

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

На правах рукопису

ЛЕВИЦЬКИЙ В'ЯЧЕСЛАВ АНДРІЙОВИЧ

УДК 82.0:801.7.003

КИЇВСЬКИЙ ТЕКСТ В УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ 1910-Х – 1930-Х РОКІВ

Спеціальність 10.01.06 – теорія літератури

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
доктор філологічних наук, професор
Костенко Наталія Василівна

Київ – 2012

Зміст

Перелік умовних позначень	3
Вступ	4
Розділ 1. Міський текст і його осмислення в теорії літератури	17
1.1. Текстуальні візії міського простору	17
1.1.1. Урбанізм як міждисциплінарний феномен	17
1.1.2. Концепції міського тексту в українському літературознавстві	30
1.1.3. Проблема типології міських текстів	44
1.2. Семіотичні чинники творення міського тексту	50
1.2.1. Сутність символу в семіозисі Києва	50
1.2.2. Закономірності формування урбаністичного тексту	58
1.2.3. Механізми деконструкції в міському тексті	67
Висновки до розділу 1	77
Розділ 2. Особливості київської іконіки: структурний аспект	79
2.1. Образні домінанти урбанізму	79
2.1.1. Семантика та прагматика столичності у ХХ ст.	79
2.1.2. Образна система великого міста в поезії (на матеріалі зіставлення Києва, Харкова та Львова)	88
2.1.3. Цивілізаційний план Києва та уявлення про природність міста	97
2.1.4. Інтерсеміотичні виміри літературної моделі міста	107
2.2. Способи імагологічної актуалізації київського тексту	123
Висновки до розділу 2	139
Розділ 3. Київський текст у ракурсі міфопоетики	141
3.1. Способи функціонування вторинного міфу в моделі міста	141
3.2. Граматика дніпровського субтексту	150
3.3. Аполлонійське й діонісійське начала: специфіка тлумачення	160
3.4. Міфологічні домінанти в жанрах міського тексту	171
3.5. Ідея центру й околиць у семіозисі Києва	181
Висновки до розділу 3	195
Висновки	197
Список використаних джерел	203

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ ПОЗНАЧЕНЬ

& – логічний сполучник кон'юнкції

∨ – логічний сполучник диз'юнкції

→ – логічний сполучник імплікації

↔ – логічний сполучник еквіваленції

Ам – амфібрахій

АмЗ – амфібрахій 3-стопний

Ан – анапест

АнЗцн2ч – анапест 3-стопний із цезуровим нарощенням на 2 склади й чоловічою
клаузулою

Д – 1) дактиль; 2) рядки з дактилічним закінченням

Дк – дольник

ДкЗ – дольник 3-іктовий

Ж – рядки з жіночим закінченням

Тк – тактовик

ТкЗ – тактовик 3-іктовий

Х – хорей

Х5 – хорей 5-стопний

ч – рядки з чоловічим закінченням

Я – ямб

Я6 – ямб 6-стопний

ВСТУП

Уявлення про міський текст пов'язується зі стадією найкомплекснішого осмислення простору в літературі. Як засвідчують вітчизняні роботи, відповідний термін нині ввійшов в активний науковий ужиток. Однак походження категорії, що здобуває популярність, має тривалу історію.

Точкою відліку для дослідження семіотики простору стало зміцнення культуроцентричних трактувань тексту. Такий процес спричинився переглядом меж письма в постструктуралізмі й частини структуралізмі. У результаті текст почав асоціюватися з галузями, які раніше вважалися “позатекстуальними” [158, 417]. У другій половині ХХ ст. множинністю наділяється і зміст поняття “поетика”, як-от у студії У. Еко “Поетики Джойса” (1966). Десятиліттям раніше згаданий факт легітимується у феноменологічних роботах Г. Башляра, зокрема й у “Поетиці простору” (1957). Важливо враховувати, що критичний діалог із феноменологією приваблював В. Беньяміна, одного з найпоследовніших філософів міської культури [за 5, 13; 5, 15].

До 2000-х рр. убачання плинності й відкритості поетики втілювалося в кількох концепціях. Ідеться про структурну й континуальну метафору тексту. Перша з них реалізується в будівничій чи текстильній образності, відмінній від водної, властивої другій. “Текст, що тчеться”, протиставляється “текстові, що тече” [135, 298]. Очевидно, будівничі асоціації суттєво обумовили появу поняття “міський текст”.

У східнослов'янській гуманітаристиці запровадження терміна “міський текст” ототожнюється з діяльністю московсько-тартуської школи семіотики. Її представники тяжіли до міждисциплінарного вивчення локусів. Найчастіше матеріалом дослідження для науковців була література. Феномен міського тексту поставав похідним від словесних цілостей. Наприклад, в окресленні паралелей між Новгородом, Петербургом, Римом Ю. Лотман керувався художнім принципом двійництва [292, 206–207]. Оглянутий спосіб тлумачення відповідає ідентифікації лінгвістичного та культурного текстів. На думку вченого, “метамова... природної мови” [296, 85] уможлиблює появу вторинних моделювальних систем культури.

Прикметно також, що до текстуальної рецепції простору вдавалися науковці старших поколінь, наприклад Д. Лихачов у роботі “Поезія садів. До семантики садово-паркових стилів. Сад як текст” (1981).

Саме практика московсько-тартуської школи призвела до масштабної концептуалізації петербурзького тексту. Нині дослідники розглядають його навіть у поп-культурі чи політиці [447]. Природно, що методологія класичних праць спричинила й спроби розбудувати якомога ширшу “текстуальну географію”. Досить критично такі перспективи розцінює чимало московських філологів (пор.: [56, 13; 556, 5]). Вірогідно, причиною відповідної реакції стає штучний конфлікт між пріоритетами новіших робіт і низкою положень, висунутих В. Топоровим. Так, із погляду вченого, петербурзький текст знаменував особливу історіософську ідею [492, 22]. Виокремлення менш фундаментальних муромського, пермського, ташкентського та ін. текстів, у т. ч. московського, не завжди перекоонує традиціоналістів. Завершення полеміки варто вбачати у твердженні В. Тюпи про реалізацію надтексту не в мові, сюжеті чи композиції, а в “предметно-смісловій єдності... топосу” [501, 253].

Водночас, паралельним процесом є знецінення самого поняття “міський текст” [342, 213–214] і структурно-семіотичних підходів. Як припускає Т. Свєрбілова, категорія міського тексту за семантичним обсягом поступається категорії урбаністичного ландшафту [426].

На відміну від розголосу у східнослов’янських країнах, аналіз міських текстів менш поширений у світовій гуманітаристиці. Галузі геопоетики й геолітературознавства, за І. Смирновим, актуалізуються в Західній Європі. Але вони сприймаються як протиставлені до так званих *cultural studies* і залежні від “певного політизованого хронотопу” [533]. Тобто культурні доміанти, як і художня цінність, уже можуть не давати підстав для вирізнєння міського тексту. Не завжди залишається предметом скрупульозного вивчення й простір як такий. Польський автор Е. Рибицька (E. Rybicka) підкреслює, що для неї “місто як текст” – тільки метафора, “варта роздумів” і спричинена надмірним культом семіотики [595, 26]. Натомість, школам Заходу притаманніша антропосеміотика (пор.: [581, 91; 581, 105]). Отже, складно цілком погодитися з тезою про те, що “в зарубіжній... філології дослідження міста як тексту...

має давніші й послідовніші традиції...” [324]. Окрім найвідомішої, хоч і не досить систематизованої розвідки М. Бютора [70], ряд закордонних робіт орієнтується на російський художній чи теоретичний матеріал. Тому аналогічні студії часом невідокремлювані від поняттєвого апарату російських науковців. Про це свідчать британський збірник “Москва й Петербург...” [591], статті І. Модебадзе [337], Р. Портера (R. Porter) [594] і т. д.

Певним винятком зі спостереженої тенденції є праці чеської дослідниці Д. Годрової (D. Hodrová) та польського філолога Д. Кюнстлер-Лангнер (D. Künstler-Langner). Д. Годрова вирізняє в тексті вербальний, синтаксичний, семантичний рівні й риторичний, наративний, тематичний способи інтерпретації, відповідні їм [584, 9]. Сам феномен тексту, на думку автора, охоплює такі складники, як тексти світу, культури, літератури, текст літературного роду чи жанру й літературний текст [584, 12] (пор.: [402, 260]). Текст міста асоціюється з текстом культури [584, 16], але може вводиться в літературний текст [584, 26]. Водночас, Д. Кюнстлер-Лангнер тлумачить місто як систему образів *Vanitas*, тобто пов’язаних із примарністю, минуцністю. У цьому аспекті науковець, по суті, солідаризується з В. Топоровим, що розуміє місто як “марєво про марєво” [492, 7]. Польська дослідниця зауважує ряд концепцій ванітативного простору: “місто руїн і страждань” [590, 8], старожитнє місто (Рим) [590, 10]; знищене місто (Карфаген, Троя) (пор.: [590, 3; 590, 11]); місто релігійне, що десакралізується [590, 15] та ін.

Інша група іноземних учених уникає текстуальних візій, удаючись до проблематики “образу міста” (тези науково-практичної конференції “Місто й література: урбаністичне майбутнє” (2005); монографії М. Бредбері (M. Bradbury) “Соціальний контекст модерної англійської літератури” (1972); Б. Мішеля (B. Michel) “Прага: місто європейського авангарду...” (2010)). На такому тлі інтерес привертає студія А. Вольдана (A. Woldan) “Львів: Читаючи Європу” (2008). Літературознавець, спираючись на обсяговий етноімагологічний і культурно-історичний матеріал, аналізує місто як комунікативний феномен. Рецепція простору виводиться від парадигматичного тлумачення його назви (“Львів-Lwow-Lemberik-Lemberg” тощо) [107, 237].

Очевидно, сам структуралістичний метод не знаменував на Заході такого ефекту

новаційності й антидогматизму, як на теренах колишніх радянських держав (пор.: [392, 10]). Учені-семіотики в країнах Європи та США детальніше зосереджуються на проблемах сутності знака. Текстуальність міст іноді лише констатується чи описується, не втілюючись у термінах, як-от у роботі Н. П'єге-Гро [400, 123–124]. До того ж, метафізика простору часто співвідноситься зі слов'янською картиною світу. Відповідні проблеми послідовно досліджує група візантиністів Принстонського університету (США) на чолі зі С. Курчичем (S. Ćurčić).

Зацікавлення моделями простору й – вужче – міста у вітчизняній філології активно пов'язується з українськими локусами. Але інколи предмети досліджень науковців видаються не рівнозначними. На тлі розвідок про зарубіжні території як смислові системи [320; 334; 353; 390; 462; 549] окреслилися концепції алуштинського та кримського [345], волинського [356; 375, 164], дніпропетровського (катеринославського) [463], львівського [10; 106], одеського [461], слобожанського [57], тернопільського [242], харківського [478; 539; 542], чернівецького [526] та ін. текстів. Існують і уявлення про поетичний “канон” регіону [382, 5–6]. Роль київського тексту серед перелічених утворень не вповні конкретизувалася. Хоча, як доводить узірець Петербурга, у репрезентаціях столиці узагальнюються принципи семіозису, властиві певній суспільній свідомості.

До сьогодні виникла низка робіт, у яких Київ на літературному матеріалі інтерпретується як культурний феномен. Окремі етапи означення міста вивчають С. Біленький [579], І. Булкіна [64; 65; 66; 67], Д. Бураго [68], Т. Гундорова [124; 126], О. Гусейнова [128], О. Забужко [171; 172; 173; 174], Т. Кознарський [586], О. Люсий [308], М. Назаренко [342], В. Осьмак [358], М. Петровський [371; 373], Л. Таран [469], О. Хоменко [532], Л. Шевченко [557] та ін. Згадані автори аналізують твори різних епох, використовуючи широке коло методів. Структуралізм переважає лише в розвідках І. Булкіної й Т. Гундорової. При цьому в київському тексті не завжди підкреслюється цілісність, історична спадкоємність між баченнями міста. Із наведених причин київський текст поки що перебуває на стадії концептуалізації.

Очевидно, також існує потреба ретельніше осмислити міський текст як феномен на прикладі Києва. Постає необхідність якнайповніше задіяти традиційні – семіотичні –

підходи у вивченні художніх локусів. За розгляду означення простору можна з'ясувати причини “неповноти” київського тексту. Підґрунтя для відповідної інтерпретації варто вбачати в теоріях вторинного моделювання [299, 275] та вторинного семіозису [31, 271]. Їх доречно доповнити вченнями про “риторику образу” [33, 252], кодування іконічних повідомлень [33, 257], самостійність денотативної та конотативної знакових систем [33, 258].

Якщо спроектувати наведені положення на проблему сприйняття Києва, виявиться, що київський текст в українській поезії має особливу історію. У давній словесності й творах ХІХ ст. формувалися окремі складники просторового тексту: знаки, образи, індивідуально-авторські міфи чи ремінісценції з узуалізованої міфології. Із другого боку, нова література також асоціюється з кількома “київськими текстами” (пор.: [64, 7; 154, 134; 342, 214; 542, 55; 579; 586, 99–100]). Імовірно, повна – об’єднавча – текстуалізація міста уможливилася за розбудови урбаністичної культури. Зауважені процеси найяскравіше розгорнулися на межі так званого раннього та зрілого модернізму – у 1910-х – 1930-х рр.

Генерація “розстріляного Відродження” й автори, близькі до неї за естетичними ідеалами, змогли пізнати Київ як кількарівневе утворення. У вирізнений період письменники гармонійно приймали світогляд городянина. Наслідком цього була не лише загальна проблематизація бачення міста, а становлення текстової моделі Києва. Часто така дія обумовлювалася стійким горизонтом сподівання: Київ – духовний і державний осередок, релігійний (проте й демонічний) центр, транспортний вузол тощо. Але кілька потужних чинників семіозису окреслилося саме в першій третині ХХ ст. (тимчасове несправдження столичних амбіцій Києва в період проголошення Харкова столицею УРСР; стильові переорієнтації урбаністів-киян і т. д.). У вказану добу провідні літератори відзначають “гамлетизм” Києва (В. Юринець [570, 5]), наявність у міста “кількох облич” (Б. Антоненко-Давидович [14, 216]). Митці визнають, що ці суперечливі риси потребують глибокого осмислення.

Актуальність запропонованого дослідження полягає в обґрунтуванні структури київського тексту як теоретико-літературного феномена, показового для осмислення семіозису міста у ХХ ст. На матеріалі київського тексту простежуються закономірності,

притаманні творенню інших локальних семантичних єдностей. Для максимального узагальнення означається спадкоємність між моделями Києва в давній словесності, новій та новітній літературі. Кульмінація такого полілогу ототожнюється з мистецтвом 1910-х – 1930-х рр. Ідеться про трактування Києва в поезії покоління “розстріляного Відродження”. У вивченні відповідного процесу також ураховуються рефлексії молодших авторів (М. Лукаша та ін.), близьких до попередників за світосприйняттям. Це сприяє постанню цілісної репрезентації Києва в літературі попри розрізненість стильових бачень міста.

Таким чином, проблеми, порушені в дисертації, відповідають актуальним тенденціям літературознавства. Зокрема, для всебічного студіювання київського тексту варто поєднувати методи кількох дисциплін і детально аналізувати феномени мультикультуралізму.

Зв’язок дослідження з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано в межах комплексної наукової теми Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка, – “Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність” (11БФ044-01).

Щодо **ступеня наукової розробленості теми**, то засновок теорії міських текстів в українському літературознавстві традиційно пов’язується з працею С. Андрусів [10]. У ній автор співвідносить предмет дослідження – львівський текст – із історичною та ідеологічною проблематикою [10, 84]. Літературна площина, явища феноменології урбанізму розглядаються переважно як ілюстрація до загальнокультурного семіозису [10, 50–51; 10, 131]. Мережа кодів вирізняється в “етнопросторі” [10, 94], адже Львів мислиться як культурна “синеєдоха” всієї країни (пор.: [10, 124]). Згодом підходи С. Андрусів найпослідовніше задіювалися в роботі Л. Оляндер. Ідеться про вивчення волинського регіону як “культурологічного історично-хронотопного тексту (гіпертексту)” [356, 10; 356, 17]. Протягом останнього часу дискусію спричинили також співзвучні поняття “галицької” [395; 396, 24], “слобідської” [507, 2] і “буковинської літератури” [419, 3; 419, 20]. У цілому тенденція ототожнювати етнокультурний і локальний текст притаманна ряду шкіл у славістиці (див.: [49; 308; 349; 508]).

Київський текст тривалий період аналізується в межах русистики. Цікаво, що на

його концептуалізацію вплинули засновники вчень про культурну модель Петербурга. Так, у Києві минали дитячі та юнацькі роки М. Анциферова. За спогадами, враження від міста підживлювали цікавість дослідника до старовини [17, 55]. Імовірно, уперше бачення міст як “надособистісних істот” [17, 121] автор теж обґрунтував у Києві, на засіданні “Туртка № 37” у 1907 р.

В’яч. Вс. Іванов і В. Топоров на прикладі київських локусів інтерпретували просторову маркованість міфу. Науковці порівнювали оніми й сюжетні схеми, засвідчені в міфах про походження Дніпра [188, 109–110; 188, 114–115], заснування Києва [188, 121–122]. Хоча філологи не вдалися до терміна “київський текст”, вони усвідомлювали Київ як змістову цілісність. Таке сприйняття відповідає структурі, вирізненій В. Топоровим у петербурзькому тексті. Мовиться про семантичну зв’язність, згрупованість текстів-варіантів довкола певного ядра [492, 26]. Пізніше в аналогічний спосіб міфопоетику Києва тлумачила М. Віролайнен [78].

