілізації. Ця зміна тягне за собою зміщення духовних орієнтирів.

Місто в поезії В.Герасим’юка, хоча й не забарвлене негативно, усе ж лишається для ліричного героя зчужілим, презентуючи модель замкнутого та обмеженого простору. Так, текст вірша “На мотив О.Чухонцева” моделює хронотоп, розщеплений на антиномії “плотське / духовне”, “божественне / земне”, “свій / чужий”, що слугують засобом ціннісного розшарування світу. Автор із сумом констатує: “Я відірвався від коренів своїх... / А батьківщина шумом віт нових / мене зустріла. Навіть шум – чужий...” Ліричний герой змушений жити у зчужілому світі міста, простір якого застигло-статичний, виявлений через низку відповідних образів: камінь, асфальт, тінь цегляна будинків, ринок, квас, газети, гас тощо. Замкнутість і навіть демонічна ворожість цього світу наголошується звуковим образом кільцевого трамваю, який мчить глухими коліями Києва, створюючи ефект підземелля, потойбіччя. Фальшивість, несправжність цього простору загострюється тим, що навіть назви спрофанізовані, бо втратили свою первісну сутність: “І чи не дивно, що на Лісовій / ні лісу вже нема, ні лісопилки – / лиш камінь та асфальт”. Ностальгійний “дитинства запах” спонукає ліричного героя до спогадів, які рятують його в цьому замкненому “чужому” просторі. “Свій” – це світ сакральний, це рідна земля, яка уявляється низкою образів: мати, липи, небесний сіновал, дзвіниця, коні, “табун, що з-під землі гребе”, “тінистий шум і благодать лісів”. Ліричний герой загострено відчуває свою маргінальність (“А я – хлопчисько. Я – дванадцять літ. / Як викидень, я викинутий в світ”). Рідна земля постає у виразній синестезійній наповненості; це й запах сіна, й “оглушливий розкат грому”, і мідь дзвонів, і тупіт коней: “Я відірвався від коренів своїх... / І пам’ять ця мені чужа. Давно вже / Я інший”. Поет стверджує, що правдивий космос Міста (нагадаємо, що в міфопоетичній Місто – вертикальний канал космічного зв’язку всього сущого, на горизонталі – центр світобудови) був порушений – воно вже не може виконувати охоронної функції. Образ кільця трамваю акцентує болісне прозріння: повернення в рідний

¹ Цит. за вид. поетичних збірок В.Герасим’юка: “Смереки”. – К., 1982. – 87 с.; “Потоки”. – К., 1986. – 119 с.; “Космацький узір”. – К., 1989. – 135 с.; “Поет у повітрі: Вірші”. – Львів, 2002. – 144 с. (У дужках вказуємо назву збірки і сторінку).

світ неможливе: “Ще летить трамвай. І щось / Іздалеку мене не відпускає, / А крутить, крутить... Що за дикий біг! / Цей день, трамвай, життя... Куди несе їх?!” [“Потоки”, 102-103]. Якщо карпатський простір позначений безмежністю, пануванням вертикалі, центровості, то міський світ суворо обмежений “собором”, “вокзалом”, помешканням друга “з його родинним, кругоплинним тлумом”. Проте ліричний герой приймає цей світ таким, яким він є, хоча й із сумом констатує, що місто обмежує його життєві дороги: “З лицем тупим і білим, як папір, / Шукав нових для себе оповить, / Минаючи собори і вокзали” [“Космацький узір”, 67].

У сприйнятті вісімдесятників місто — особливий простір, який треба щодня освоювати наново, вrostати в нього, пом’якшувати протистояння людини і грубого каменю, долаючи його затятий опір. Так, Ю.Андруховича турбує проблема нестерпної відчуженості мешканців міста, що стає основою втрати духовності, природності, людяності. Епіграфом до всієї урбаністичної лірики поета можна вважати рядки з поезії “Ієронім Бош ХХ”: “Щось ми згубили (а може, знайшли) на розпутті, / тут, в епіцентрі іржавих дротів та епох. / З тихим благанням дивиться в очі майбутні / наш до ялинки підвішений крихітка-бог” [1, 25]. У зображенні міста як утілення абсурдності людського буття автор зосереджує увагу на образах зумисне заземлених, навіть спровокованих, пов’язаних зі світом побуту, як-от у вірші “Вокзал”: сучасники нагадують Андруховичеві пасажирів, які прагнуть сісти в “потрібний поїзд”, поспішають “крізь тісні коридори між клунками й валізами”, стискають “спітнілі мідяки як пружину” й шикуються “у безладні черги”. Світ природи постає надто віддаленим від людини: тільки з вікна поїзда вона може спостерігати, “як жовкнуть / перші дерева у приміських лісах” [1, 25]. Єдиною цінністю в такому “неприродному” просторі міста стають церковні дзвони, які нагадують про вічне, будять у людині приспану духовність (“дзвін миколая на брукованому подвір’ї слухаємо”) [1, 27]. Отже, шпенглерівська концепція наклала відбиток і на урбаністичну лірику Ю.Андруховича: його ліричний герой прагне вирватися із замкненого міського простору у світ природи, який, проте, постає як давно минулий рай дитинства, візія втраченого “золотого віку”.