Значну увагу київський текст привернув у 1990-х – 2000-х рр. Уведення цього терміна в широкий обіг відбулось у 1992 р. Тоді І. Булкіна вжила його як класифікаційний стосовно нарису М. Булгакова “Київ-місто” [66, 6]. Стаття дослідниці відкривала перше число журналу “Новый круг”, певною мірою заявляючи інтереси журналу до культури Києва.

Ряд посилань інших учених на феномен був за своєю суттю критичним. Наприклад, О. Євдокимова заперечила можливості існування київського тексту в російській літературі. На думку автора, “Київ не продукує... текст, адже не витворює... сфери міфу й символічного як... цілого” [154, 134]. Але аргументи дослідниці дещо суперечливі. Вона зауважила, що звернення оповідачів до київської історії – “не міф, а безпосередня пам’ять” [154, 134]. Водночас, саме пам’ять становить передумову до текстуалізації простору [400, 125; 491, 4]. На пам’яті як засобі узагальнення досвіду базується й міф [156, 128].

“Апофатичне” розуміння київського тексту не запанувало в русистиці. Це підтверджують нові, найобсяговіші, студії Д. Бураго [68] та І. Булкіної [65] про локуси Києва в літературі. Як припускає Д. Бураго, “сукупність романтичних інтерпретацій «міфу Києва» являє щодо інтертексту карамзінської історії російської держави єдиний

гіпертекст...” [68, 5], породження “історіографічного канону” [68, 12]. Утім, широких спостережень за власне текстуальною моделлю міста вчений не провадить. Основну увагу він приділяє аналізу урбаністичного міфу, поєднуючи міфопоетологічний, філологічний описовий і культурно-історичний підходи.

У роботі І. Булкіної словосполучення “київський текст” не завжди вживається в статусі терміна. Дослідниця розмежовує феномени “текстів про місто”, “текстів міста” [65, 11], звертається до фактів міського тексту [65, 9], “контекстів... топосу” [65, 130]. Диференційні ознаки перелічених явищ виокремлюються не досить чітко. Так, “«міський текст» Києва” тлумачиться як “певна зв’язна та послідовна єдність тем і сюжетів” [65, 181]. Але наведене трактування видається близьким до розуміння “текстів про місто” як “текстів, де місто є темою та задає сюжетні колізії” [65, 11].

В україністиці Київ як культурна модель, що має певний словник, осмислювався з першої третини ХХ ст. (див.: [473]). Із початку 1990-х рр. до 2000 р. термін “київський текст” активно використовується в працях Т. Гундорової [126, 75], О. Забужко [171, 25–26], Л. Таран [469, 178; 469, 191] та ін.

Нині монографію про київський текст готує канадський україніст Т. Кознарський. Цей автор розуміє міський текст як “динамічну, але також ієрархізовану систему різномірних елементів (об’єктів, описів, наративів, цінностей), яка обумовлює сприйняття міста... і є матрицею для породження нових елементів і сполук” [586, 129]. Певною мірою дослідження Т. Кознарського є перехідним від полі- до моноцентричного бачення Києва. Учений називає сутність київського тексту “гетерогенною *par excellence*” на тлі “монолітних текстів Санкт-Петербурга й Москви” [586, 101]. Проте він прагне унаочнити цілісний київський текст [586, 102; 586, 128].

Мета запропонованого дослідження – виокремити основні компоненти київського тексту в українській поезії 1910-х – 1930-х рр. зі зважанням на перспективу їх міждисциплінарної оцінки та діахронічного функціонування.

Для досягнення мети вирішуються такі завдання:

- з’ясувати інтерпретативні традиції, притаманні вивченню міського тексту в теорії літератури на тлі інших гуманітарних сфер знань;
- дати узагальнене визначення поняття “міський текст” і вирізнити основні етапи

в перебігу урбаністичного семіозису;

– здійснити ряд дефінітивних уточнень у поняттєвих апаратах теорії літератури, геопоетики й семіотики;

– простежити відповідність текстотворення Києва в поезії 1910-х – 1930-х рр. загальним механізмам структурування урбаністичних текстів;

– за допомогою теоретико-літературного та семіотичного інструментаріїв проінтерпретувати складники київського тексту в ракурсах синхронії й частково діахронії;

– виявити іманентні характеристики в київському тексті як феномені.

Об'єктом дослідження є принципи побудови урбаністичних текстів у літературі.

Предмет дослідження – способи реалізації київського тексту як семантичної цілісності в українській поезії 1910-х – 1930-х рр.

В обробці матеріалу використовуються такі **методи дослідження**: загальнонаукові теоретичні (аналіз, індукція, систематизація, елементи формалізації); власне наукові літературознавчі (філологічний описовий, міфопоетологічний; компаративні зіставно-типологічний, власне тематологічний інтерсеміотичний, імагологічний; біографічний, текстологічний телеологічний, структуралістський із елементами постструктуралістського). У межах структуралістських підходів виокремлюється новаційний жанрово-типологічний метод, пристосований для класифікації міських текстів відповідно до уявлень про культурну генологію.

Матеріал дослідження охоплює публікації та джерела, збережені у відділі рукописних фондів і текстології Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАНУ, Центральному державному архіві-музеї літератури та мистецтв України, Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В.І.Вернадського, Національному музеї літератури України, а саме твори М. Бажана, М. Драй-Хмари, М. Зерова, Ю. Клена (О. Бурггардта), Г. Косяченка, К. Котка (М. Любченка), М. Лукаша, Є. Плужника, Вал. Поліщука, М. Рильського, М. Семенка, Я. Савченка, О. Слісаренка, О. Сороки, В. Тарноградського, П. Тичини, Д. Фальківського (Левчука), П. Филиповича, А. Чужого (Сторожука), Г. Шкурупія, В. Ярошенка та ін. (усього близько 2,5 тис. поетичних творів). У зіставно-типологічних прочитаннях, окрім лірики, аналізується художня

епіка, мемуаристика та публіцистика українських письменників поколінь 1910-х – 1930-х рр., представників попередніх і подальших періодів. Також інтерпретуються вірші учасників української “празької школи”, поезії російських, єврейських, польських авторів, присвячені Києву.

Теоретико-методологічні засади дисертації складають літературознавчі дослідження про топіку й міфологію міста, написані сучасними авторами І. Булкіною, М. Віролайнен, Д. Годровою, Т. Гундоровою, Т. Кознарським, П. Лавринцем, М. Петровським, Т. Цив’ян та засновниками відповідних напрямів аналізу М. Бахтіним, М. Доленго, А. Лейтесом, З. Мінц, В. Топоровим, В. Юринцем, Ф. Якубовським; роботи з теорії та історії семіотики, семіотичних підходів у філології, які підготували зарубіжні (Р. Барт, Ю. Лотман, У. Рижинашвілі, І. Смирнов) і вітчизняні дослідники (О. Астаф’єв, Г. Почепцов); публікації А. Макарова, М. Рибаківа, В. Рички, Л. Хінкулова з історії культури Києва; студії з теорії інтертексту Н. Медніс, Н. П’єге-Гро, В. Тюпи; класичні праці В. Беньяміна з проблематики урбанізму, Я. Голосовкера й О. Лосєва – із філософії природи та міфу; доробки представників кийвської (С. Кримський), львівської (Т. Возняк), московської (О. Люсий, В. Подорога), Санкт-Петербурзької (М. Гришанін, С. Веселова, Л. Трушина, М. Уваров та ін.), харківської (Л. Стародубцева) філософських шкіл; філософські (Ж. Дерріда) та літературознавчі (Р. Нич) матеріали з деконструктивізму; лінгвістичні дослідження О. Потєбні, Б. Ларіна, Ю. Шевельова та сучасних учених Ф. Двінятіна, В. Колесова, Л. Мацько.

Наукова новизна проведеної роботи засвідчується тим, що в дослідженні вперше 1) у теоретико-літературному трактуванні поняття “міський текст” деталізується міждисциплінарна сутність феномена; 2) усупереч нинішньому дослідницькому інтересу до урбаністичної прози кийвський текст докладно аналізується на матеріалі поезії; 3) розширюється тлумачення деконструкції в літературі, передбачаючи внутрішньотекстові автореферентні та власне художні вияви цього процесу; 4) пропонується розгляд урбаністичного тексту як системи множинних (знакових, образних, міфологічних) семіотичних трансформацій; 5) концептуалізується низка інтерсеміотичних та імагологічних чинників іконічного сприйняття простору; 6) попри тенденцію до підкреслення антропогенних складників урбанізм Києва узалежнюється

від образів природи; 7) із урахуванням образних і міфологічних доміант інтерпретуються основні культурні жанри київського тексту; 8) вирізняються способи вияву міфу в міському тексті; 9) стосовно міфопоетики ретельно розглядаються феномени субституції; 10) із позицій теорії літератури розширено аналізується явище річкового тексту; 11) упорядковуються таблиці основних локусів і персонажів київського тексту; 12) актуалізуються маловідомі твори покоління “розстріляного Відродження” й історично суміжних генерацій, збережені в архівах або опубліковані лише в першій третині ХХ ст.

Концепції, що обґрунтовуються в роботі, потребують кількох уточнень. Так, термін “іконіка”, уживаний у дослідженні, тлумачиться інакше, ніж у низці класичних семіотичних праць (пор.: [32, 297–298]). Імовірно, ототожнення іконічного з зображальним, несловесним, недискретним [207, 28; 207, 46] не в усьому задовольняє поняттєвий апарат сучасного літературознавства. Аналіз предметності твору передбачає роботу зі словесними засобами внаочнення. Тому, згідно з розумінням І. Качуровського [204, 9], пропонується називати “іконікою” систему художніх образів, зокрема у складі міського тексту.

Наведена думка дає змогу уніфікувати семіотичні способи інтерпретації стилів. Приміром, О. Астаф’єв пов’язує референтний статус знака з типом адресно-комунікативної (іконічної) лірики (неокласицистичної, символістської, небарокової тощо) [19, 256–257]. Міжтекстові утворення вчений виявляє в антитетичній – безадресно-некомунікативній ліриці [19, 260]. Водночас, у механізмі творення міського тексту, обґрунтованому в дисертації, фіксується обов’язковий перехід знаків на рівень їх оформлення в образи. Завдяки цій трансформації в художніх образах підкреслюється референтність, а також здатність виокремлювати означник і означуване (пор.: [19, 257]).

Важливою настановою роботи є також перегляд стереотипу про місто як здебільшого антропогенне утворення. У ряді праць протиставлення “культура” – “природа” традиційно вподібнюється до опозиції “місто” – “село” [298, 10; 565, 170]. Обраний предмет дослідження спирається на дещо інші засади. Вони полягають в особливому сприйнятті природи, притаманному київському тексту. Відповідне

розуміння підсумовується у філософуванні Я.Голосовкера, вихідця з київської філософської школи 1910-х рр. У роботі “Імагінативний абсолют” мислитель стверджував: “... Природа й культура є лише різні шаблі та ступені природи, підвладні закону метаморфози...” [110, 120], “сталості-у-мінливості” [110, 122–123; 110, 126]. На основі зауваженого трактування в дисертації йдеться про “логіку нерукотворного” як властивість київського тексту.

Теоретичне значення дисертації полягає в розкритті сутнісних особливостей міського тексту, які можуть сприяти подальшій концептуалізації київського та ін. локальних текстів української літератури; уточненні й апробації терміносистеми, актуальної для вивчення просторових текстів; увиразненні міждисциплінарних аспектів у теоретико-літературному дослідженні; конкретизації засад геопоетологічної критики; означенні кількарівневих способів деконструктивістської та імагологічної інтерпретації.

Практичне значення досягнутих результатів полягає в можливості застосування їх у викладанні навчальних курсів із теорії літератури, компаративістики, текстології, історії української літератури, киевознавчих дисциплін, семіотики, філософії, культурології; спеціальних курсів із проблем методології літературознавчих досліджень.

Апробація основних результатів дослідження відбулась у доповідях на міжнародних наукових конференціях “Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі” (Київ, 2008), “Українська філологія: школи, постаті, проблеми” (Львів, 2008), “Мова як світ світів” (Київ, 2008–2009), “Тоголівський модус буття” (Київ, 2009), “Поетика містичного” (Чернівці, 2010), “Топос тварини як антропологічне дзеркало” (Київ, 2011), “Дні науки філософського факультету Київського національного університету імені Т.Шевченка – 2011” (Київ, 2011), “Семіозис і культура” (Сиктивкар, 2011), “Крихти буття: література і практики повсякдення” (Бердянськ, 2011), “Слов’янські літератури в контексті світової” (Мінськ, 2011), “Творчий спадок А.О.Білецького в новітніх парадигмах наукового знання” (Київ, 2011), XL і XLI Міжнародних філологічних конференціях Санкт-Петербурзького державного університету (Санкт-Петербург, 2011–2012), XI Міжнародній науковій конференції молодих учених при Інституті літератури імені Т.Г.Шевченка НАНУ (Київ, 2011), Міжнародному молодіжному науковому форумі “Ломоносов-2010” (Москва, 2010),

Міжнародних теоретичних симпозіумах Інституту літератури імені Т.Г.Шевченка НАНУ (Київ, 2008; 2010), Славістичних читаннях пам'яті академіка Л. Булаховського (Київ, 2009), філологічних семінарах “Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства” (Київ, 2009–2011); всеукраїнських наукових конференціях “Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ ст. Здобутки і перспективи розвитку” (Київ, 2009), “Етнічні мовно-культурні моделі світу в контексті українського перекладознавства” (Київ, 2009), “Етнічні виміри універсуму” (Київ, 2010), “Література і місто: художній поступ” (Луганськ, 2010), конференції, присвяченій 196-річчю від дня народження Т. Шевченка (Київ, 2010), “Актуальні проблеми українського віршознавства” (Чернівці, 2011), “Людина і соціум у контексті проблем сучасної філологічної науки” (Київ, 2012), на всеукраїнському ономастичному семінарі “Ойконімія України” (Київ, 2007); на круглому столі “Сербський письменник Драгослав Михаїлович” (Київ, 2008), науковій конференції “Літературні музеї в культурному світі Петербурга” (Санкт-Петербург, 2010); на науково-дослідному семінарі “Київ-як-текст” (у рамках міжвузівського дослідницького проекту “Метрополіс-Київ”) (Київ, 2012); на університетських віршознавчих семінарах (Київ, 2008; 2010; 2011).

Проблематика дисертації розкривається у 39 **публікаціях** (18 із них уміщено в наукових фахових виданнях України; 6 статей видрукувано в зарубіжних наукових збірниках).

Структура дисертації. Робота складається зі вступу, трьох розділів (кожен із супровідними висновками), загальних висновків і списку використаних джерел (налічує 597 пунктів, серед яких 141 позиція – художні, епістолярні, есеїстичні твори аналізованих авторів; 18 позицій наведено латинським алфавітом).

РОЗДІЛ 1. МІСЬКИЙ ТЕКСТ І ЙОГО ОСМИСЛЕННЯ В ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРИ

1.1. Текстуальні візії міського простору

1.1.1. Урбанізм як міждисциплінарний феномен

Термін “міський текст”, утверджений у другій половині ХХ ст., до початку 2000-х рр. актуалізується в міждисциплінарних прочитаннях. Така закономірність виявляється передбачуваною, адже на неї спиралися родоначальники вивчення простору як знакової моделі. Ідеться про представників московсько-тартуської школи семіотики. Об’єктом власне семіотичної рефлексії науковців була система культури (пор.: [506, 225–226; 155, 141]). Завдяки цьому увиразнилася синтетичність методології, притаманна російським гуманітаріям попередніх епох (див.: [392, 719]).

У тлумаченні локальних текстів у зв’язку зі згаданою тенденцією окреслилося два аспекти. Згідно з першим, класичним, поглядом, у тексті акцентується внутрішня система породження сенсів. Друге, пізніше, бачення ґрунтується на інтертекстуальній критиці. Певною мірою такі способи трактування доповнюють одне одного.

Щоправда, не цілком з’ясованою залишається генеза самого поняття “міський текст”. Стосовно концепцій петербурзького тексту, які є найупорядкованішими, їх виникнення часто асоціюють із працями історика М. Анциферова. У цих роботах розгорталася, насамперед, краснзнавча рецепція літератури. Орієнтуючись на жанр популярного нарису, автор майже не зосереджувався на термінології. Навпаки, дослідник прагнув наблизитися до міського “таємничого життя” [16, I¹, 22], пробудити “історико-топографічне почуття” [16, II, 75]. Очевидно, М. Анциферову імпонував світогляд “натуральної школи”. Стилiстичі “фізіологічних” описів простору відповідав антропоморфізм, притаманний судженням автора (“Він [Петербург. – В. Л.] народжений, а не створений” [16, II, 17] тощо). Хоча сучасні філологи вбачають

¹ Римською цифрою, згідно з хронологією першовидання, позначається номер робіт М. Анциферова, які вміщені в репринті без суцільної пагінації.

новаційність у “співчутливо-любовних” [340, 4] спостереженнях М. Анциферова, аналізі художньої літератури в історичних студіях ученого [340, 94].

Доречно додати, що культ краєзнавства панував у першій половині ХХ ст. Цьому сприяв постійний інтерес до традиції путівників і подорожніх, паломницьких нотаток, відомої ще з Середньовіччя (див.: [358]). Приміром, у семіозисі Києва згадані жанри уособлювалися такими працями, як “Опис Києва” (1868) М. Закревського, “Подорожі святими місцями руськими. Київ” (1844) А. Муравйова, альбом С. Пономарьова “Київ у російській поезії” (1878), а згодом “Київ” (1917) К. Шероцького, збірка О. Тулуба “Київ та його давня давнина в творах народних” (1929) і т. д. Зображальна публіцистична оповідь поєднується з художньою в мемуаристиці (“Печерські антики” (1883) М. Лєскова, “З виру революції” (1919) К. Поліщука; цикл “Типи старого Києва” (1963) Н. Королевої, присвячений дореволюційному життю, тощо).