У поетичній творчості вісімдесятників місто може набувати символіки, означеної К.-Г.Юнгом: “Місто — це символ матері, яка ховає і береже своїх мешканців, ніби своїх дітей” [17, 214]. Філософ убачав у місті символ материнського начала взагалі, тобто інтерпретував його як жінку. У ліриці О.Забужко (“Квітневий Хрещатик”, “Іронічний ноктюрн”, “І зупинивсь — мов прокинувся”) віднаходимо художнє моделювання заступницької, оберігальної (материнської) функції міста й водночас розуміння його як беззахисного немовляти. Місто в поетеси персоніфіковане, її лірична героїня відчуває, як “дихає місто, — мов мама вві сні”. Незахищеність екзистенційного буття людини, її безпорадність у місті цілком закономірно зумовлює порівняння з немовлям: “І, розпроставшись, тремке і беззахисне, заново вчиться ходити...” [5, 60]. Подекуди зображення міста позначене загостреним психологізмом та інтимізованим зображенням (“Лиш крок ступи, поглянь — а слід вже стерся...”). Загубленість і закинутість людини у знеособлюючому мегаполісі спонукає поетесу до олюднення топосу міста, що вимальовується за допомогою яскравих метафоричних образів та риторичних засобів: “Моє маленьке, ношене під серцем / Безлюдне місто — плаче уночі”; “Ох, місту страшно, місту дуже страшно, / Коли усі послули і мовчать” [5, 52]. Отже, образ міста в поезії О.Забужко становить собою варіант архаїчного образу Матері-Землі як жіночої іпостасі Першолюдни. Значення топосу міста доповнюється й іншими смисловими відтінками: місто як родове місце (місто-мати, “метрополіс”); жертвність міста; місто і випадок-шанс, вибір (життя чи смерть, перемога чи поразка, благо чи зло) [13, 121-132].

Алюзія амбівалентного розуміння міста як Єрусалиму й Вавилону водночас досить прозоро вгадується й у зображенні поетами-вісімдесятниками Львова. У 1920-ті рр. епіцентром поезії футуристів, зокрема М.Семенка, був Київ. Натомість мистецькою й духовною столицею вісімдесятників стає Місто Лева. Г.Грабович

зауважив, що на зламі століть у творчості багатьох галицьких письменників спостерігається тенденція до “міфологізації Львова” [3], це зумовлює зображення його як міфічного та містичного топосу. Проте під пером вісімдесятників міфологізація Львова набула нового індивідуально-авторського вияву. На наш погляд, він виявляється передусім у двоєдиному річищі: з одного боку, виокремлюється історичний і культурно-мистецький аспекти, а з другого — звучить ностальгічна туга за втраченою давніми функціями Міста Лева — духовної (релігійної), оберігальної й заступницької.

Так, В.Герасим'юк протиставляє пишний “камінний” Львів прадідівській землі, Карпатам (“Львів”). На перший погляд автор змальовує місто величним: “левів град” вражає майже фізично відчутним духом старовини, пишною красою, високою релігійністю мешканців, тобто постає як “місто небесне” (“Багато доброти в твоїй церковній тиші, / багато висоти від близькості Карпат”). Проте пильне око поета помічає різкі контрасти, що засвідчують руйнування уявлень про місто як духовний оберіг. У зображенні Львова виникає опозиційна модель: “Ти милосердний град” — “Жорстокий ти і пишний”. Перший компонент опозиції вказує на заступницько-оберігальну функцію міста. Проте другий акцентовано глибше (“У тебе пізній хрест. У тебе грізний лик”). На втрату духовності, відступ від віри реагують навіть архітектурні символи міста: “І статуї Христа, і статуї владик / у сяєві колон поникли нині в нішах...” Поет звертається до Міста Лева як до одухотвореної істоти, використовуючи емоційно забарвлені риторичні засоби: “О бідне місто лір, навіщо цей обман / в твоїй красі, в її важкім, ворожім дійстві?” Ліричний герой задекларує свою відданість природному світу Карпат, заперечуючи помпезний (“Я вірний злидоті урочищ прадідівських / і знаю, що не ти — ясновельможний пан”). Прадавній космос міста зруйнований наступом жорстокого ХХ віку, про минулу славу міста “говорять” німі камені (“Мовчать твої віки, немов мерці у склепі. / Німує древній брук, хоч камені живі”). Сприймання міста як уособлення Хаосу увиразнюється зіставленням Львова з містом-спрутом Петербургом, “що на кістках людських підвіся на Неві” [“Космацький узір”, 100]. Очевидно, таке зображення Львова пояснюється й історичними чинниками, адже місто постійно мусило стверджувати свою самодостатність перед войовничими сусідами, що позначилося на його культурному дискурсі.

У поезії І.Малковича Львів постає містом поза часом і простором — із вічною бруківкою та кав'ярнями, із старовинною архітектурою як складовими його іміджу. У трактуванні міста виокремлюється не екзотичний чи епатажний аспект, а передусім культурологічний (“Шукання безсмертника”). Поет уникає пафосного звеличення краси історичної архітектури Міста Лева. Натомість ліричний герой із ностальгією згадує рідний дім, “у яким, / як давню фреску, я лице твоє, і очі, й рот / губами з небуття виводив” [6, 65]. Тобто в підтексті вгадується образ Мони Лізи, що актуалізує заступницько-оберігальну функцію міста: на багатьох середньовічних гравюрах зображено вежу як емблему Діви Марії, що свідчить про отождолення Жінки й Міста. Трактування міста як материнського начала відображено й у християнській традиції, не випадково Старий Завіт звертався до міст Єрусалима, Вавилону та інших, як до жінок (Ісаїя — 47:1). Сама назва циклу — “Шукання безсмертника” — утілює ідею пошуків вічної жіночності всупереч руйнівному натиску урбанізованого й технонізованого міста. Узагалі старі галицькі міста викликають у поета подвійні відчуття — спогади про дитинство, юність і захоплення мистецькою величчю. Ліричний герой поезії “Івано-Франківську чи Станіславову” з іронією згадує описи міста у книзі Боплана, для нього це “місто гречності і сентиментів, в якому / хтось за курку останню собі “Кобзаря” купував / і де по музикантові бездомнім ліра тривожна зростає”. “Місто флірту й театру, / де впродовж сотні зим тріумфує “Циганка Аза”, постає Небесним Єрусалимом, містом святості і краси, історії й мистецтва [1, 69].

Ю.Андрухович живописує Львів з особливим галицьким шармом та історичним колоритом. Під пером поета Місто Лева постає як один величезний архітектурний пам'ятник і книгозбірня, символічний культурний місток між Україною та Європою

(“Гробниця”, “Університет”, “Бібліотека”, “Лікарня”, “Планетарій”). За допомогою низки сюрреалістичних образів (їх основу становлять “астролябії реторт черепів”, “парки старої садиби”, “сферична башта [...] випнута мов око циклопові”, “чортове колесо”, “робітничі передмістя”) автор відтворив думки й почуття ліричного героя — представника покоління 80-х, зорієнтованого на спрагле засвоєння моделі західноєвропейської культури, синтезованої з національною традицією (“драбинами сходимо на вищі поверхи книгозбірні / нишпоримо по стелажах спільно з павуками...” [1, 28]).

І все ж найпоширеніша художня модель в урбаністичній ліриці вісімдесятників, що суголосна світовідчуттю цієї генерації, — це “місто-міф” (М.Новикова), місто як складова суспільного карнавалу. Оскільки місто нівелює і знеособлює індивіда, перетворює його на слухняну маріонетку, нейтралізувати ворожий, стандартизований світ мегаполіса може Карнавал, який не знає обмежень і суспільної ієрархії. Образ міфологізованого міста в поезії вісімдесятників вимальовується за допомогою прийомів умовності: буття міста набуває значення театралізованого дійства, сама суть якого вже передбачає несправжність, карнавальність, замкненість і відмежованість від світу реального. Приміром, у О.Забужко місто постає як світ задзеркалля, в якому можливі найрізноманітніші людські метаморфози: “...у такому самому Києві, тільки трохи інакшим / (всі знайомі кав'ярні — по другому боці вулиць, / рух екіпажів і авт тече в супротивну сторону” [5, 172]).