Формалісти чіткіше трактували простір як текст. Відомим свідченням цього (пор.: [28, 620–621]) є студія А. Белого “Майстерність Гоголя” (1934). Дослідник убачав три шари в гоголівському образі Петербурга: побут, “зовнішність міста”, “стилізація сприйняття” [40, 185]. Послугуючись висловом “картина столиці” [40, 186], автор мав на увазі саме текстуальну структуру. Цікаво, що до А. Белого про “міську багатоплановість” у повістях М. Гоголя писав В. Петров [370, 304].

У гіпотезах про походження поняття “урбаністичний текст” науковці найчастіше посилаються на доробок В. Топорова. Різні праці російського вченого, написані в 1970-х – 1980-х рр., можуть здобувати рівнозначні акценти [234, 1; 392, 715–716; 460, 302].

Очевидно, В. Топоров наблизився до усвідомлення семіозису міста ще в розвідці “Ахматова і Блок...” (1972). Із метою реконструкції “блоківського тексту” філолог виокремлює сталі локуси у творах акмеїстки: “набережні Неви, мости, площі, Палац фортеця, арка на Галерній” [485, 400]. На початку статті йдеться про “поетичний простір тексту”, елементи якого виявляються за дистрибутивного аналізу. Вони “сприяють операціям ототожнення й розмежування предикатів і атрибутів, синтезованих в один... образ і різні образи” [485, 372–373]. У подальших студіях автор наголошував на тому, що належність митців до певного простору є передумовою мімезису й

“першо-матрицею” художнього [491, 4].

Наведена думка суголосить хронотопній концепції М. Бахтіна. Цей гуманітарій досліджував роль наочних локальних деталей іще в роботі “Роман виховання та його значення в історії реалізму” (1936–1938). Як випливає зі збережених уривків праці, учений вважав кінець Просвітництва поворотною точкою в художньому осмисленні локусів. Тоді зміцнилася “культура ока” [36, 206]. Суттєвим для творчої особистості XVIII ст. було вміння узагальнювати “прикмети часового плину” [36, 204]. Відповідні знаки втілювалися, передусім, у “видимих слідах людської творчості...: містах, вулицях, будинках, витворах мистецтва, техніки, соціальних організаціях і т. п. Художник читає за ними найскладніші задуми людей, поколінь, епох, націй...” [36, 205]. За М. Бахтіним, наслідком такого сприйняття ставав інтерес митця до ландшафтів, що мали історичну цінність [36, 218]. Так на прикладі Йоганна В. Гете фактично обґрунтовувався новий етап у розумінні світу як книги.

Остаточної чіткості розглянуте вчення набуло в праці М. Бахтіна “Форми часу та хронотопу в романі...” (1937–1973). У ній часопростір трактувався як “взаємозв’язок часових і просторових стосунків, художньо освоєних у літературі” [за 37, 234]. Поняття хронотопу, що вперше термінологізував А. Ейнштейн, виводилося за межі природничих знань, а також естетичних інтерпретацій [37, 234–235]. Це дало змогу вирізнити ряд істотних хронотопів (зустрічі, дороги, замку, вітальні-салону, порога та ін., зокрема провінційного містечка) (див.: [37, 396]). До того ж, дослідник акцентувався на проблемі знаків і їхньої ролі в культурі [37, 401; 37, 406]. Отже, у розвідці простежуються елементи семіотичних підходів. Завдяки такій рисі студія становила підґрунтя для теорій про символічні системи простору. Невипадково роботи московсько-тартуської школи привернули увагу видатного гуманітарія [392, 668]. Присвячується М. Бахтіну й одна з основоположних праць В. Топорова про петербурзький текст – стаття “Про структуру роману Достоєвського у зв’язку з архаїчними схемами міфологічного мислення...” [490, 391].

Концепція хронотопу залишилася актуальною до сьогодні. Цікаво, що дехто з нинішніх культурологів, вивчаючи міський текст, удається до метатетичного поняття “топохрон” (пор.: [497, 20]). Однак погляд М. Бахтіна на хронотопи автора, реципієнта,

зображеної дійсності та їхні межі [за 37, 401–402] здається виправданим не в усіх мистецьких традиціях. Так, ідея про автономний художній світ в епістемології дослідника співіснувала з тяжінням до аналізу реалістичних романів. За розумінням мімезису, властивим М. Бахтіну, із реальних хронотопів походять хронотопи, які відображаються й розбудовуються у творі [37, 402].

Але наведене тлумачення хронотопу, його художніх виявів дещо суперечить цитаті про “культуру ока” в епоху “Бурі й натиску”. Згідно з філософією І. Канта, яка глибоко вплинула на представників тієї доби, мислення наділяється творчим характером. Тож “не реальність... має форму і час”, а сама “свідомість сприймає її у суб’єктивних вимірах простору і часу. За допомогою цих суб’єктивних категорій людина творить у свідомості власний світ” [554, 34].

Настанова на окреслення світу-фікції актуалізувалась і в літературних напрямках ХХ ст. У доробках українських модерністів і авангардистів найбільший текстотворчий потенціал також часто закріплюється за автором. Приміром, М. Семенко прагнув уможливити наочний синтаксис, де “елементами речень будуть міста, тунелі, льодовики, гори, верховини, океани” [429, 290]. М. Рильський порівнював світ із “таємничою, ледве розкритою книгою” [414, арк. 1], яку слід осягнути.

У міркуваннях М. Бахтіна про відмежованість часопросторів увиразнюються відмінності між ученнями про хронотоп і міський текст. Справді, існують тенденції до ототожнення понять “хронотоп” і “міський текст”. Наприклад, за К. Твер’янович, “образ Петербурга в петербурзькому тексті – це... хронотоп, універсальна структура...” [472, 179]. На думку Н. Позняк, урбаністичний текст білоруської поезії пов’язується з “функціонуванням локального образу міста..., просторово-часових моделей організації творів...” [365, 159]. Проте, очевидно, у текстовому аналізі, на відміну від власне хронотопного, переважає спрямованість до максимального зближення позицій автора, реципієнта, предметної сфери та їхніх часопросторів. Дистанціювати перелічені об’єкти в міському тексті означало б звужувати сукупність джерел, із яких походить урбаністична візія. Як доказ цього можна розглядати “текст «Саломей»” в доробку київських “неокласиків”. У ньому однаково важливими є конкретні поетичні рефлексії, відомості про інсценізацію п’єси О. Вайлда на сцені театру “Соловцов”, інші

документальні матеріали, послідовність, у котрій розгортається полілог авторів тощо. Кожен із таких складників (і художніх, і нехудожніх) семіотизується однаковою мірою. Розмежовуватиме елементи лише рівень їхньої відповідності мистецькому сприйняттю простору, якщо воно є предметом дослідження.

Аналогічно, долучаючись до творення київського тексту, М. Рильський у вірші “Етюд на фаянсі” комбінує кілька художніх хронотопів. Ідеться про часопростори сценки з розпису на кераміці; “розтріпаной, замурзаної” книги з зображенням цієї емалі; дитинства “я”-поета; ліричного суб’єкта в мить звірвання; хронотопи читача й автора. Своєрідно, що ключова розбіжність між часопросторами полягає в статусі мови. Інтерсеміотична медитація завершується такими рядками: “Закрилися дитячі книги. Радість... // Привичним стала, беззмистовним словом, // А горда мужність лицарських страждань – // Вона лише буває на картинках” (тут і далі в роботі, якщо не зазначається інаше, курсив наш. – В. Л.) [410, 265].

Перевірка зв’язків “із позаналежним текстові” підкреслюється у визначенні В. Топоровим петербурзького тексту. Ідеться про “пристрій, за допомогою якого... здійснюється перехід а realibus ad realiora, переведення матеріальної реальності в духовні цінності” [492, 7]. Таке бачення підтримується в працях Н. Медніс, зорієнтованих на інтертекстуальну критику. Дослідниця, поглиблюючи структуралістські підходи, простежує “перехід від істотного, але... емпіричного образу міста до його художнього сприйняття і втілення”. Цей процес забезпечується “метафізичною аурую” локусу [323]. У цілому міський текст є культуроцентричним надтекстом, а, отже, “складною системою інтегрованих текстів (про місто), які, маючи спільну позатекстову орієнтацію, складають незамкнуту єдність” зі “сміисловою та мовною цілісністю” [за 325].

Утім, показово, що термін “надтекст”, уживаний іще В. Топоровим (пор.: [492, 23]), нині переосмислюється. За припущенням Л. Гавриліної, не всі надтексти є локальними текстами й навпаки. Властивостями надтексту авторка вважає “суворі критерії відбору” [92, 178] (імовірно, ідеться про відбір елементів надтексту), “своєрідні..., складні” умови його постання, об’єднавчу функцію (щоправда, названу також метатекстовою [92, 179]). Наведена думка здається корисною для подальших дефініцій. Але недоліком тез Л. Гавриліної є ризик суб’єктивізму у встановленні

“своєрідності” певних утворень. Так чи інакше, теорія В. Топорова про петербурзький текст як надтекст вплинула на більшість учень. Можливо, дієвою стала б умовна ціннісна градація семіотичних феноменів у конкретній культурі. Скажімо, у славістиці простежується скерованість до концептуалізації дрогобицького тексту творів І. Франка, Б. Шульца та ін. (див.: [122; 588]). За переконливих аргументів (ступінь уніфікованості, детальності) його варто буде визнати надтекстом. Хоча при цьому необхідно усвідомлювати, що роль дрогобицького тексту в українській культурі значно менша, ніж у текстів київського чи львівського.

Міжтекстові зв'язки простору іноді вияскравлюються в дещо парадоксальних термінах (Невський проспект як “супер-гіпер-текст” [530, 332]). Однак у цілому інтертекстуальна традиція стає домінантною сьогодні. Уявлення, близьке до неї, обґрунтовує Е. Шафранська. На думку дослідниці, міська семіосфера охоплює “сукупність сюжетів, образів, стереотипів, лексики тощо, пов'язаних із певним географічним локусом” [556, 5]. Може йтись і про конкретні рівні урбаністичних смислових моделей. Наприклад, ташкентський текст російської культури побутує як текст, закріплений за російськомовним дискурсом без географічних обмежень; текст ендемічний, подібний до фольклорного елемента в літературному творі й пояснюваний через коментар; текст локально-географічний, поширюваний міграційно [556, 6]. П. Лавринєць дає міському текстові співзвучне визначення. Він веде мову про “корпус ізоморфних у формальному та змістовому планах творів” зі “схожими предметно-образними рядами..., сюжетно-композиційними рішеннями, стійкими семантичними комплексами” [244]. Так само Н. Блищ ототожнює білоруський текст із “типом казкового болотно-демонологічного наративу” [49, 114].

У двох ракурсах тлумачення міських текстів (внутрішньо- й інтертекстуальному) варто враховувати й вияви “емпіричнішого” дослідження простору. Так, З. Мінц у праці “Структура «художнього простору» в ліриці О. Блока” (1970) не вдавалася до поняття “урбаністичний текст”. Але це не завадило їй вирізнити кореляції локальних мотивів у циклі “Місто” [330, 479–480] чи в осмисленні “героїв світу «вулиці»” [330, 491] в інших творах символіста.

Водночас, як засвідчує здійснений огляд, учасники московсько-тартуської групи у

вивченні міського семіозису сполучали кілька методів. Представляючи структуралістичну школу, В. Топоров, окрім буттєвих модусів, звертався до міфологічного, символічного, архетипового як їхнього “вищого класу” [491, 4]. При цьому тези про примарну “наднасичену реальність” Петербурга [492, 7] відповідають постструктуралістському інтересу до парадоксального й недовисловленого. Так само типологія стосунків у “природно-культурному кондомініумі” [492, 36] міста вподібнюється до “системи відмінностей” Ж. Дерріди (пор.: [141, 10; 141, 36; 142, 619]).

Спостережена суміщеність методів свідчить про те, що науковці лише допускали наявність структури в просторі. Вірогідно, мета московсько-тартуських семіотиків – задіювати лінгвістичний інструментарій щодо нелінгвістичних предметів [за 392, 673] – здобула перепону саме в подібні міського тексту. Урбаністичні локуси з кількома смисловими рівнями, перетинами різноманітних граматик постають не тільки в сосюрівських категоріях *langue – langage – parole*, а й у статусі окремої метамови. Ю. Лотман мислив її як іпостась міста [298, 20], але не як критерій для процесів означення. У результаті модель міста ніби виключалася з ряду феноменів, які могли трактуватися з позицій лінгвістики.

Але розгляд простору як знакової системи є малотиповим у Західній Європі, де природно поширився постструктуралістський аналіз. Прикладом цього стає розвідка М. Бютора “Місто як текст”. Теоретик досить відносно зважає на категорії семіотики. Ближчими для нього видаються уявлення з теорії інформації. До міських “квазітекстів” автор зараховує всі без винятку сигнали й орієнтири. Але словосполучення “глибинний текст” уживається тільки як іронічна метафора, яка означає “дрімоту архівів” [70, 159]. Така закономірність пояснюється тим, що в 1950-і – 1970-і рр., коли активно творив М. Бютор, поставали впливові вчення Д. Белла, Ж. Бодріяра, П. Дракера, Е. Тоффлера та ін. про постіндустрієне суспільство. Хоча в намірах старанно “прочитати” місто (пор.: [340, 101–102]) М. Бютор також по суті вторить петербурзькій історичній школі І. Гревса, О. Лаппо-Данилевського, М. Анциферова та ін.

Де в чому подібними до інтерпретацій М. Бютора-літературознавця є ідеї Ю. Крістєвої – філолога, філософа, семіотика. У статті “З Ітаки до Нью-Йорка” (1974) вона виокремила не текст простору, а нелінійний “простір дискурсу” [239, 436]. Завдяки

інверсії увиразнилися рольові чинники сприйняття локусів, насамперед фрагментація “я” в символі Одісея [239, 435].

Тенденція до пізнання урбанізму в загальногуманітаристичному масштабі за часом збігається зі зміцненням конкретно-наукових напрямів. На думку М. Гришаніна, до предметних ракурсів у вивченні міста належать територіально-поселенський, економічний, будівничий, психологічний, соціологічний, філософсько-культурологічний, історико-культурний, семіотичний [за 121, 4]. У цілому міський текст можна тлумачити як “універсальну множину знакових елементів *культури* міста, об’єднаних смисловою цілісністю й організованих за принципом бінарності” [121, 8].

Для деяких досліджень міждисциплінарність відіграє досить суперечливу роль. Наприклад, Л. Трушина в “метаестетичному” [497, 157] сприйнятті локусів орієнтується на культурантропологічний, феноменологічний, архетиповий та ін. аспекти [497, 7]. Мистецькі рецепції міста автор асоціює з явищем “образної панорами” [497, 3]. Водночас, власне текстуальна сутність простору трактується дещо дискусійно: “У цих [художніх. – В. Л.] текстах... бачимо місто як у дзеркалі, й цим вони різняться від тексту... міста, котрий утворюється нескінченним числом семантичних зв’язків, котрі побутують у міському середовищі...” [497, 3–4]. Імовірно, посилятися на дзеркальність у сприйнятті міста не коректно. Література й наука про неї оперують не фрагментами предметної дійсності, а ідеями, образами. Справді, сербський прозаїк Д. Кіш в оповіданні “Механічні леви” змальовує Київ 1930-х рр., але розкриває задум за принципом умовності. Так, “Соколовський проспект”, де мешкає персонаж (вірогідно, алюзія на Чоколівський проспект), нереалістично сполучається з дніпровською набережною [210, 160].

Утім, Л. Трушина наблизилася до суттєвого висновку. Вона фактично довела, що простір можна аналізувати як метамову, згідно з теоріями В. фон Гумбольдта й О. Потебні. Автор вирізнила в середовищі іконічні начала поза дією мистецьких засобів виразності [497, 157; 497, 160]. Звернення науковця до лінгвістичних учень кінця XVIII–XIX ст. спостерігається в зіставленні образу міста й міського тексту. Такі феномени співвідносяться як аспекти ергон і енергея. Тобто перше з явищ – наслідок “непередбачуваної взаємодії... чинників”. Натомість, “поняття тексту... запропоноване...

як єдина логіка... структурування всіх міських просторів...” [497, 157]. Отже, урбаністичний текст набуває відтінків сталості й нормативності на тлі мінливого образу.

Досить полемічно філолог Н. Шмідт визначає урбаністичний текст як “комплекс образів (концептів), мотивів, сюжетів, що *втілює* авторську модель міського буття як у загальних, так і в окремих... виявах” [565, 12]. Однак кінцівка наведеного визначення здається не коректно сформульованою. За накладання літературознавчих і філософських терміносистем, імовірно, доцільніше вести мову про засвідченість авторської моделі буття в мистецькому творі, іконічне вираження цієї моделі.

Окремі дослідники свідомо уникають терміна “міський текст” через його умоглядність. Прихильником відповідної позиції є, приміром, філософ В. Подорога. Для нього феномен петербурзького тексту пов’язується з певним “тоталітарним кліше”, дисбалансом між теорією й фактологією в семіотиків [516]. Натомість, вивчаючи метафізику ландшафту, сам автор зауважує потребу відкрити простір для читання. На це, власне філософське, сприйняття впливають зорові, словесні, тілесні суб’єктні переживання локусу. Із-серед них уже на етапі вербалізації здійснюється “заміщення «фізики» образу... «риторикою»” [381, 5].