Під впливом авангардної поетики 1920-х рр. і передусім М.Семенка Ю.Андрухович вибудовує бахтінську модель карнавалу — ігрового, грайливого, що проковує на вседозволеність. Поет часто послуговується різноманітним маскуванням, що стає основою для творення певних ліричних персонажів, мешканців маргінальних територій — передмість. Шалене карнавальне буття міста, протистояти якому неможливо, постає в циклі “Цирк “Вагабундо”. Ліричний герой — продавець квитків у цирку — розмірковує над тим, що все життя мешканців мегаполіса перетворюється на великий купол цирку, в якому люди втрачають істинне обличчя, вимушено граючи чітко визначені соціальні ролі, стаючи персонажами Карнавалу: “Я продаю квитки на магів і на мівів, / Я коло входу став з ключами, мов Петро. / О діти передмість з устами херувимів! / Шатро — мов помаранч. Приходьте у шатро!..” [1, 41]. Біблійний образ Петра з ключами коло брами до раю набуває авангардного звучання. У суспільстві в час знецінення духовних цінностей запановують маги й міми, блазні й факіри — “власники грошей з обличчями вампірів”. Ліричний герой циклу прагне “переграти” загрозливий карнавал вимушеним блазнюванням, проте його зусилля марні, адже гротескно викривлений образ міста несподівано відкріє приховане демонічне начало. Духовна порожнеча й деградація людей, нищення одвічних національних святинь стають сильнішими за маску блазня. У другому вірші циклу реалії міського життя своєрідно моделюють суспільну катастрофу як наслідок панування постколоніального синдрому у свідомості людини: “І що почнеться тут! Шизофренічні танці / Банкірів і повій, графинь і різників! О власники життя, о павуки у шклянці — / Для вас нервовий вальс, аж піна з язиків” [1, 42]. Демонологічний мотив відьомського шабашу тут дуже промовистий: ідеться не про цирк (“це тільки ззовні цирк, а в глибині пійма!”) — уся країна летить в якусь жахливу пійму, де “нема дна!” [1, 43]. Буття нації нагадує авторові суцільний сеанс ілюзіоніста, коли особистість утрачає владу над реальністю й перетворюється на іграшку в чужих руках. Автор порівнює існування мешканця міста із вкрай маргінальним простором — перебуванням у “залі схови”, де навіть музика кохання стає недоречною, як-от у поезії “Танго “Біла троянда” (“...поміж дахами, балконами й вивісками, / в надвечірнім затемненні сніжного міста, / снується танго безпритульне”), а буття індивіда втрачає справжність і стає штучним (“Між синтетичних ялинок шукаємо віху: / як розпізнати майбутнє, о куле скляна?”) [1, 38]. Андруховичева поезія звучить напрочуд актуально: віршовані тексти, написані в 1990-ті рр., алегорично відтворюють загальний настрій у суспільстві поч. ХХІ ст.

Образ міста як яскравий калейдоскоп карнавальних масок постає і в авангардистській поезії В.Неборака. Найбільш “урбаністична” його поетична збірка

“Літаюча голова”, назва якої має символічне значення: образ “літаючої голови” наповнений карнавальним змістом і може сприйматися як метафоризований символ “маски” і “площі”, що посідають центральне місце на будь-якому карнавалі. Збірку складає низка віршів, які нагадують химерно-незбагненні картини сюрреалістичних полотен: перед читачем мерехтить фантазмагорична міська реальність, що постає з гротескових образів, чудернацьких привидів і “мальованих ляльок” із “камінного моря”. Як на справжньому карнавальному дійстві, тут виступають люди з масками на обличчях, що виринають чи то з натовпу, який постійно плине в київському метро, постаючи на екрані “вагонної шиби”, чи то з “юрмища площ” під львівським сонцем, “дошовим і камінним” [9, 37]. За веселим і пародійним змістом авангардних віршів зачасний прихований смуток із приводу безжального наступу надміру технізованого міста на степову селянську Україну, на її духовність та моральність. Звучить застереження: місто — це розсадник гріховності, тому Люцифер (його образним утіленням виступають котячі очі, що жадібно стежать за “парадом” жінок) завжди на чатах, його диявольськими чарами можна пояснити схильність міських жителів до пияцтва та поглинання харчів.

Концептуальним осердям урбаністичної лірики вісімдесятників є есхатологічні мотиви, в яких угадується алюзія біблійного Вавилону та Апокаліпсису. Ліричні тексти вісімдесятників побудовані на есхатологічних засадах, пов’язаних з орієнтацією художнього мислення на час кінця, час агонії, в якому “місто” відіграє роль образу-символу постколоніальної й постчорнобильської епохи. Цю тенденцію неодноразово фіксували провідні літературознавці. Так, Т.Гундорова акцентувала, що “кінець тисячоліття найконцентрованіше відображає ідею катастрофізму, а ядерний вибух, по суті, символізує в свідомості людей другої половини ХХ ст. кінцесвітню ідею” [4, 13]. В.Моренець слушно наголосив на “есхатологічному міфологізмі” вісімдесятників, що був “передвіщений “раннім” Т.Мельничуком, але вповні своїх смислів і форм явлений творчістю В.Герасим’юка, І.Малковича, І.Римарука” [7, 43-44].

Кінцесвітні настрої, закономірні для творчості порубіжних епох, зумовили у творчості вісімдесятників художню модель міста-безодні, міста-спрута, міста-пекла. Про покару грішного Вавилону йдеться в Апокаліпсисі: “І один сильний Ангел узяв камінь, подібний до жорен, і кинув у море, кажучи: з такою ж силою буде знищено Вавилон, велике місто, і вже не буде його...” (Одкровення, 18, 21-22). Канадський учений Н.Фрай, розкриваючи питання апокаліптичної образності, наголошує на значенні міста, його атрибутів при малюванні пекельного світу: “Сюди (до апокаліптичного символізму. — *Н.А.*) належать зруйновані міста і жахлива ніч; великі руїни гордості, від вежі Вавеля до величних витворів Озимандіаса. Сюди належать також образи розбещеного світу: машини тортур, воєнна зброя, панцир, а також образи мертвого механізму, який є неприродним та нелюдським, оскільки не одухотворює природу. Подібно до святині або Однієї Будівлі Апокаліпсису маємо тюрму або темницю...” [14, 144]. Джерелом есхатологічної образності в поезії вісімдесятників постає творчість передусім Б.-І.Антонича. У його збірці “Ротації” кінцесвітні мотиви й настрої ключові у вираженні емоційно-оцінної реакції ліричного суб’єкта на жорстоку дійсність (“Міста і музи”, “Весна”, “Балада про вулку”, “Назавжди”, “Мертві авта”, “Сурми останнього дня”). Центральний образ поезії Б.-І.Антонича — скуте залізом мертве місто-спрут, в якому “стоповерхові кам’яниці сплять, немов потомлені звірята”. Реальність зміщується до світу потойбіччя й пекла, місто стає для людини незбагненою фантазмагорією, що вражає холодом плинних сюрреалістичних картин: “Живуть під містом, наче у казках, кити, дельфіни і тритони / в густій і чорній, мов смола, воді, / примарні папороті, грифи і затоплені комети” (“Сурми останнього дня”).

Образ міста-спрута домінує і в поемі В.Герасим’юка “Київська повість”, міфопоетичне прочитання якої доцільне крізь призму ідей В.Топорова. Учений визначив два різко протилежні за семантикою типи міста — місто-діва і місто-блудниця. Другий тип — це місто прокляте, нище й розбещене, місто над безоднею й місто-безодня, що очікує небесних кар (образ Вавилону) [13, 124].