Своєрідно інтерпретує урбаністичний образ і С. Гурін. Із його погляду, місто є метафізичним у двох аспектах: універсальному та динамічному. У першому воно розуміється як сталість, а в другому пізнається через локуси вироблення смислів [127]. До наведеної тези про двовимірність простору близька, зокрема, поезія символізму. За версією О. Слісаренка, “хтось” незримо пробуджує “закутих..., безсилик” містян “в кафе, на майданах, у скверах застиглих...” іти “до Святих Овтарів” (“Як тоскно...” [446, арк. 54]).

У цілому варто зауважити, що Л. Трушина, М. Гришанин і низка інших помітних дослідників міського тексту належить до Санкт-Петербурзької філософської школи. Відповідно до хронології, ця група зазнає певного впливу з боку літературознавчих праць. Подібно до попередників – філологів і семіотиків із Москви й Тарту, члени об’єднання осмислюють урбанізм у культурному просторі. До середини 2000-х рр. міські локуси привертають увагу таких авторів, як С. Веселова, Т. Єфимова, М. Каган, Б. Марков, М. Уваров та ін. У їхніх роботах теоретичні засади становить система

філософсько-антропологічних і феноменологічних учень. Істотними є також естетичні й мистецтвознавчі аспекти (пор.: [503]).

В українській філософії прикметними стають одиничні розвідки про міський текст, місто і його гносеологію (див.: [458; 459]). Київська символіка, окрім представників історико-філософської школи В. Горського [118; 119; 175], тривалий період залишалася предметом рефлексій С. Кримського. Мислитель звертався до інтерпретації Києва як “платонівської реальності” [236, 101]. Один із аспектів такого тлумачення – метаісторичний, націлений на розгляд явища у вимірах вічності [за 235, 93].

Згаданою позицією обумовлюється фундаментальна межа між літературознавчим і філософським сприйняттям простору. Як зауважив С. Кримський на презентації книги “Ранкові роздуми” у 2009 р., для філософії *міський текст* незмінний, на противагу до множинних *способів прочитання* такого тексту. Тому хронологічні уточнення, на кшталт “київський текст 1960-х рр.” і т. п., не відображають перетворень у феномені. Для теорії літератури вбачання “генетичної пам’яті” в моделях міста є суттєвим. Про це свідчать найновіші студії традиційного петербурзького тексту, як-от роботи М. Віролайнен. Однак згадана дослідниця підкреслює можливі новації, динаміку в просторовому тексті [77, 263–264]. Трапляються й протилежні взірці відношень між галузями. На думку І. Смирнова, самі літератори нерідко “реставрували” традиційне розуміння міста й заохочували філософське пізнання Петербурга [450, 234].

Варто припустити, що, звертаючись до Платонового вчення, С. Кримський дещо переглядав його в плані метаісторичності. Причина цього, імовірно, полягає в тяжінні інтерпретації міста до номіналізму (докладніше: [276]). Літературознавству з урахуванням досвіду філософії було б корисніше оцінювати знаки простору як сприймані відбитки ейдосів, а не як самі ейдоси. Відповідна риса є закономірною, адже поза матеріальним утіленням не можливий принцип елементаризму, властивий науковому пізнанню [519, 411; 519, 670–671]. Таким фактом пояснюється і специфіка в дослідженні київської символістської лірики. Члени об’єднання “Музагет”, на відміну від низки зарубіжних символістів, не завжди унаочнюють у сюжеті місце дії. Твір у Я. Савченка, О. Слісаренка, раннього П. Тичини та ін. часто ґрунтується на

так званому поняттєвому [204, 7], “суто ейдетичному” викладі.

Кожен знак у літературній моделі міста, безперечно, має різний ступінь універсальності, але підлягає перетворенням. Незмінність більшою мірою асоціюється з *принципами породження знаків*. Наприклад, у київському тексті ХХ ст. смислове поле електротранспорту увиразнюється повільніше, ніж у тексті харківському. У такий спосіб підкреслюються культурні доміанти консервативності, відходу від автоматичності. Їх доречно простежити на прикладі образу візника. До технізованого “міста-вамп” [541, 118] відчутніше вподібнювався Харків. У романі “Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших” харків’янин М. Йогансен іронічно порівнює ірландську машину “допотопного типу” з “дрожкою в... Києві” [196, 379]. Натомість, “я”-поет киянина П. Филиповича журиться, бо “обганяли візників трамваї, // Перехопивши промінь ліхтарів” [513, 120]. Справді, на відміну від семіозису Москви й Петербурга, у Києві трамвай не вводиться до “«природного», натурфілософського ряду” [476, 137].

Культурний “силует” [87, 86] Львова, місто як інструмент “тексту обміну..., імперативного, наукового та інформаційного тексту” [87, 83] виявляється предметом філософування Т. Возняка. Цей автор уособлює певну антитезу до метаісторичних бачень С. Кримського. Т. Возняк підкресленіше зосереджується на предметності. Завдяки зверненню до слідів, палімпсестних, історичних іпостасей простору [87, 86] у його роботах посилюється постструктуралістське начало (див.: [276]).

До помітних досліджень, які спираються на філософську рецепцію київської літературної урбаністики, належить робота О. Хоменка. У ній доводиться, що за певних умов терміни “образ міста” й “міський текст” є синонімами. Другий із названих феноменів автор ототожнює із “інтелектуальним сюжетом”, котрий репрезентує простір і постає в писемній фіксації. При цьому засадничими й відносно рівноцінними вважаються київський міф і київська тема – більш конкретизована сукупність “сюжетів, мотивів, образно-композиційних елементів” [532]. Включення О. Хоменком сюжету до елементів теми дещо різниться від відомих поглядів на одиниці форми і змісту в літературному творі. Проте, очевидно, таким чином інтерпретатор означає відмінність між текстами культурними й літературними.

Серед зарубіжних гуманітаріїв одним із найцитованіших у розвідках про міські

сміслові структури є В. Беньямін. У низці робіт (“Берлінське дитинство...” (1933), “Вулиці з одностороннім рухом” (1928), “Паризькі пасажі” (1927–1934) тощо) він розглядав образи, насамперед алегорії, простору [за 5, 13] крізь призму діалектики [5, 15]. Водночас, автора часто приваблювала есеїстична нарація. У такій формі оповіді можна вбачати спорідненість із *Darstellung*. Це беньямінівський метод філософського уявлення, згідно з яким життя трактується як тканина [364, 93], а, отже, утверджується як текст в одному з метафоричних утілень. Варто визнати, що, не вдаючись до власне семіотичного інструментарію, мислитель заклав підґрунтя для мотивного аналізу текстів культури. Для філософа важила ретельна систематизація наочних локусів, сприйманих у динаміці. Прикметним стає також акцентоване звернення В. Беньяміна до образу міста-лабіринту [43, 136] (пор.: [160, 21]). Воно видається надто суттєвим, якщо враховувати не лише барокову чи постмодерністську рецепцію такого концепту. У культурі ХХ ст. до образів ускладнених, демонічних маршрутів виявляли інтерес і модерністи (місто в романі А. Белого “Петербург”, його ж прозовому “московському циклі” чи в доробку М. Булгакова). Подане спостереження потребує деталізації в подальших роботах, адже нині В. Беньяміна дещо епатажно зараховують до “антимодерністів” (див.: [160, 49]).

Мотивний аналіз міського тексту на помежів’ї нині є досить популярним. Зокрема, його послідовно застосовує літературознавець Л. Прохорова. Міркуючи про Лондон у сприйнятті російських письменників, дослідниця зосереджується на “ряді лейтмотивних словесно-образних структур”. Вони поєднують синтагматичними зв’язками “елементи парадигми та роблять текст єдиним цілим” [397, 166]. Конкретніші тлумачення термінів відсутні в роботі Л. Прохорової. Через це феномени міського тексту і його компонентів видаються занадто абстрактними. Науковець не уточнює поняттєвий статус “ядерних одиниць” [397, 165], на які посилається. Так у побудові визначення втрачається противага абстрактного і конкретного. Справді, згідно з авторським коментарем, складники, належні до парадигми, охоплюють не низку концептів, а лише внаочнені лейтмотиви спіліну, Темзи, собору Св. Павла тощо [397, 165].

Стосовно західноєвропейських постструктуралістів, у їхніх працях про локальні тексти меншою мірою сполучаються філософські та філологічні підходи. Якщо

Р. Бартові імпонували поєднання містобудування й семіології [34], Ж. Бодріяр розглядав урбанізм із позицій соціології. Другого з мислителів цікавили причини, унаслідок яких мегаполіс породив “культуру покидьків”. Тобто автор прагнув продемонструвати шляхи десимволізації міста. Бодріярівське поняття “місто-привид” [за 51] через раціоналістичність обґрунтування кардинально відрізняється від феномена міражного міста в теорії В. Топорова [492].

Варто припустити, що чи не найбільш близькою до літературознавчого трактування локусів виявилася теорія архітектури. Наприклад, К. Лінч виокремив в образі довкілля такі складники: а) розпізнаваність об’єкта; б) структуру об’єкта (згідно з його відношеннями до спостерігача та ін. об’єктів); в) практичне чи емоційне значення об’єкта, встановлене спостерігачем [за 283, 20]. Третій компонент, у річищі рецептивної естетики, вважається більш залежним від предметних маніпуляцій, аніж перші два. Узірцево розпізнаваним, на думку К. Лінча, є образ Мангеттена з “різко окресленими” життєвою силою, міццю, занепадом, таємницею, величчю. Чинник розпізнаваності – уявлюваність, або читаність, – це по суті, сугестія для відтворення простору у свідомості споглядальника [за 283, 21]. Вона прикметно розкривається в реемігрантському київському тексті Ю. Клена. Автор пов’язав локус Софіївського собору не лише зі спогадом, а й із розумінням метафізики присутності: “... Немов хто в вічність відчинив вікно, – // Побачиш ти... // Все, все таким, як с п р а в д і є воно... // В красі, яку ніщо не сокрушить...” [211, 94].

Наведені погляди здебільшого ґрунтувалися на дуалізмі суб’єктивних та об’єктивних рис урбаністичної моделі, на її колективності, архетиповості [497, 157]. Дещо інші нюанси притаманні лінгвістичним тлумаченням. Для літературознавця І. Вейсман суттєвою стає єдність художнього коду в семіозисі [72, 5]. Навпаки, у мовознавстві важать фактори розрізненості локального тексту. Ідеться про культурну чи структурну диференціацію:

1) культурна диференціація. Великому місту завжди притаманна “мовна терпимість”, схвалення койне та порушень норми [246, 190]. Часто ці властивості доповнюються співіснуванням кількох етнічних культур. Приміром, Ю. Нікітіна та В. Стадник трактують етнокультурний білоруський текст як частину “урбанонімної

картини міста” – Мінська [349, 133]. Так підкреслюється наявність ряду культурних текстів (російського, польського та ін.) у рамках одного урбаністичного;

2) структурна диференціація. Лінгвісти тяжіють до розрізнення самих способів упорядкування просторового тексту. На думку Л. Мацько, термін “текст міста” має кілька значень: а) “системне представлення сукупності текстів, породжуваних мовленням мешканців міста”; б) система “інваріантних текстів, текстом, різних за змістом, жанрами, призначенням тощо...”; в) “узагальнене бачення основних ознак мовлення мешканців як один образ їхньої мови...”; г) “тексти про місто і його мовців, історію та культуру в часі й просторі...” [321, 30]. Дієвим в упорядкуванні таких множин є вплив “мовної особистості”, передусім представника міської еліти [321, 31]. Класичний приклад цієї структуротворчої діяльності в київському тексті – мова дійових осіб у комедії І. Нечуя-Левицького та М. Старицького “За двома зайцями”.

Отже, дослідницькими пріоритетами московсько-тартуської школи семіотики та доробку М. Бахтіна значною мірою спричинилося міждисциплінарне сприйняття міського тексту. Такий процес до початку 2000-х рр. гармонійно співіснує з дедалі акцентованішими галузевими прочитаннями. Для низки дослідників вирішальної ролі набирає вирізнення мотивів в урбаністичних візіях. Мотивний аналіз міських текстів виявляється прикметним і для вітчизняних літературознавців.

1.1.2. Концепції міського тексту в українському літературознавстві

Сполучення методів кількох дисциплін практикувалося вже на початковому етапі осмислення української урбаністики. Так, вивченню Києва як культурної моделі суттєво посприяли виступи й дискусії в періодиці першої третини ХХ ст. (матеріали в журналах “Глобус”, “Музагет”, “Червоний шлях”, газетах “Катафалк мистецтв”, “Культура і побут” та ін.). Автори публікацій удавалися до літературо- і мистецтвознавчих, культурологічних підходів тощо.

У 1910-і – 1930-і рр. окреслилось і два найзагальніші способи рецепції урбаністичного простору: місто-абстракція й місто – конкретна предметна даність. Їх варто схарактеризувати докладніше:

а) місто-абстракція. Традиційно у свідомості письменників і дослідників закріпилося уявлення про “вічні міста” чи міста як об’єкти мрії [280, 2]. Ідеалізація, вирізнення в локусі рис священності було притаманне романтикам, зокрема в розумінні Києва [579]. Згодом словосполучення “вічне місто” втрачало сакральне значення. Наприклад, М. Доленго застосував його щодо творчості М. Семенка. За словами критика, футурист “сучасного міста, тієї Одеси, де писано... поезію 25-го року..., просто не бачить, він «довірився» містові вічному” [146, 3]. Як доводитиметься далі, думка М. Доленго про позачасовість М. Семенка була винятковою. Але вона засвідчила тенденцію, відчутну й у нинішньому критичному дискурсі. Модерністи, вибудовуючи урбаністичні локуси, часто “розподібнювали” їх зі справжніми українськими містами. Літератори асоціювали міський простір із кількома “опорними”, здебільшого екзотичними, реаліями (авто, кав’ярня, хмарочос тощо). Із такого приводу Я. Цимбал припускає: у збірках М. Рильського “Під осінніми зорями” (1918) і “Синя далечінь” (1922) “мається на увазі ніби Київ, але нагадує... радше Париж” [540, 128] (пор.: [387, 193–194]).

Протилежною моделлю стала історично обумовлена візія міста;

б) місто – конкретна предметна даність. У відповідному аспекті вияви локального тексту часто ототожнюються з іменними текстами. Ідеться, насамперед, про семенківський урбаністичний текст. Термін “текст” у такому вживанні здається виправданим. Поетизація міста М. Семенком нерідко трактується як зв’язна фіксація образів. Чимало літературних оглядачів дорікали поетові саме за те, що він “кидає у вірш сирий матеріал” (О. Білецький [47, 23]), нагадує “покинутий... апарат кінематографа” (А. Ніковський [352, 673]), “тільки описові завдання і ставить собі” (П. Филипович [514, 450]). Досить критично розцінювалось безпосередньо сприйняття Києва. Дослідники вбачали награність у Семенкових порівняннях недавнього “великого села” із Нью-Йорком або Мельбурном [47, 23; 280, 3].

У 1920-х рр. виникає інша версія київського тексту – “неокласична” – та її підвид – київський текст М. Рильського. Справді, В. Петров у доповіді 1924 р. упорядкував тезаурус міських локусів, найпоширеніших у віршах поета. Це “околиці, пустирі, яри” [473, 344], “«нове-строєніє» Солом’янка” (маються на увазі два прилеглі

райони), вулиця Степанівська, Либідь, “підозрілі столовки”, “стіни заводів”, “рейки” [473, 345] та ін. Такий словник, згідно з пізнішими твердженнями семіотиків [492, 60], є критерієм виокремлення міського тексту.

Варто уточнити: В. Петров здійснював компонентний аналіз урбаністичної лірики М. Рильського. Мета дослідника – за допомогою власне наукових доказів довести, що змалювання околиць поетом не диктувалося модою [473, 344]. Обґрунтуванню такої гіпотези сприяв есеїстичний виклад статті. Згадана робота за формою була саме усним виступом, і промовець мусив зацікавити слухача. Як відомо, В. Петров узагалі любляв удаватися до ігрової композиції, прийомів атракції. Але це не перешкоджало йому в логіко-поняттєвій площині порушувати проблеми київського тексту. Імовірно, усебічні інтереси автора до семіотики простору мали масштабніші втілення, ніж описовий добір “колажів, пазлів, мозаїк міського життя” [129].

Пізніше, у 1930-х рр., Ф. Якубовський теж відзначав цілісну урбаністичну рефлексію М. Рильського. Критик підкреслював, що лірик прагнув упорядкувати “творчий”/“поетичний комплекс” Києва [572, 182], зумів показати це місто в “конкретних образах... вулиць, садів, будинків” і “деталі узагальнити, зв’язати” [573, 19].

Друга з розглянутих тенденцій – конкретно-історична – стала дієвою в літературознавчому аналізі урбаністичного тексту. Простір осмислюється в ній як феномен. Водночас, посилення на “вічні іпостасі” локусів вимагає тлумачення міста як ноуменальної “метафори свідомості” [458], тобто застосування філософських підходів.

У вивченні художніх репрезентацій Києва згадані напрями взаємодоповнюються ще в першій половині ХХ ст. Приміром, до філологічних рецепцій образу модерністичного Києва належить розвідка філософа В. Юринця. Це передмова до російськомовного видання роману В. Винниченка “Записки кирпатого Мефістофеля” (1928). У відповідному прецеденті простежується подібність до досвіду М. Бахтіна – філософа й філолога. Але вітчизняний мислитель не обмежується хронотопним аналізом. Його міркування набувають індуктивної культурної проблематики, ширшої, ніж власне літературознавча. Спираючись на дослідження твору В. Винниченка, В. Юринець формулює концепцію Києва – кількоетнічного, світоглядно кон’юнктурного локусу, центру “здебільшого споживацького” [570, 5], “скопища

родинних трагікомедій” [570, 6].