У міфопоетиці місто означає центр світу, “організується як ритуальний центр, як храм, місце жертвоприношення, вівтар” [13, 129]. На відміну від такого традиційного підходу В.Герасим’юк створює художню модель означеного В.Топоровим міста-блудниці. У “Київській повісті” місто втрачає свою сакральність, “центровість”: тут немає ні священного центру, ні світової осі, ні трьох зон світобудови. Герасим’юківське місто символізує приреченість покоління, народженого всередині ХХ ст., його екзистенційну незахищеність і вразливість. Символіка Кисва як утілення смерті, пекла й Хаосу в поемі-феєрії розкривається через фабулу, основу якої становить асоціативно-метафорична картина уявного полювання мисливців на вовка. Автор зображує цю гонитву гротескними штрихами, надаючи їй значення абсурдної гри, згубної для жертви: “Лубковий сюжет: втікає вовк від ловців, / Що цілять у жертву з-за дерев і кущів... / Не скрипка волоська – / Ранений звір на Волоській” [“Поет у повітрі”, 36]. Символіку сцени гонитви та полювання слід сприймати й у міфопоетичному сенсі: у ролі жертви опиняється населене ідеологічно й духовно різномірними людьми місто, “падіння” якого зумовлене внутрішніми чинниками. З цього погляду досить красномовним видається зауваження В.Топорова: “Взяття міста прирівнювалося до втрати честі [...], до падіння, до втрати чистоти” [13, 126-127].

У “Київській повісті” образ міста забарвлений оригінально трансформованим хтонічним міфом: “вода” уособлює світ пекла, потойбіччя, який постає в образі містичного “центру підводного плавання”, що зветься “Тритон”. Таким містичним басейном стає весь Київ, “затоплений” бездуховністю, пануванням оманливих ілюзій. Вода тут не чиста, бо “стіна в червоних краплях”, тобто поетом актуалізується старозавітний мотив розбурханого моря, перебувати у глибині якого означає страждати. Апокаліптичне відчуття води в поемі пов’язане з опозицією “верх / низ”, а ліричний герой відчуває себе прибитим “чомусь у воді до стіни юдолі”: “Цих досвітків присмеркових і верх, і низ. / Цих родів цієї породи і кров, і слиз, / З пологів цих лона води сходять вогнями” [“Поет у повітрі”, 40]. Переміщення героїв на землю (підземелля), на нижчий рівень світобудови, свідчить про наближення до світу мертвих, до потойбіччя. Відтак особливого значення в поемі набуває наскрізна для поезії В.Герасим’юка міфологема дна, що набуває оригінального вирішення. Замість традиційної семантики (дно = домовина) поет утілює й означену В.Топоровим “охоронну” функцію цього архетипного символу: “Але щоб доторкнутися до світу дна, безодні загібелі й основи надій, треба вмерти прижиттєво й відродитися потім від смерті...” [12, 591]. Тобто для ліро-епічних персонажів Герасим’юкової поеми басейн (= дно) — це можливість майбутнього відродження від небуття, на яке почало перетворюватися існування цілої генерації порубіжжя. Невипадково в кінці поеми з’являється станція метро Тараса Шевченка, що виступає образом-символом національної ідентичності й тожсамості.

Зображення міста як символу пекла і смерті стає лейтмотивом й урбаністичної лірики Ю.Андруховича. У його збірці “Екзотичні птахи і рослини” постає вражаючий образ міста, у просторі якого “в сумерках глибин, / в западинах, де чорний місяць тоне, / де вибрано породу з порожнин” знаходять собі притулок і хижі тварини (кити, тритони, леви, зебри, антилопи, коні та ін.), і людина. Тобто йдеться про наступ на місто прагматичного світу, що зумовлює перетворення Міста Небесного на грішний Вавилон, над яким зловісно нависає демонічна тінь знищення: “Пиво ярмаркове, / скрипки весільні, ліхтарі, підкови, / цілунки, плач, кохання і пітьма.../ Під містом. Тільки міста вже нема” [1, 91].

Проте найбільшого загострення есхатологічні мотиви у змалюванні міста досягають у циклі Ю.Андруховича “Листи в Україну”, де автор нещадно затаврував імперську політику Росії щодо України. У підзаголовку він назвав “Листи...” ліричним циклом, проте сам зміст спростовує це означення, правильніше було б назвати його гротескно-викривальним посланням. Як і романі “Московіада”, “білокам’яна” виступає містом-спрутом, символом гноблення. Поет розвінчує “столицю держави”, де “досить людно й тому нестача киснева” (мається на увазі