Запровадження в обіг терміна “київський текст” певною мірою пов’язується і з філософом О. Забужко. Аналогічне поняття вона фактично вивела методом аналогії (пор.: [174, 62]). У роботі “Шевченків міф України...” (1997) автор здійснює семіотичне та міфопоетичне прочитання петербурзького тексту в протиставленні до локусу Києва в поемі Т. Шевченка “Варнак” [174, 68–69]. Проте в монографії не реконструюються принципи означення Києва. Це завдання О. Забужко оглядово вирішує у статтях 2000 р. [171; 172; 173].

Стосовно суто філологічних концепцій, в українських дослідженнях превалює розуміння просторового тексту як інтертексту. Автори вбачають у ньому систему монотематичних “вставних історій-новел” (О. Бровко [57, 51]); “палімпсест, каталог, закодоване письмо”, що ґрунтується на реаліях місцевості (Я. Поліщук [386, 11]). Ідеться й про корпус творів зі спільними міфами, описами локусів, “позатекстовими структурами, що визначають буття й свідомість персонажів” (Я. Цимбал [539, 123]). Акцентується зв’язок між версіями тексту у творах письменників, фольклорі, історико-літературних пам’ятках, різножанрових художніх і документальних, а також журналістських працях [356, 23].

У пізнанні київського тексту засвідчується методологічний плюралізм, загалом притаманний аналізу простору у вітчизняному літературознавстві. Так, структуралістські прийоми застосовує Л. Шевченко. Урбаністичний текст вона мислить як систему семантичних полів [557, 21–22], хоча згадані феномени окреслюються дещо узагальнено. Зважаючи на множинність систем, науковець розглядає *київські тексти*. У таких утвореннях місто осягається “у єдності реального й ірреального, конкретно-історичного й... позачасового” [557, 25].

Г. Степанова вирізняє в міському тексті концепти міфу, ейдосу, топосу [460, 304–305], традивання (палімпсестності), руху поза-, внутрішньотекстового й поняттєвого [460, 306–307]. На думку науковця, образ міста й, очевидно, міський текст “наділений... сенсами, що охоплюють різні рівні буття... – від історико-географічного (трансцендентного) до... духовного (іманентного)” [463, 157].

Як і Г. Степанова, елементи структуралістського, міфопоетичного,

культурно-історичного методів задіює А. Марченко. У її баченні паризький текст – це “сукупність текстів про Париж, що має стійку топіку..., набір оціночних суджень, стабільну семантику та... позатекстову орієнтацію... (сакральну структуру або ідею), яка відіграє центруючу роль у надтекстовій єдності” [320, 6].

Міфопоетичну структуру київського тексту в доробку романтиків деталізує І. Булкіна. Автор прагне встановити зв'язки між символічним виміром міста і уявленням про Київ як про знак “казкового” світу (пор.: [65, 9; 65, 180; 67, 94]). У певний діалог із ідеями дослідниці вступає М. Назаренко. Він доповнює розуміння київських міфів концептами осанни [342, 216–217], метаісторизму [342, 219–220], сновидності, близької до смерті [342, 221].

На міфопоетологічні, архетипні підходи, а також гендерну критику, завдяки якій підкреслюються тілесні начала локусів, орієнтується Т. Гундорова. Філолог асоціює київський текст модернізму з переходом від патріархального коду до апокаліптичного, від “старокиївського” міфу до іронічного [126, 75–76], від “метафоричних ідентичностей” (місто-храм, місто-сад [124, 27]) до позаприродного “у-топосу” [124, 28]. У поезії 1910-х – 1920-х рр. автор також виокремлює необароково-символічний, “неокласичний” і футуристичний топоси [126, 77].

Міфопоетологічну методологію застосовує й М. Ревакович. Утім, дослідниця вбачає риси тексту радше не в просторі, а в міфі як такому. Вивчаючи моделі Києва, Рівного, Чернівців і Львова в літературі, науковець розуміє міста як “своєрідні символічні локуси певного міфу”. Завдяки їм “розгортається специфічна історична реальність, часто-густо з домішкою... фентезі, утопії та/або антиутопії” [405, 23].

Своєрідно, що за ступенем концептуалізації міського тексту суто наукові роботи іноді поступаються літературній критиці. Це доводить післяслово К. Москальця до поетичної збірки О. Ільченка “Деякі сни...” (2007). Подібно до ідеї “марєвного” Петербурга [492, 7], рецензент виявляє в аналізованих віршах “карту загадкової країни”: “... Сахаючись... пришельців на чолі з трикстером, обраним за міського голову, Київ напускає захисну ілюзію...” [339, 98].

Але в розвідках про міські локуси сьогодні також поширюється тенденція до емпірії. Поглиблене вивчення предметної даності позначається на теоріях і лексиконі

літературознавців. Із одного боку, актуальні й наймісткіші терміни, як-от урбаністичний текст, нерідко не задіюються в роботах. Із другого боку, ряд науковців переосмислює сталі семіотичні позиції.

В аспекті уникання терміна “міський текст” може йтися про своєрідну традицію. Вона ототожнюється з працями А. Кончаковського [223], Н. Наумової [346], В. Погребенника [379; 380], Л. Сірик [442], Т. Шептицької [561] та ін. Очевидно, одне з джерел спостереженої закономірності – ґрунтовна розвідка О. Білецького “Образи Києва в художній літературі” (1946). Цінність роботи полягає в скрупульозній ретроспекції сприйняття міста від фольклору до новітніх мистецьких напрямів. Автор використав елементи імагологічної критики, аналізуючи рецепцію Києва в російському письменстві (твори В. Жуковського, М. Лєскова, К. Рилєєва та ін.). Але в підходах дослідника помітними є окремі розбіжності. Ведучи мову про “завершену картину Києва” [38, 14], він інколи вказує на кардинальні відмінності в баченнях міста різних епох [38, 23]. У згаданій статті науковець досить критично відгукувався про “нерухому” [38, 11] сутність простору як об’єкта культури. Для вченого важили саме “різні обличчя” [38, 28] Києва, а не його іконічна єдність. Це дало підстави декому з сучасних авторів називати статтю О. Білецького “переліком «київських текстів»” [65, 10].

Слід припустити, що таке ставлення до літературних проєкцій міста не було в цілому притаманним О. Білецькому. Наприклад, у передмові до зібрання творів М. Рильського (1955) філолог відзначав як позитив: книжка письменника “Київ” “вперше в нашій поезії давала багатогранний образ столиці Радянської України” [48, XVI]. Таким чином, дослідник підкреслював упорядкованість, інтегрованість мистецьких сприйнятів Києва. Концепція “розсіювання” цілісного образу Києва, імовірно, утвердилася через популярність статті 1946 р.

У теперішньому трактуванні *образів Києва* майже не використовується структуралістська методологія. У ширшому розумінні так підсумовується літературно-краєзнавча традиція, згадувана щодо М. Анциферова. Справді, численні науковці більше тяжіють до певного “художнього джерелознавства”, ніж до власне теорії літератури. Їхні студії часто мають ознайомчі цілі. Завданням ряду досліджень є каталогізація образів Києва з елементами текстологічного конвою. У відповідних

зведеннях переважно враховуються наочні пейзажні ретардації. Основною метою авторів стає коментування реалій, котрі описують літератори. Але, згідно з таким підходом, до репрезентацій Києва не повинна була б належати урбаністика “музагетівців” із майже відсутніми топонімами в художній мові. Те ж стосується й мариністичної прози М. Семенка, у якій зберігається київське сприйняття природи. Сумнівною була б навіть відповідність “Білої гвардії” М. Булгакова образам Києва, адже в романі фігурує узагальнене “Місто”.

Проте в оглянутій традиції існують показові винятки. Окремі інтерпретатори образу міста вдаються до елементів структуралістського чи постструктуралістського аналізу. Скажімо, М. Сулима тлумачить загальний образ Києва як налаштований на еволюцію [233, 63]. Науковець вирізняє комплекс аспектів його теми [467, 39], функції наскрізних іконічних елементів [467, 43], реконструює “канони опису” локусу [233, 63]. Н. Лисенко-Єржиківська та В. Скуратівський пізнають Київ у літературі за слідами, “шифрами” культури [285, 281; 444, 119; 444, 126]. В. Скуратівський, не акцентуючись на текстуальності простору, зауважує, що Київ зберігає своєрідність і належність до “семіотичних стихій” [444, 127]. На думку дослідника, Софійський собор саме “семіотично, символічно повторює константинопольський храм” [444, 126].

У цілому тенденція до вичленовування образів простору притаманна низці зарубіжних шкіл. До того ж, нині прийнято трактувати певне бачення міста як когнітивний феномен – “концептуальний образ” (пор.: [221]). Але іноземні вчені, на відміну від багатьох українських, схильні наголошувати на художності рецепцій. Така закономірність яскраво підтверджується в роботах сербських філологів. Д. Айдачич обмежує матеріал дослідження київських локусів у сербській літературі кількома найістотнішими творами. У них образ міста співвідноситься зі структурою прикметних мотивів [6]. Аналогічно З. Джергович-Йоксимович зосереджується на венеційській “літературній конструкції”, яка виникає внаслідок зв'язків між дійсним і текстуалізованим світами [582, 565].

Іноді на вживанні термінів позначається й поєднання кількох підходів. Наприклад, М. Петровський надає перевагу “міфологічному містознавству” [373, 322], але також тяжіє до структуралізму. Унаслідок цього вчений оперує групою означень:

“ландшафт” [373, 322], “топоніміка” [373, 322], “просторова система” [373, 323], “міський міф” (пор.: [373, 366]), “«тема» Києва” [за 373, 370] тощо. Автор згадує і про “«київський текст» – ландшафтно-архітектурний...” [373, 340]. Хоча семантичні відношення між переліченими поняттями не уточнюються.

Водночас, ризики для поліметодологічного дослідження київського тексту можуть критися в широкому тлумаченні поняття “текст”. Це почасти засвідчується в роботах, котрі ґрунтуються на філологічних описових прийомах, як-от у монографії О. Ніколенко й Т. Шарбенко [353]. З’ясовуючи значення терміна “столичний текст”, літературознавці зосереджуються на постструктуралістській теорії. Але, не спростовуючи тверджень Р. Барта й У. Еко, науковці послуговуються й терміном “контекст” [353, 46]. Така закономірність, очевидно, диктується лінгвістичним уявленням про смисл мовної одиниці в певному оточенні [161, 79]. Справді, питання про те, чи доречно вирізняти контекст у всеохопного тексту, майже не порушують самі класики постструктуралізму. Хоча, як варто припустити, контекст для міського тексту, за сутністю різнорідного та інтегративного, є надлишком (пор.: [272; 351, 84; 351, 93]).

Істотнішим видається спостереження за літературним текстом, насамперед в аспекті творчої історії. Невипадково в дослідженнях із текстології актуалізуються семіотичні проблеми внутрішніх смислових зв’язків (див.: [104, 23; 104, 101; 105, 19–20; 105, 87]), авторських кодів [105, 138; 443, 138–139]. М. Червенка слушно ототожнює варіант літературного твору зі знаком у семіотичній системі [544, 307–308]. Із урахуванням цього варто паралелізувати становлення міського тексту з появою складників літературного тексту творів урбаніста. Інколи такий погляд сприяє уточненню атрибуції творів, наприклад у доробку М. Семенка [275]. Варто погодитись і з М. Гнатюк, яка веде мову про галузь інтертекстології у сенсі “відгалуження генетичної текстології” [104, 101]. У згаданій сфері знань може вивчатись інтертекст міста.

Культурно-історичні та власне філологічні підходи в аналізі просторових текстів нині є досить поширеними. Відповідна тенденція простежується у славістиці загалом, що підтверджується, приміром, у розвідці І. Сухих про доробок В. Гіляровського “«Московський текст» волоцюги Гіляя...”. Об’єкт, винесений у назву, перебуває на маргінесі студії. Йому відводиться невеликий есеїстичний відступ. За припущенням

автора, збірка В. Гіляровського “Москва та москвичі” “тимчасово виконувала обов’язки” [468, 232] цілісного московського тексту.

При цьому специфічні труднощі постають перед дослідником-україністом. Ідеться про сприйняття феномена урбанізму. Стосовно названого явища нерідко вияскравлюються ідеологічні застереження, а естетичний досвід узалежнюється від ідеологічного – постколоніального. Місто прочитується в категоріях культурної агресії, національного знеособлення чи конформізму (пор.: [520, 33]). Отже, явище міського тексту може трактуватись як не зовсім питоме в українській літературі. Порушене питання здається масштабним, і в дисертації не передбачається його розв’язання. Але слід зауважити: не всі вчені враховують, що низка давніх фольклорних легенд, придворних билин, як і літописних зводів, виникали в містах [546, 146–147]. Хоча, за Д. Чижевським [546, 132], згадані жанри належать до найцікавіших у словесності вітчизняного Середньовіччя.

Критичні рецепції українського урбанізму, особливо його київського різновиду, поділяє Я. Поліщук. На матеріалі сучасної літератури, передусім есеїстики, філолог зіставляє моделі “двох столиць”, а саме Львова – міста, “опозиційного до советського режиму”, і Києва, “безпосередньо причетного до... горезвісної формації” [за 388, 125]. На думку автора, традиційність, україноцентричність, багатокультурність, магічність є атрибутами Львова [388, 125–126]. Київський текст характеризується як малоінноваційний, “пасивніший та млявіший” [за 388, 127]. Офіційна столиця здобуває поміркованіші означення в пізнішій статті Я. Поліщука. Інтерпретуючи власне художні твори про місто, науковець співвідносить Київ із незвичайністю, архетиповістю [386, 9], “перетином... історичних та культурних традицій” [386, 10], сакральністю [386, 20].

Утім, нині поглиблюється тенденція до аналізу сприйняття міста в усіх сферах комунікації. Поширеним стає трактування урбаністичного твору з позицій культурології та риторики. Як наслідок, досить часто в роботах О. Галети, О. Міщенко, Я. Поліщука, І. Старовойт, В. Фоменко та ін. літературознавців застосовується термін “урбаністичний дискурс” [335; 388, 123; 457; 520, 11]. До згаданого способу прочитання тяжіли й зарубіжні дослідники, наприклад Ж. ле Гофф [132, 230], Е. Рибицька [595, 12; 595, 293]. На таку зорієнтованість впливає кілька чинників, а саме:

а) узвичаєність принципу, згідно з яким досліджуються *образи міста*. Зокрема, через зосередженість авторів на реальних, позалітературних, образах Києва міський текст концептуалізується менш активно, ніж сам факт мовлення про місто. Вичленоване посилання на реалію вподібнюється до “онтологізованого слова” (І. Смирнов [448, 26]) – універсального складника дискурсивності;

б) популярність інтертекстуальних тлумачень міського тексту. У низці традицій інтертекст розуміється як “інтердискурс”. Він є “точкою перетину... дискурсів” (Р. Нич [351, 62]), соціолінгвістичним [131, 301], а конкретніше – прагматичним (М. Гловінський [131, 300]), мовно-стильовим (Н. П’єге-Гро [400, 104]) феноменом.

Із другого боку, аналіз мови оповідача може сприяти саме текстовому, а не дискурсивному осмисленню міських локусів. Це засвідчується в концепції Ю. Барабаша. Згідно з нею, ідіолект, ключове (-і) слово (-а), код є “структурно-семантичними домінантами” петербурзького тексту [29, 8];

в) загальне тяжіння дослідників до ототожнення термінів “дискурс” і “текст” [158, 127].

У міському тексті може вбачатися й предмет міського дискурсу (пор.: [388, 123; 388, 127]). Хоча, на відміну від тексту, у дискурсі не обов’язково вирізняються поетологічні засади, спільні для творів-компонентів. Відповідно, якщо наголошувати на походженні урбаністичного тексту від аналогічного дискурсу, нівелюватиметься художність тексту. Ідеться про естетичну незбалансованість дискурсу. На противагу до сигніфікації, яка задає художнє начало тексту [393, 25–26], у дискурсі вирішальною є комунікативна, не обов’язково образна, природа. Невипадково дискурсивність сприймається як антипод естетичності, результат теоретизування (див.: [363, 36]). Слід зауважити, що Я. Поліщук, посилаючись на київський дискурс, обирає матеріалом дослідження саме публіцистичні дописи Ю. Андруховича й О. Забужко. Натомість, у процесі розгортання просторового тексту фікційний і нефікційний компоненти задіюються рівною мірою. Очевидно, тому, на думку М. Ільницького, для львівського тексту не істотно, чи винятково художніми є аналізовані твори [194, 688].

Міські текст і дискурс співіснують як самодостатні феномени. Із постструктуралістського погляду, дискурс – “структурна пара до функціонального

концепта «вживання» (мови)” [483, 18]. Текст же “добирає” окремі факти спілкування. У ньому зосереджуються риси низки дискурсів. До того ж, іманентні властивості тексту пізнаються не лише за відповідністю, а й за розбіжністю з дискурсами. Правила в системі таких зв’язків устанавлюються ззовні, наприклад канонами “Мистецтв поетичних” [за 238, 293; 483, 18–19].

Отже, **міський дискурс** – це процес комунікації про різнорідні відображення міста в культурі, протягом якого здійснюється їх аналітичне сприйняття.

Цікаво, що звернутість до комунікативного, а не сигніфікативного осмислення українських локусів домінувала в рецепції кінця 1990-х – 2000-х рр. Тоді, замість вітчизняних наукових і філософських шкіл із дослідження простору, виникло кілька есеїстичних дискурсів. Представники “станіславського феномена” та “харківсько-донецького літературного альянсу” [53, 39] поєднували образний та логіко-поняттєвий способи пізнання простору. Із такими, власне дискурсивними, рефлексіями Ю. Андруховича, І. Бондаря-Терещенка, Ю. Іздрика, В. Неборака, О. Солов’я та ін. пов’язується термін “геопоетика”. В українській гуманітаристиці його популяризували саме перелічені автори (докладніше див.: [276, 290]).

Питання про стосунок просторового тексту, просторового дискурсу й геопоетики потребує з’ясування. Зазвичай геопоетику прийнято зараховувати до “«гео»-царин” (пор.: [178, 242]). Ідеться про галузі, помежеві з географією, які з’явилися внаслідок загостреної уваги гуманітарних і природничих наук до ландшафтів. Це “гео-логія думки”, “геомантика” [381, 265], геополітика [177, 36], геоморфологія [177, 50], геокультура [177, 62], геофілософія [136, 110], міфогеографія [177, 32–33], когнітивно-психологічна географія [за 177, 53] і т. д. Проте у вітчизняній практиці термін “геопоетика” позбавлений єдиного розуміння. Наприклад, І. Бондар-Терещенко пов’язує його з “культивацією” літературного тексту засобами “дискурсу географічного простору (пейзажу, ландшафту, міста)” [53, 43]. О. Соловей зближує такий феномен із “психоментальною контрапунктурою... простору” [452, 247]. Г. Бандальєр імпресіоністично припускає, що “Земна куля «упаковується» геопоетичними образами, як валіза, і стає компактною, як... томик... віршів” [27, 57].

Очевидно, у терміні “**геопоетика**” слід виокремити кілька основних сенсів.

По-перше, він позначає розділ теоретичної поетики, у котрому вивчається моделювання художнього простору в літературному творі. Цей процес повторюється і щодо локального, а, отже, міського тексту. Але міський текст є спеціальним предметом аналізу семіотики. Окремим предметом дослідження в геопоетиці постає певний просторовий текст у зв'язку з аналогічним дискурсом. Так, геопоетика первісно відсторонювалася від семіотики, про що висловлювався засновник галузі К. Вайт [27, 56]. Можна стверджувати, що вирізнена галузь, як і вчення про просторові тексти, зазнала впливу концепцій М. Бахтіна. Тому нині в дослідженні доцільно брати до уваги не лише риторичні (пор.: [501, 274]), а й естетичні чинники у відношеннях “текст”↔“дискурс”.

По-друге, подібно до поетики [482, 138], геопоетика – це сукупність властивостей образу простору в літературі. Приміром, О. Астаф'єв у локусі з поезії М. Ореста “Книги міста” вирізняє єдність матеріального й історичного планів [18, 77], мотив писемної пам'ятки [18, 77–78], прийом антономазії, що кодує іпостасі Єрусалима та Києва в узагальненій іконіці міста [за 18, 78–79], двоїстість символу міста [18, 80].

По-третє, геопоетикою може називатися деталізована система образів одного загальнішого локального образу. Приблизно про те ж писала Н. Медніс щодо першого рівня уявлюваності простору [323]. У такому сенсі геопоетика розкривається в конкретному складнику тексту місцевості, зокрема урбаністичного тексту.

Із урахуванням цього поема М. Рильського “Сіно” може інтерпретуватися в межах теоретичної геопоетики. У названому творі також розкривається конкретно-дискурсивна геопоетика прогулянки й текстова геопоетика районів на межі центру з околицями.

Як легко збагнути, оглянуті трактування не зводяться до відносно уніфікованої дефініції міського тексту. Доречно припустити, що причина цього полягає у залежності праць про урбаністику від популярних методів. Тобто за вдавання до міфопоетики місто інтерпретується як міф чи ряд окремих міфів, але не як міфологічна система. За зростання інтересу до риторики простір ототожнюється з низкою дискурсів, проте не з текстом, що об'єднує їх і т. ін.

Із другого боку, класичні семіотичні концепції московсько-тартуської школи нині осмислюються досить некритично. Через первісне визнання апробованих ідей

струмується оновлення поняттєвої системи міського тексту. Тож таке локальне утворення сприймається дискретно: як сукупність відносно самостійних знаків, образів, мотивів, символів, міфів, тем, сюжетів. Досі в теорії літератури практично не здійснювалося спроб упорядкувати перелічені об'єкти, установити типи відношень між ними. Майже не вивченою залишається проблема існування ієрархії між компонентами в структурі просторових текстів. Хоча, за найновішими дослідженнями, заувага Ю. Лотмана щодо однорівневості цих текстів [300, 63] навряд чи є цілком об'єктивною.

Суттєвих застережень у дефінітивному плані потребує розуміння знака. Роль названого складника в міському тексті нерідко перебільшується. Згідно з чинними тенденціями, поняття “знак” включається в царину іконіки [166, 291; 289, 140]. Іноді про нього йдеться як про відповідник образу й підґрунтя “міфологічного підтексту... твору” [472, 173]. Проте в семіотиці, із якої теорія літератури запозичує термін “знак”, за ним спершу закріплюються специфічні сенси. Якщо знак, на думку Ю. Лотмана-семіотика, асоціюється з планом *змісту* твору [293, 272–273], то в поетиці О. Потебні образ виводиться з внутрішньої *форми* слова. Елемент іконіки, відповідаючи певному уявленню, лише вказує на зміст, передає якість і відношення між фігурами [391, 25].

Прикметно, що ще в час розквіту московсько-тартуської школи висувалося припущення про функціональну множинність знаків. Тоді У. Рижинашвілі постулював потребу вирізняти кілька рівнів знаків. Так, стверджувалося про осібність “звичайних знаків”; знаків, придатних для наукової мови; знаків, уживаних у мистецтві. За цією гіпотезою, у художньому творі діють дві групи: знаки самої художньої мови й індивідуальні ситуації, знаки авторського світогляду (образи), створювані на основі цієї мови [408, 137]. Водночас, доцільно розглядати знаки, використані “неавтонімно”, тобто як “замісники певних об'єктів”, і “автонімно”, коли окремі об'єкти позиціонуються як знаки самих себе (властиві музиці, архітектурі тощо) [408, 136].

Така позиція видається важливою для сучасних досліджень. Вона спонукає оцінювати текст у літературі як комплексний, кількоструктурний феномен. Утім, у концепції У. Рижинашвілі простежуються й ідеї О. Потебні. Гуманітарій XIX ст., міркуючи про діахронічні відношення між образом і знаком, підкреслював: “Як слово

спершу є знак дуже обмеженого, конкретного чуттєвого образу, котрий..., через силу уявлення..., здобуває змогу узагальнення, так художній образ, стосуючись у мить творення вельми тісного кола чуттєвих образів..., стає типом, ідеалом” [391, 35].

Відносна різнорідність структурних рівнів є показовою в міському тексті. Його виникнення забезпечується саме задіянням кількох видів предметності. Водночас, зумовленість цього тексту теоріями пізнього структуралізму та постструктуралізму дещо контрастує з класичними поглядами на наслідування. Тому в кожному результаті семіозису рівноправними є “внутрішній світ” творів, які складають текст, і реальні “матеріальні даності” [524, 157]. Справжні речі – маркери урбанізму сприймаються як “звичайні”, денотативні, знаки. Часто фонові інформація про локуси надається літературою факту в широкому розумінні. Власне художні, конотативні, бачення реалій постають у формах образів і міфів. На їх основі вибудовуються, відповідно, мотиви й сюжети. Викладене розуміння спирається на окремі позиції архетипової [522, 65], формалістичної [140, 255] та структуралістської критики [294], а також поетики виразності [568, 96].

На підтвердження наведеної думки варто послатися на семіозис Києва у вірші В. Тарноградського “Батий”. У ньому явища повсякдення внаочнюються як знаки, що виконують пізнавальну функцію. Так, у посиланні на “сиві руїни” [470, арк. 23] автор фіксує пейзаж Києва за навали кочівників. Виокремлений знак – первісна сигнатура [535, 41] набирає образної сутності внаслідок деталізації. Ширша лексія “Огненними іскрами віє // По *сивих руїнах* захід...” [470, арк. 23] функціонує як складник іконічної системи. Згідно з визнаною номенклатурою, ідеться про образ *Vanitas*, пов’язаний із минулістю міста [590, 3]. Але залежність від руйнувань – це й репрезентація міфу про Київ як зникоме місто (пор.: [65, 24; 65, 40; 257]).

Прикметним є й творення київського тексту М. Булгакова. В есеї “Київ-місто” автор надає вивіскам статус знаків: “Треба... погодити, як зватиметься те місце, де стрижуть і голять громадян: «голярня», «перукарня», «цирульня» чи просто «парикмахерская»” [63, 87]. У романі “Біла гвардія” знаки прочитаних слів відчутніше наділяються естетичним смислом. Написи й малюнки в лейтмотиві історії груби – “Саардамського теслі” (“пика Момуса”, портрети друзів, рядки “Леночка, я взяв квиток

на Аїду...” тощо [62, 17–18]) витворюють міф про родинну безпосередність Києва.

Зауважене дає підстави тлумачити **міський текст** як систему множинних семіотичних перетворень в основі художньої версії урбаністичного простору. У взаємодії виокремлених знакового, образного, міфологічного рівнів узагальнюється “метафорична цінність” предметів. У вияві функціонування текстотворчої системи, обумовленому історичними та культурними кодами, варто вбачати **образ міста** (у загальнішому розумінні, аніж окремі художні образи). Водночас, видається за можливий взаємозамінний ужиток термінів “міський текст” і “знакова система міста”, “модель міста”, що мотивується їхньою неповною (семантичною) синонімією.

Отже, в історії вивчення української урбаністики можна вирізнити кілька самодостатніх шкіл. Кожній із них притаманні не лише методологічні, а й власне термінологічні традиції. Узірцем радикального провадження просторової рефлексії стає міський дискурс постмодерністської есеїстики. При цьому необхідним є з’ясування правил, за допомогою яких систематизуються локальні утворення.

1.1.3. Проблема типології міських текстів

Рівночасно з визначеннями міських текстів окреслювались уявлення про конкретні види просторового семіозису. Найприкметнішими стали жанровий, тематологічний, власне міфопоетологічний, культурно-історичний критерії таких типологій:

1) жанровий критерій. Відповідний аспект базується на зіставленні міського тексту з певними жанрами. Очевидно, саме у формозмістовій класифікації міських текстів переконливо узгоджуються літературознавчі й загальногуманітарні підходи М. Бютора. Есеїст не включає локусів до завершених генологічних реєстрів. Але автор каже про подібність простору до “усеосязних” утворень, як-от п’єса чи роман [70, 160]. Їхнім обов’язковим атрибутом є словник, наприклад у вигляді тематичного покажчика. Якщо йдеться про дипломатичний район Поланко в Мехіко, там домінують вулиці, названі іменами письменників (Е. Сю, Е. По, Гомера, А. Дюма й т. д.), а не онімами з інших лексико-семантичних груп. Отже, чіткішої типології не впорядковується.

Натомість, дослідник побіжно припускає, що місто ототожнюється не лише з жанром, а й зі стилем [70, 160].

Сучасника М. Бютора – британського літературознавця М. Бредбері – теж приваблювала жанрова метафора простору. У роботі про соціальні виміри англійського модернізму науковець спирався на культурно-історичну та біографічну методології. Тому в монографії здійснюється вибіркоче вивчення локальних структур. Інтерпретуючи вплив урбанізації на творчість, автор наголошує на сприйнятті міста за Вікторіанської доби “радіше як контексту чи процесу, ніж як людського перетворення” [580, 50]. Згодом це дає змогу визначитися з “жанром-резонером” міста. Пишучи про реалістичні й натуралістичні романи Дж. Гіссінга, Дж. Лондона та ін., М. Бредбері внаочнює символічну альтернативу образу безликого метрополісу. Ідеться про лоуренсівську та форстерівську *настораль*. Мається на увазі результат накладання просторових сенсів, у якому “сільська місцина уособлює втрачену органічність, а місто – нову відкритість” [580, 52].

Серед інших помітних західних дослідників жанрові асоціації були притаманні Р. Бартові. Він підкреслював, що місто – “це поема, у якій діють «означники»” [34, 10].

Цікаво, що в російській філології до 1970-х рр. теж утверджується паралелізм між жанрами й локусами. За В. Турбіним, “жанрові необхідна локалізація: рідне гніздо, із якого вилітає, походить слово” [498, 176]. Своєрідної думки стосовно урбаністичної генології нині дотримується Т. Криволуцька. Аналізуючи доробок В. Набокова, вона зосереджується на інтертекстуальних зв’язках між творами прозаїка про Петербург і спадщиною О. Пушкіна, М. Гоголя, Ф. Достоевського. “У зв’язку з цим, – зауважує науковець, – усі російські романи В. Набокова слід осмислювати як єдиний *метароман*, у... фрагментах якого розкриваються різні сторони «міського тексту»...” [за 234, 2].

В українському літературознавстві рецепція міського тексту як жанру сьогодні є малопоширеною. Дехто з учених, приміром І. Старовойт, ураховує її, але не пристосовує до вітчизняних локусів (пор.: [457]). Проте слід нагадати, що фундаментальна розвідка Т. Гундорової називається “Київський роман-с”. На переконання автора, київський текст доби модернізму набуває романсової форми. Із одного боку, так адаптується концепція Н. Фрая про романс – вид роману [124, 28], а з другого, – обґрунтовується перевага

великої епіки в тогочасній літературі [124, 31];

2) тематологічний критерій. У такій площині міські тексти групуються за спільними темами, ідеями, сюжетами. Виокремлений аспект імпонує теперішнім дослідникам. У низці випадків тексти зіставляються з кореляцією “центр” ↔ “периферія”, “універсальне” ↔ “часткове” (адміністративна семантична група). У результаті окреслюються типи “столичних”, “провінційних” міських текстів, конкретно-географічні вияви семіозису (венетійський, московський, петербурзький, римський, флорентійський та ін. тексти) (пор.: [72, 6–7; 320, 6]).

Із розглянутого критерію можна вирізнити власне міфопоетологічний принцип ідентифікації;

3) власне міфопоетологічний критерій. Із відповідного погляду, урбаністичні тексти класифікуються за міфами, котрі превалюють у них. Цей варіант розбудови типології є усталеним. Його запропонував В. Топоров, диференціюючи тексти міста-діви й міста-блудниці. Підстави для розмежування полягають у міфологічній традиції. Так, місто як утілення нового раю характеризується послідовним напрямом персоніфікації. Завдяки архаїчним віруванням у шлюб Неба та Землі започаткувалася тривала практика, зокрема мовна, в ототожненні локусу з жінкою. Спостережений принцип еволюціонує від загального уявлення про Мати-Землю до розгалуженої системи фемінних уособлень у Біблії (місто – скорботна мати, мати – образ Єрусалима, місто-вдова, місто – згвалтована діва тощо) [493, 124–125]. Семіосфера діви (найчастіше на столичних теренах) цноту символізує міцність і нездоланність простору. Текст блудниці, навпаки, пов’язується з поселенням, яке не дбає про безпеку, “ідучи назустріч... падінню” [493, 128].

Цікаво, що аналогічну дихотомію образів міст обґрунтував Ж. ле Гофф. На думку дослідника, у біблійній традиції виробилося протиставлення “лихих” і “добрих” урбаністичних локусів, просторів загибелі та порятунку, а саме Єрусалима й Вавилона [132, 218]. До окреслення цього контрасту панувало старозаповітне уявлення про Каїна – засновника найпершого міста [132, 217]. Отже, у деяких поселеннях давні асоціації з гріховністю й постаттю братовбивці могли долатися.

Хоча В. Топоров тлумачить моделі як два полюси [493, 122], між їхніми межами

теж допускається плинність. Наприклад, місто-діва може бути захоплене ворогом, тобто переведене в статус блудниці [493, 127]. Але у з'ясуванні науковця такий взаємозв'язок постає дещо абстрактним. Місто нерідко завойовується не лише ворогом, а й героєм-добротворцем. До того ж, у ряді мов слово “захоплення” позначає, крім військового наступу, емоцію радості. У синтаксичній площині семи “захоплення” можуть сполучатися з абстрактними поняттями (“простір захоплює [=‘охоплює’] ідея” і т. п.).

Зрозумілою є також допоміжність гендерно-міфопоетологічного підходу. Згідно з одним із виступів О. Астаф'єва, унаслідок фемінної персоніфікації локусів можна вдатись у крайнощі теологічної критики. У низці випадків завдяки оглянутим прийомам унаочнюються етимологічні (“Москва” (жіночий рід) ↔ “Петербург” (чоловічий рід) і т. ін.), історичні (“Списаветград” ↔ “Кіровоград”) або суто культурні кореляції. У цьому ракурсі Київ має іпостась святого міста, яке благословив Св. Андрій. Проте за романтизму в урбаністичному тексті означається каїнівський сюжет. У повісті М. Гоголя “Страшна помста” місто виразно співвідноситься з історією братовбивства. Згодом *мотиви сакралізації та демонізації* взаємодоповнюватимуться в ліриці символістів, а почасті “неокласиків”. У першій третині ХХ ст. міф про Каїна й Авеля актуалізується в номіносфері Києва. Зокрема, Н. Полонська-Василенко зараховувала до можливих прототекстів “«Неокласичного» маршу” “гімн *КАИНу* (Київського археологічного інституту)”. За припущенням, до авторів гімна міг належати П. Филипович [389, 335–336].

Як підсумок варто визнати: В. Топоров суттєво вплинув на методологічні пріоритети у вивченні міських текстів. Жіноче та чоловіче начала простору прийнято вирізняти й у київському тексті. Настанова на це найбільшою мірою вияскравилась у працях Т. Гундорової [124, 29–30; 126, 80–81];

4) культурно-історичний критерій. У певних випадках розбудова урбаністичного тексту чітко залежить від періоду існування міста. Скажімо, на думку І. Вейсман, самобутнім утворенням, похідним від петербурзького тексту, є текст лєнінградський. Таким семіозисом уособлюється один із актуальних етапів у семіозисі. Але автор не конкретизує зв'язки між моделями Петербурга й Лєнінграда в літературі. Міркуючи про

спадкоємність між текстами [72, 13], науковець розглядає систему лєнінградських локусів як “«розділ» петербурзького тексту” [72, 15].