блужнівська у своїй суті політика дружби таких різних “республік-сестер”). Поет зумисне знижує біблійний мотив про Ноїв ковчег, що, за авторською версією, приречений, а тому має піти на дно (“Хоч насправді це ніби судно (чи судно?) / і не так ковчег воно, як титанік”). Головна ідея циклу — іронічний осуд прагнення можновладців “переписати” історію, фальсифікувати її відповідно до вигоди великодержавної нації: “Вже обдурено тисячне покоління, / це природно й не надто великий гріх їм... / Я дізнався, що ми з одного коріння, / Себто Київ колись так само був їхнім”. Проте вірш позбавлений песимізму, хоча й залишилися на українській землі сліди плюндрування імперій (“бачиш наслідки: мури і житла хворі / ще, мабуть, від турків. І п’ятикутні / знаки. З криниць повтікали зорі, / тобто їх нема, криниці відсутні”). Автор удається до незвичайного метафоричного образу: Україна названа як “підпільне бароко”, що “влаштовує опір / і цвіте шалено, навіть в уламках”. Ю.Андрухович доходить оптимістичного висновку, висловлюючи віру в життєдайні сили свого народу: “Мені видно все з чужої столиці, / все на світі можна підняти з руїни”. Ліризм циклу досягається формою листа-послання, а також зверненнями до уявного адресата-співвітчизника.

Різновекторність есхатологічного вияву у змалюванні міста віднаходимо і в І.Римарука; в його поетичній збірці “Діва Обида” місто — завжди виклик гармонійному співіснуванню людини і природи. Наче з безодні, постають образи “міст-упирів”, “німих передмість”, які не захищають, а руйнують і знищують не тільки людську індивідуальність, а й саму духовність [11, 25]. “Єресь очманілих міст” викликає в поета асоціації з потойбічними водами ріки Лети [11, 28], а невід’ємний атрибут урбанізованого простору міст стає “дибки [...] у зупиненій піні!” Апокаліптичним відтінком позначений образ “міста-чортотрія”, у межах якого “роздуває жабра мегаполіс”, а також міста-пекла Петербурга, що набуває рис “північного демонічного вертограда” [11, 70]. Негативне зображення Петербурга в поезії вісімдесятників суголосне концепції О.Шпенглера, який у праці “Сутінки Європи” наголосив на демонічній сутності північної столиці імперії, виокремивши модель “Петербург — Диявол”.

Значення топосу міста як замкненого простору художньо втілюється і в ліриці І.Малковича. Сповідальна форма викладу ліричного сюжету поезії “Антигрудень” (“задыхаюсь, мовчу, / відчуваю: колись я таки пропаду в цім тунелі”) доповнюється сюрреалістичними візіями, в яких домінують чорні похмурі барви: “Я втомивсь — горлом ніч готити, і таке відчуття, / що попереду — чорно: все світле збулось і забулось...” Поет зображує місто-лабіринт із “довгим тунелем”, “пастками київських вулиць”, “чорною погодою” [6, 11], протиставляючи його малій батьківщині, рідному і близькому світу верховинської природи Карпат.

У поезії О.Забужко міське гетто, оточене низкою “хворих міст”, над якими зловісною тінню нависла “хвостата і зла комета дня”, постає невід’ємною складовою постчорнобильської доби, її тривожним знаком. Лірична героїня переживає болюче внутрішнє роздвоєння: з одного боку, вона любить своє місто до сентиментального розчулення (“Цілую очі міста! / Мов заговорі, імя його шепчу, / І голос той, риданнями зім’ятій, / Всотаю в себе, мов суха земля...”), а з другого — відчуває реальну небезпеку від поглинутого ядерним атомом мегаполіса, намагаючись вирватися “із зачумлених стронцієм міст” [5, 63]. Ліричну героїню “місто мучить — як раптовий витяг / З забутих снів...” [5, 133]. Із притаманною поетесі гострою іронією розвінчується прагматизація живого організму міста (“...місто, туристам розпродане на краєвиди”, “в кров і пам’ять уражене місто”). Проте звучить палка віра в те, що генерація порубіжжя відводить місто в усій його сакральній величі (“Воскресити на звук наше місто на теплих горбах” [5, 57]). У вірші “Нічний трамвай” ця думка набуває оригінального художнього втілення: авторка вдається до прийому поетичного кільця (на початку і в кінці твору зображено образ “нічного трамваю”, що “не зійде з рейок”). Ідея циклічності, повторюваності, колообігу посилює оптимістичний пафос вірша [5, 30]. У поезії “Голосом вісімдесятих” поетеса звертається до своїх сучасників — поетичної генерації вісімдесятників — із закликком відтворити драму порубіжного покоління за допомогою психологізованого образу міста: “Напишіть, о прощу,