Очевидно, досить об’єктивним критерієм групування міських текстів є добір жанрових асоціацій. Важливо враховувати, що йдеться не лише про суто літературну генологію, як інколи припускається. Надмірна універсалізація індуктивних досліджень (жанр твору, належного до локального тексту → жанр локального тексту) призвела б до неточностей. Так, перенесення набору формозмістових рис із окремого авторського літературного тексту на загальну знакову систему дещо суперечить постструктуралізму. Згаданим ототожненням, до якого найпоказовіше вдається М. Бютор, дублюється перебіг пантекстуальності. Насправді, якщо текстом виявляється, наприклад, уявлення про давньогрецьку епіграму, воно автоматично стає рівноцінним із одиничним епіграмним катреном Симоніда Кеоського та з рядом текстів. Ідеться про текст полиці в бібліотеці, де зберігається збірка Симоніда Кеоського, текст читачів, текст району, де мешкають прихильники поета, й ін. тексти, у т. ч. урбаністичні.

Із розглянутих причин варто більшою мірою зважати на комунікативні фактори. Сукупність жанрових ознак окреслюється саме в мовленні. Тому генологія міського тексту ґрунтується на особливостях міського дискурсу. Таке явище впливає на семіотичні системи простору, виражаючи соціальну, епістемологічну й риторичну практику мешканців [158, 126]. За С. Павличко, якщо текст – формальна конструкція, то дискурс її актуалізує [363, 35].

Процес, котрим забезпечується відповідне розширення смислу, веде до виникнення первинних жанрів – простежуваних на прикладі висловлювання. Відмежовувати їх від вторинних (складних) генологічних одиниць, суголосних літературно-художній практиці, пропонував М. Бахтін [35, 238–239]. На думку автора, сталі комунікативні форми, у яких часто реалізується стиль [35, 241–242], підлягають соціальній диференціації. Унаслідок цього доцільно вирізняти жанри, належні до салонного, фамільярного, гурткового, родинно-побутового, суспільно-політичного, філософського та ін. діалогів [35, 243]. У всіх перелічених утвореннях, за М. Бахтіним, провідною є взаємодія мовця з іншим учасником комунікативного акту [35, 245].

Схожим чином тлумачить походження жанрів і Ц. Тодоров. Із його погляду,

“жанр – літературний чи ні – є... кодифікацією дискурсивних властивостей” [484, 27]. В основі кожного генологічного феномена необхідно враховувати типові риторичні операції. Щодо фантастичної літератури мовиться про наративізацію, градацію, розростання тем і т. д. [484, 37].

Через налаштованість міського простору на полілог, очевидно, виправданою є *культурна жанрологія* урбаністичних текстів. Оскільки побудова локального тексту розгортається і в межах семіотики культури, основоположними виявляються саме культурні дискурсивні конвенції. Розкриваючись у міському дискурсі, вони встановлюють певні універсалиї тематичного, стильового й композиційного характеру [за 35, 237], уособлюють описовий інструментарій [439, 487].

Відповідні загальні означники впливають як на внутрішньолітературне оформлення цілісного образу міста, так і на інтерсеміотичні чинники в цьому процесі. Приміром, у творенні київського тексту літератури М. Петровський убачає містерійні начала. В аргументації автор не обмежується посиланнями на цікавість мешканців міста до сакральних драм, панорам. Метафора в міркуваннях дослідника вказує саме на тип культури: “Жанр Михайла Булгакова – не історична трагедія, а світова містерія... Усе, що відбувається у Вічному Місті..., причетне до вічності, тобто містерійне” [373, 345]. Процитована думка є близькою до концепції Б. Шалагінова про містерію як метасюжет і метажанр [555, 255]. У ньому, із погляду вченого, фіксується тип світосприйняття [555, 250], “іпостась світу” [555, 253], протиставлена карнавальному вимірові.

Стосовно міжмистецьких зв'язків, Ю. Шпол у вірші “Наливаються, наливаються...” уподібнює авангардистський катахрезний семіозис до означення декору. Спершу ліричний суб'єкт, який живе “в Києві... огряднім”, закликає до “розправи! – // Над... днинами, // Що теліпаються // Безглуздими динями, // Повішені *замість плакату* // Над входом чудернацької хати...”. Наприкінці вірша він ставить риторичне питання: “... Невже востаннє // Доблимують *килимими потертими* // У грека // За чорною кавою // Жовтаві, // Свинцем налиті // Дні?..” [567, 67]. Тобто київський текст Ю. Шпола пов'язується з жанрами оздоблювального мистецтва (плакат, килим).

У цілому **жанр міського тексту** варто трактувати як сукупність усталених виражальних правил і культурних домінант, що актуалізуються урбаністичним

дискурсом для побудови окремого міського тексту. Із урахуванням цього київський текст може зіставлятися з такими генологічними одиницями, як буколіка, віглія, згадувана містерія й т. д. Між ними допускаються переходи, продукування “помежевих” жанрів, відповідно до загальних тенденцій у генології. Так, за І. Іоффе, до містерії можуть включатися пасторальні елементи [189, 46].

Отже, серед апробованих принципів систематизації (тематологічний, власне міфопоетологічний, культурно-історичний критерії) актуальним видається саме жанровий. Водночас, завдяки жанрово-типологічному методу показово узагальнюються семіотичні чинники творення урбаністичного тексту.

1.2. Семіотичні чинники творення міського тексту

1.2.1. Сутність символу в семіозисі Києва

Як уже стверджувалося, питання про чинники становлення міського тексту не здобуло вичерпної відповіді. Це обумовлюється дещо парадоксальним взаємозв'язком узвичаєних поглядів. Справді, визнаючи *монолітність* просторового тексту-коду [300, 62–63; 492, 26], науковці з московсько-тартуської школи співвідносять локуси з *рядом* буттєвих царин. Приміром, В. Топоров узалежнює семіозис Петербурга від міфу, “усієї сфери символічного”, але й від “речово-об’єктного світу” [492, 7], “природної, матеріально-культурної, духовно-культурної, історичної сфер” [492, 28]. Тобто знак – найзагальніший спосіб відображення дійсності – певним чином мусить співіснувати з міфом і символом.

Очевидно, поняття “символ”, до якого часто вдаються інтерпретатори (див.: [121, 10; 298; 329, 104]), потребує докладнішого з’ясування з позицій теорії літератури й семіотики культури. Протягом такого процесу доречно відстежити механізм розбудови міського тексту.

Розуміння терміна “символ” чималою мірою диктується традицією досліджень московсько-тартуської школи. Virізнений феномен повинен своєрідно організовувати відношення між знаком, образом, міфом, адже є “сугестивним механізмом пам’яті” [297,

216]. Функцією, що може називатися колективною “пам’яттю культури”, наділений і текст [296, 88]. На відповідному погляді ґрунтується семіотика культури. Об’єкт вивчення в цій сфері знань первісно наділяється двоплановістю. Ідеться про інтерес галузі до вторинного моделювання, пов’язаний із тлумаченням текстуальних кодів. Спочатку вони виокремлюються з висловлювання природною мовою. Згодом трактується “текст другого порядку”, у котрому сумішаються підтексти з одного ієрархічного щабля (текст ритуалу тощо). Черговим етапом стає художній текст, витворений мовою конкретного виду мистецтва [296, 86].

Тож первинною та загальнішою на тлі символу залишається система знаків. Теперішні автори, навпаки, акцентують символічну, а не власне знакову сутність тексту. На думку З. Рибчинської, інколи символ діє як “текстова стратегія”. Не закорінючись у “пам’ять культури”, він “претендує на моделювання... закритого світу митця” [407]. Може йтися навіть про зближення семіозису міста з готичною ідеєю “театру символів”. За Т. Возняком, людина не просто закріплює сенси за елементами урбаністичної забудови, а пристосовується до архітектоніки смислового лабіринту [за 86, 219–220]. Виникають і тенденції до врівноваження категорій “знак” і “символ”. За В. Абашевим, унаслідок текстуального сприйняття місто утверджується як система знаків і символів культури [1, 22], “мережа семантичних констант” [1, 11].

Специфіка об’єктів, що символізуються, нині майже не враховується. Але за кожної епохи панують різні судження про символ. У цьому ракурсі “міжчасовим опонентом” Т. Возняка здається О. Мандельштам. Російський лірик, як відомо, наголошував: “Ми [акмеїсти. – *В. Л.*] не хочемо розважати себе прогулянкою в «лісі символів», бо в нас є... дрімучіший ліс – божественна фізіологія...” [318, 504–505]. Такий теоретичний інтерес до “вищої”, космічної, символіки переважав до кінця ХХ ст., про що свідчать міркування М. Еліаде (пор.: [157, 489; 157, 491]).

Із другого боку, у напрямі символізму, критикованому О. Мандельштамом, заохочувалася певна універсальність рецепції. Якщо урбаніст-символіст О. Блок прагнув віднаходити символи в повсякденних фактах [за 297, 215], у міському тексті символіста В. Ярошенка ця настанова переростала в естетизм. Названого київського автора приваблювали парадоксальні особистості, салонні сцени, рафіновані, часто різномовні,

бесіди. Темою метонімічної лексії у його творі “Не лиш стріли папільйоток...” стає і Блок. Культовий письменник згадується у зв’язку зі своєю книгою, тобто оречевлюється: “Ви в’явіть – матуся Ваша // Поведе суворим оком, // Але так спокійно скаже: // «*Donne, ma chère, quelge chose d’A. Блока...*»” [578, 44].

Істотно, що в сучасних ученнях символічна субституція зазвичай розглядається як складник спілкування, рівноправний із іншими процесами: суто комунікативним і семіотичним. Перший із них скеровується на передачу змісту. Другий націлюється на синтез змісту з формою, роблячи семіотичність основною рисою людського контактування (пор.: [393, 132–133]). У символічному спілкуванні до витвореної єдності залучаються також мовець і реципієнт: “Знак змінює процес комунікації, символ змінює саму людину” [393, 135]. У процитованій тезі віддзеркалюються ідеї московсько-тартуського осередку. Спосіб сприйняття символічного смислу, із позицій структуралізму, впливає на символізаційні й десимволізаційні, “рутинні”, прочитання текстів [за 297, 214–215; 393, 135–136].

Проаналізовані дефініції є прикметними тому, що засвідчують плинність меж семіотичних одиниць. Таке бачення є близьким до концепцій Чарлза С. Пірса, зокрема про фалібілізм і “динамічну природу індексальності” (пор.: [510, 17; 519, 662]). Справді, варто вважати, що, подібно до знака, за певних умов варіюють статуси образу й міфу.

Трансформаційний аспект практично не брався до уваги у вивченні міських текстів. Однак він виявляється досить об’єктивним. За допомогою твердження про триєдність спілкування внаочнюється більша масштабність символу на тлі решти компонентів тексту. Отже, доцільно потрактовувати **символічність** як субститутний принцип побудови урбаністичних текстів, спрямований на підкреслення міжтекстового зв’язку між їхніми складниками. Зрозуміло, ця закономірність послідовно розгортається на кожному з етапів текстотворення. Маючи багатопшарову структуру, символ потребує активності реципієнта [9, 57–58; 517, 607].

На підтвердження висловленого слід послатися на доробок А. Ахматової, належний до київського тексту. У першій строфі з поезії “Київ” актуалізується одна з прикметних скульптур міста: “Древний город словно вымер, // Странен мой приезд. // Над рекой своей Владимир // Поднял чёрный крест” [23, 106]. Тут символіка дивини,

несвоєчасності утілюється в пам'ятнику Св. Володимирові. Маючи конкретне предметне підґрунтя, вона асоціюється зі знаковим рівнем тексту. Зате символічні фігури зі сфери мистецтва тлумачаться як міфологеми в першому вірші А. Ахматової з циклу “Читаючи Гамлета”. У творі, написаному в Києві, ситуація сум'яття (“Ты сказал мне: «Ну что ж, иди в монастырь // Или замуж за дурака...» // Принцы только такое всегда говорят...” [23, 62]) ототожнюється з персональними міфами шекспірівських героїв. Тобто символізація по суті становить вид вторинної семіотизації. Для неї образ і міф, за Р. Бартом, є “лише сировиною” [31, 271].

Уособлюючи організацію простору, символічність здобуває оригінальні вияви в локальних текстах. Відповідно, зміцнення міжтекстової цільності не завжди досягається однаково. На відміну від “дивовижної з б л и ж е н о с т і... описів Петербурга” [492, 25], бачення Києва є дещо розрізненими. Вони часто спричиняються “презумпцією прийдшлості” – статистичною перевагою некорінних киян серед учасників літературного процесу в місті. Автори, які переселяються до Києва, зазвичай схильні переоцінювати традиції й ідеали, поширені тут. У результаті літературна модель Києва розбудовується незалежно від ступеня фактографічності чи єдиноправильності своїх складників. Це не суперечить засадам інтертекстуальності. Але впродовж означення простору загострюється інша проблема. Усупереч особливостям пізнання інтертексту [351, 86–87] сутність певних об'єктів у київському тексті не завжди встановлюється за цитатами, монотематичними висловами. Теоретично такий процес може загрожувати аструктурністю в розумінні локусів (див.: [357]).

До уродженців Києва в київському поетичному середовищі 1910-х – 1930-х рр. належить ряд авторів, відмінних між собою за художніми пріоритетами та творчими надбаннями. Ідеться, наприклад, про О. Анстей (Штейнберг), В. Анта (Трипільського), С. Бердяєва, М. Бернера, О. Вертинського, М. Волошина, О. Дейча, О. Ейснера, І. Еренбурга, К. Котка (М. Любченка), Г. Кузнецову, Г. Лахман, В. Маккавейського, Є. Нежинцева, Л. Озерова (Гольдберга), С. Пилипенка, М. Рильського, М. Сандомирського, С. Спірта, З. Тулуб, А. Угарова, В. Черняхівську та ін. Біографічний зв'язок із рідним містом у згаданих ліриків не був рівноцінним.

Виникає також потреба дібрати найадекватніший термін-найменування

“неуроджених” киян. Особи, котрі не походять із міста, яке згодом концептуалізують, здобувають різні означення в наукових роботах. Це, наприклад, “приїжджі до міста” [492, 31], “прийшли” (“пришлець”), “іммігранти” [342, 217], “прибульці” [7, 91–92]. Існують і більш прямі назви: “не вповні свої” [308, 8], “не-петербуржці за народженням” (стосовно петербурзького тексту [492, 25]). Форми відчуження від дому чітко класифікує Л. Бугаєва [59, 190]. Згідно з концепцією дослідниці, у 1910-х–1930-х рр. типовий переселенець до Києва, очевидно, мусив би мати статус експатріанта. Такий спосіб відриву від малої батьківщини характеризується добровільністю, намірами покращити умови життя й творчості [59, 191]. Більшість письменників вирушало до Києва з відповідних причин. Підтвердженням певного розрахунку в переселенні є переїзд більшості літераторів до Харкова на період, коли його проголосили столицею. Але термін “експатріант”, як свідчить і назва праці Л. Бугаєвої [59], має виразне геополітичне забарвлення. Варто припустити, що загальнішим і нейтральнішим є термін “іммігрант” у розумінні внутрідержавної міграції.

У процесі символізації може задіюватися й особлива мова, неприродна для простору. Частково це призводить до поширення імагологічних бачень місця, які детально аналізуються в підрозділі 2.2. Інколи постають і системи своєрідного локального кодування – геопоетологічні “шифри” (З. Мінц). Зберігаючи суттєвість для конкретної семіосфери, вони нерідко поєднують простори, не завжди культурно близькі між собою [за 329, 106]. Скажімо, серед “шифрів” простору в пізнанні М. Семенка фігурує гористе урочище. Такий локус має виняткове значення для семіотики Владивостока та Києва – двох міст, де плідно творив футурист. Будучи “природними містами”, вони вирізняються давніми маршрутами-підйомами фунікулера. Почасти тому своєрідне враження справляє композиція збірки “П’єро задається” (1918). У ній перемишуються вірші, написані у владивостоцькій і київській періоди. Виникає ефект, ніби поет змалював одне місто, котре запам’ятовується не так завдяки індустрії відпочинку (ілюзіон [434, 45], кабаре [434, 53], цирк [434, 51] та ін.), як парковим і трамвайним зонам.

Проте в міському тексті розпізнаються не лише цитати з творів-складників [329, 108; 329, 112]. Простежуються також принципи кодування, які стосуються творчої

історії одиничних літературних текстів. Приміром, стверджується, що на задум останньої п'єси М. Булгакова “Ластівчине гніздо” могли вплинути спогади митця про Київ. Персонажа драми звать Річард Річардович. При цьому в Києві розташовується так званий замок Річарда [75, 132–133]. Тобто кримські палацові ландшафти, у т. ч. замок “Ластівчине гніздо”, уособлюють фрагмент іншого просторового тексту.

Схожа взаємодія референтів вирізняється в прозі М. Семенка, а саме в недатованих російськомовних начерках “Блакитне море...” і “Підійматися вгору...” [430; 435]. У них, на відміну від передбачуваного *тексту твору*, *текст міста* Фор-де-Франс є досить цілісним. Водночас, через “міжтекстовий розрив” – невідповідність обсягів літературного тексту й надтексту – не нівелюється ідеал урбанізму письменника. В екзотичному ландшафті підкреслюється взаємопроникнення природних і антропогенних начал, подібно до Семенкового доробку 1920-х рр. Отже, модель міста з острова Мартиніка може утримувати код, похідний від київського тексту й унаочнений іще в циклі “В садах бензину...” (1913–1917) (див.: [275, 167–168]).