напишіть / Це своє найпрекрасніше в світі, / Мов губи, закушене місто, / У густому столітті відлите, як у бурштині!” [5, 59]. Проте як апофеоз в апокаліптичному сприйнятті посттоталітарного міста (авторка з тонкою іронією пише про нього – “в місті, сповненім соцреалізму”) постає поезія “Вогняного напни плаща”, котру можна трактувати як розгорнуту алюзію на демонічний бал у “Майстрі і Маргариті” М.Булгакова. Лірична героїня вірша – “остання вціліла відьма” – опівніч пролітає над Хрещатиком “крізь жаскі прохідні двори, / Сміттєзвалища, теми невгрізні...” Місія ліричної героїні суголосна місії біблійного пророка Йони – очистити місто від гріховності, духовного убозтва. Символом очищення виступають образи води (дощу), снігу. Наприкінці звучить есхатологічний мотив знищення гріховного міста: “Треті півні” / Дзигарний бій!!! / І – під землю / щезає / Київ...” [5, 84].

Навіть у поезії Н.Білоцерківець, якій у цілому не властиві есхатологічні мотиви, подекуди в зображенні міста звучать образи-символи “бездомної пустелі”, а “небо нічне над мостами заглиблених міст, / насвистує в себе останні порожні трамваї / метеорної пустки важкий пролітаючий свист”. У просторі міста-безодні індивід почувається надзвичайно самотньо, тут запановує “листопадна пільма Скорпіона, / між останніх трамваїв, останніх самотніх людей” [2, 60]. Місто-пекло для Н.Білоцерківець існує там, де владарує зло, киплять ниці людські пристрасті, де “в ночі п’яні виходять привиди із Лисої гори”. Рефреном звучать у вірші рядки, що виражають основну ідею: у сучасному місті людина почуває себе відчуженою, воно втрачає свою охоронну материнську функцію, перетворюючись на місто-пекло: “Ти тут помреш від підлого ножа, / ти тут з балкона, з неба, полетиш – / в новому “Ауді” із закутків Татарки / на свій брудний, маленький свій Париж – / і кров твоя проступить, мов іржа, / на білій блузці референта-секретарки” [2, 113].

Отже, образ міста в поетичному доробку вісімдесятників твориться на перехресті кількох його втілень – міста як беззахисного немовляти, міста-спогаду, міста-мозаїки, міста-міфу й міста-безодні. Протистояння між автентичним світом природи й урбанізованим світом міста витворює особливо драматичну тональність міфотворення вісімдесятників, посилює його аксіологічну та емоційну напругу. На відміну від міфологічного уявлення про “земне місто” як утілення Космосу, один із центрів простору з організованою структурою, місто вісімдесятників утрачає свою сакральність, перетворюється на символ маргінесу. Урбаністична лірика відбиває модель поведінки українця посттоталітарної епохи як відчуженої особистості в умовах агресивного наступу технізованого простору. Дослідження топосу міста сприяє глибшому розумінню тих художніх процесів, які виразно окреслилися в поезії вісімдесятників, а також дає можливість виразніше скласти уявлення про неповторні творчі індивідуальності представників цієї яскравої поетичної генерації.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Екзотичні птахи та рослини: Поезії. – Івано-Франківськ, 2002.
2. Білоцерківець Н. Готель Централь: Вибр. тв. – Львів, 2004.
3. Грабович Г. Мітологізація Львова // *Критика*. – 2002. – №7-8.
4. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн. – К., 2005.
5. Забужко О. Друга спроба: Вибране. – К., 2005.
6. Малкович І. Із янголом на плечі. – К., 1997.
7. Моренець В. Міфологічна течія в українській поезії другої пол. ХХ ст. // *Слово і Час*. – 2002. – №9.
8. Неборак В. Гера // *Критика*. – 1998. – №1.
9. Неборак В. Літаюча голова. – Львів, 1993.
10. Новикова М. Міфосвіт Б.-І.Антонича // *Сучасність*. – 1992. – №9.
11. Римафук І. Діва Обида: Видіння і відлуння. – К., 1998.
12. Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. – М., 1995.
13. Топоров В. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте // *Исследования по структуре текста*. – М., 1987.
14. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 2001.
15. Шенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – М., 1999. – Т. 2.
16. Юнг К.-Г. Аналитическая психология: Глоссарий / Пер. с англ. – СПб., 1994.
17. Юнг К.-Г. Символы трансформации. – М., 2000.