Як припускає дехто з учених, локалізація твору – допоміжний аргумент у виявленні просторового тексту і його представників. Так, за П. Лавринцем, “вірші з назвами «Париж», «Гримучий Париж», із позначками під текстом «Париж»...” навряд чи “робили паризьким поетом” російськомовного лірика Є. Шкляра [243, 217]. Але доречно вважати, що творча історія тексту урбаністичного вірша й загальніший міський текст впливають одне на одного. В авторській волі часто відображаються конкретні просторові реалії. Наприклад, із виправлень, які вносяться у варіанти твору, можна зрозуміти, чи імпонує лірикові побут певної місцевості. Так само вивчення історії фактів із історії змальованого простору сприяє здійсненню атрибуції начерку (докладніше див.: [275]).

Символізація розгортається й у перекладах, належних до міського тексту. Вона розкривається на внутрішньо- й зовнішньотекстових, персонологічному рівнях семіозису. Зокрема, ідеться про випадки, коли перекладач не асоціюється з певним просторовим текстом, але твір, що перекладається, має локальну закріпленість. Так, в англomовному перекладі поеми П. Тичини “Золотий гомін”, здійсненому М. Найданом, ігнорується фольклорна колористика. Перифраз “Дніпро – Сивоусий” тлумачиться не

зовсім точно: “the Dnipro – the mustached Old Man River” [404, 127]. У результаті зникає один із принципів узвичаєного кодування простору (більше про це див.: [270]).

Для символічності суттєвим є також тип власне художнього дискурсу у творах – складниках урбаністичного тексту. Приміром, В. Підмогильний зізнавався, що роман “Місто” задумувався як сценарій комедійного фільму. На автора вплинула “кінолихоманка”, спричинена переїздом Всеукраїнського фотокінокіноуправління з Харкова до Києва [374, 45]. Очевидно, завдяки вибору освоєніших роду й жанру у творі вияскравився сюжет підкорення міста. Відповідно до традицій, у комедії превалювала б настанова на дегероїзацію головного персонажа.

Найтрадиційнішим аспектом символічності в міському тексті є стосунок локусу до доквілля. У такому плані, за Ю. Лотманом, існують кон- і ексцентричні міста. У першій із груп урбаністичний локус ототожнюється з доквіллям. Якщо “«концентричні» структури тяжіють до замкнутості..., ексцентричні – до розімкнутості... й культурних контактів” [298, 10]. Приклад ексцентричного міста – столиця за межами землі, співвіднесеної з нею (Переяславець на Дунаї, куди князь Святослав переніс столицю Русі, та ін.) [за 298, 9].

На поданій диференціації може ґрунтуватися протиставлення Києва й Петербурга. Така антитеза імпліцитно окреслюється у згадуваній статті Ю. Лотмана [298]. Пишучи про Переяславець, учений, імовірно, убачає в ньому опозицію до Києва – концентричного міста. Справді, Київ має кілька генетичних міфів і розташовується на пагорбах [298, 10]. Водночас, суто ексцентричним (штучним, утопічним, наділений есхатологічними міфами) мислиться Петербург [298, 10; 298, 13]. Поняття ексцентричності взагалі утверджується в семіосфері Петербурга з різними сенсами. Ексцентричним – ‘гротесковим’, ‘перверсивним’ є ряд ліричних суб’єктів А. Белого й О. Блока.

Згодом алюзійне розмежування локусів переглянула М. Віролайнен. Дослідниця віднайшла спорідненість між Києвом і Петербургом. Коли обидва міста були столицями, вони, на відміну від Москви, тяжіли до широких культурних контактів [78]. Можна погодитися з цією думкою. Виокремлення в Києві противаги до Петербурга не завжди має об’єктивний характер. Неоднозначним виявляється й сам концепт центру в

семіосфері простору, надто якщо вдатися до постструктуралістської критики. Як згадувалося, положення відповідного методу в певних аспектах логічно впливали з праць московсько-тартуської школи. Із його позицій, місто асоціюється лише з потенційною ідеєю центру, а не з точкою на мапі. Просторовий текст повинен зберігати відстороненість від свого локусу-стрижня [141, 14–15]. Наведені властивості спостерігаються в кийвському тексті. Так, у класичній літературі задіюються моделі концентричного Києва – святині. Але реалії міста ще за бароко [233, 63–64] і романтизму починають оцінюватися, згідно з критеріями прекрасного \vee потворного, а не піднесеного (священного) \vee повсякденного / низького (гріховного). Вирізнена тенденція прикметно засвідчується в епіці Т. Шевченка (див.: [269]).

У творах першої третини ХХ ст. простежується безконфліктність між природним і антропогенним початками Києва. Хоч у сприйнятті міста поширюватимуться й есхатологічні міфи, притаманні ексцентричним локусам. Скажімо, О. Слісаренко пише в Києві поезію про Синьогуб – “квітку самогубців”. У цьому вірші, складеному в місті – християнському осередку, ідеться про чекання “звуків Судних Труб” [446, 52]. Із виявами ексцентричності пов’язується також відсутність єдиної точки зору на простір (пор.: [298, 17]). Саме згаданою якістю почасти пояснюється множинність і нерівноцінність поетичних рецепцій Києва. Відповідно, варто означити символічність кийвського тексту 1910-х – 1930-х рр. як помежеву – “*екстрацентричну*”, спрямовану на врівноваження природних і власне цивілізаційних локусів. Підтвердженням цього в царині інтерсеміотики є пам’ятка модерністичної архітектури міста – Будинок із химерами. В. Городецький звів відому готичну споруду на непридатній території (ділянка над крутим схилом, підземною водою тощо). Сьогодні “дім-експеримент” не лише асоціюється з центром Києва. Він уособлює певний естетичний канон в освоєнні урбаністичного ландшафту.

Таким чином, символічність послідовно сполучає знаки, образи й міфи в міському тексті. Унаочнюючи внутрішньоструктурні зв’язки, цей феномен розкривається і в аспектах літературної текстології, перекладознавства та ін. Унаслідок спостережених відношень між складниками тексту окреслюється особлива послідовність у його розбудові.

1.2.2. Закономірності формування урбаністичного тексту

Для уточнення етапів семіозису Києва доречно врахувати дві обставини узагальнювального й індивідуального роду. По-перше, закономірності означення певною мірою повинні бути спільними для всіх просторових текстів. По-друге, текст досліджуваного міста твориться “екстрацентрично”. Тобто компоненти київського тексту за формалізації необхідно “винести” поза фактичний центр.

Якщо взяти це до уваги, механізм розгортання урбаністичного тексту може втілитись у такій схемі:



Рис. 1.1. Основні етапи формування міського тексту

Подібно до семіотичного квадрата Альгїрдаса Ж. Греймаса (див.: [289, 379]), у запропонованому “семіотичному колі” моделюється опис та сигніфікація значення, але в рамках надтекстів. Рух у фігурі здійснюється за годинниковою стрілкою. Щоб виявити послідовність змін, необхідно з’ясувати, які властивості домінують у складниках тексту. Якщо знаки освоюються з поступовим наростанням і спадом суб’єктивності, текст конструюється від етапу 1 до етапу 4. Якщо ж превалює утримання ідіографічних начал, до черговості позицій не включається етап 4, а порядок семіозису має вигляд 1–2–3–1. У згаданій послідовності відображається художньо орієнтований проект міського тексту. Проте в цьому випадку не обов’язково йдеться про авторську літературу чи літературу взагалі. Наприклад, М. Закревський в “Описі Києва” подав цікавий узірєць фольклору. Попри стирання ідіографічних ознак цитований твір міг би належати до художньо орієнтованого міського тексту: “... Як переказ про Дідону, засновницю Карфагену, зберігся у книгах до наших часів: то він *надзвичайно* достовірний. Так Кирилівський

монастир у Києві заснований Кирилом-кожум'якою, бо се є народний переказ” (*тут – курсив М. З.*) [176, 8].

Отже, правим півколом на рис. 1 (етапи 1, 2, 3) передбачається підготовка власне художньої версії міста. У відповідній спрямованості найоречевленіші “звичайні знаки” [408, 137] переводяться на рівень тотожних образів і вторинних, авторських, міфів. Слід підкреслити, що поняття “вторинний міф” походить від уявлень про вторинні моделювальні системи та вторинний семіозис. За Р. Бартом, вторинним є штучний, реконструйований, міфологізований міф [31, 296]. Нині “вторинні концепти-міфологеми” також тлумачаться як елементи з оцінним значенням, “основа творення альтернативних світів” (О. Колесник [217, 29]). Утім, побутують й інші розуміння аналогічного терміна. Приміром, Н. Фрай вважав вторинними міфами “священні історії”, котрі мали фундаментальне значення [522, 67] і фіксувалися в канонічних варіантах [522, 68]. Словосполучення “вторинний міф” уживав і О. Потебня. За допомогою нього вчений осмислював вплив мовної форми на “календарні назви” (“19-го липня – Мокрини. Якщо мокро, то й осінь мокра”) (*тут – курсив О. П.*) [391, 310–311].

Навпаки, у півколі 3–4–1 виникає перспектива маскультурного означення. Сприйняття простору починає балансувати між художніми формами й сукупністю узуалізованих, загальновідомих, міфів. На противагу до художньо орієнтованого проекту, утвердження суб’єктивно маркованих або очуднених бачень тут не складає основної мети. Це дає змогу умовно назвати частину циклу “проектом десеміотизації”. У подальшому дослідженні основний акцент припадатиме саме на художньо орієнтований текст.

Водночас, трансформаційна сутність міського тексту полягає також у варіюванні його функцій. Параметри кожної з груп компонентів взаємодоповнюються між собою:

Таблиця 1.1

Способи функціонування міського тексту в літературі

Складники міського тексту	Знак → образ → вторинний (авторський) міф → узуалізований міф		
Домінантні функції складників	Когнітивна	Сугестивна	Культурно-ідентифікаційна

Як впливає з рис. 1.1 і табл. 1.1, процес урбаністичного семіозису розпочинається з рівня знакових систем. Вони поділяються на групи загальноонтологічних й елементарнорефлексійних одиниць. Критерієм для розрізнення згаданих класів є превалювання в текстотворенні об'єктивних чи суб'єктивних начал.

Термін “загальноонтологічна сукупність знаків” розуміється, згідно з просвітницькою моделлю онтології Йоганна Г. Фіхте, Фрідріха В. Й. Шеллінга, Георга В. Ф. Гегеля та ін. [за 517, 458]. Ідеться про знаки з об'єктивної реальності, пізнавані раціоналістично. Тобто реальний предмет, зберігаючи первісний зміст, сприймається як знак-копія, за відомою класифікацією Чарлза С. Пірса (див.: [517, 191]). За таких умов доречно виокремлювати ландшафтні, архітектурні, скульптурні й т. п. знаки. Наприклад, Київ для Г. Косяченка уособлює “механічний паноптикум”, де вагон [228, 171], авто [228, 175], трамвай [228, 179] важать як буденні реалії та знаки транспорту.

На відміну від загальноонтологічних одиниць, елементарнорефлексійні знаки більшою мірою ототожнюються з суб'єктивністю письменника. Вони виникають унаслідок аналізу автором своїх знань (пор.: [517, 579]). Тобто “інвентаризується” не довкілля, а духовний світ митця. У художній сфері найсуттєвішими є емпіричні донаукові знання, результати чуттєвого пізнання. Так, моделювання простору через знаки запахів простежується у вірші М. Рильського: “Рожевий лавр цвіте в моїй кімнаті, // І мигдалеві пахощі ясні // На серце віють...” (“Рожевий лавр...” [410, 131]). Для “я”-поета Д. Фальківського весна в Києві утілюється в наборі звуків і мелодій: “... По-іншому співатимуть дроти, // По-іншому луна крилата // Машинний гомін понесе...” (“На північ ніч і день...” [509, 91]). Як слід припустити, елементарнорефлексійні знаки не мають чітких відповідників у типологіях Чарлза С. Пірса й Ф. де Соссюра.

Безперечно, різноманітні знаки – складники просторового тексту опосередковуються в літературі через мовні знаки. Тому не завжди виправдано розмежовувати міський текст і “текст міста”, оцінюючи ступінь розкритості локусу в лінгвосфері (пор.: [70, 157–158]). У модерністичних творах узагалі утверджується мовна деміургія, настанова на “воскресіння слова” (поняття В. Шкловського). Оформлення літературних текстів тісно взаємодіє з принципами побудови міського тексту.

Приміром, бачення Києва в поезії ґрунтується на застосуванні індивідуально-авторських неологізмів: “... Естрада... // *ніжнотонним* током облила каштан...” (М. Драй-Хмара [152, 109]); “... Горять // *Спокійно-пристрасні* каштани...” (М. Рильський [411, 173]); “... *Широколистить* одверто світлотіневий бульвар” (М. Семенко [429, 81]) тощо. Аналогічно в циклі М. Лукаша “Розмова з нею” часовим маркером любовної драми, яка відбувається в Києві, є оказіональний “місяць терпень” [304, арк. 68].

Інколи відношення між мовою та знаками, котрі асоціюються з загальноонтологічною чи елементарнорефлексійною групою, осмислюються полемічно. Скажімо, за Я. Поліщуком, у містах сполучаються “матеріальна й духовна пам’ять... Перший пласт репрезентує, головним чином, архітектура й топоніміка..., другий реалізується передовсім у мові” [388, 121]. Але пам’яттю городян природно передбачаються рукописні чи друковані фіксації фразових єдностей. Ці відображення мови належать до матеріального світу. Очевидно, відмежовувати топоніміку від мови теж не доречно. Варто визнати, що в назвах (вулиць, монументів, будинків і т. д.), із якими ознайомлена людина, утілюється яскрава точка перетину між матеріальним і духовним. Невипадково В. Колесов нині пропонує ввести в теорію урбаністичного тексту термін “варіювання” зі словника функціональної лінгвістики. На його думку, мова міста – “боротьба” як між емпірично пізнаваними стилями й наріччями, так і абстрактнішими поняттями [218, 8].

Таким чином, слід розглядати власне мовні структури як помежеві між загальноонтологічними й елементарнорефлексійними знаками. Виявом тяжіння до котрогось із названих класів є рівень суб’єктивованості мови.

Мовні знаки є показовими для спостережень за історією київського тексту. Вони засвідчують чітку спадкоємність між періодами міського семіозису. У спілкуванні киян 1910-х – 1930-х рр. утримуються рудименти бароко, сентименталізму й романтизму, а саме витійство, суржик (пор.: [313, 193; 101, 241]), традиції “домашнього”, “родинного” мовлення [179, 386]. Водночас, у Києві доби “розстріляного Відродження” оновлювалася культура й усного, і писемного українського слова. У місті зосереджувалися численні редакції періодики (“Книгар”, “Музагет” та ін.), видавництва

(“Трунт”, “Книгоспілка”, “Сяйво” і т. д.), типографії. Лінгвістичні норми ставали відноснішими, у т. ч. через згадану “презумпцію прищлості” митців. У деяких журналах, наприклад в “Українській хаті” періоду 1910-х рр., лояльно оцінювалися навіть мовні помилки дописувачів [167, 131]. Стосовно авторського редагування, на його особливості впливала своєрідність походження, освіченості, смаків поета. Тому в автографах і друківаних текстах віршів часто трапляється апунктуаційність або дещо незвична пунктуація: “Вийшов з воріт редакції, // (портфелем) // застібуючи пальто // призирнув: // – ліберал” (М. Семенко [429, 129]); “І над всім цим в сяйві сонця голуби: // :слава! – з тисячі грудей” (П. Тичина [404, 128]); “Я... підняв бокаль з шампанським // – Все, що вмів я неумілий,.. // – Профіль темний і гігантський // Вечір кутав в синь мантилій” (В. Ярошенко [578, 49]).

У знаках київського тексту нерідко простежуються експерименти різного плану. За А. Калетнік, простір, зокрема в “*неологічних* відображеннях”, – провідна домінанта ментальності “неокласиків” [200, 121–122]. Хоча, відповідно до праць Ю. Шевельова, із Києвом асоціюються напрями “історичного” й “етнографічного” романтизму в утвердженні норм української мови. Прибічники “історичного романтизму” прагнули повернути термінологію козацької держави: “Урочисті оголошення Центральної Ради звалися *універсали*, парламент мав називатися *сейм*, державний секретар – *генеральним писарем...*” (*тут – курсив Ю. Ш.*) [563, 263]. Поглиблення “етнографічного романтизму” припало на період українізації. Тоді в Києві діяло коло вчених-пуристів. Тенденції в тогочасній розбудові мови міста унаочнюються у факті з редакторської біографії А. Кримського. У виданні ВУАН він виправив слово “зміст” на “автентичнішу” сполуку “де що є” [563, 319–320].

На етапі 2 (рис. 1.1) відомості, здобуті через знаки, утілюються в розгорнутішій формі. Замість когнітивної, семіотичні одиниці виконують функцію навіювання. Так, повідомлення про “я”-поета у згадуваному вірші Д. Фальківського майже не містить інформації, суттєвої для раціонального пізнання. Переживання ліричного суб’єкта викладаються метафорично. Непрямі сенси підкреслюються навіть у лексиці, яка первісно має термінологічну семантику (“похмілля”, “божевілля”): “Ой, що ж мені весна несе?.. // Іще: кульбабине похмілля, // А в тихі ночі – // тихе божевілля // Вишневої

лози...” (“На північ ніч і день...” [509, 91]).

На вирізненому рівні прикметними є не лише окремі образи у складі міського тексту, а й орієнтири в породженні іконіки. Приміром, починаючи з доби Бароко, простір Києва активно антропоморфізується. Тривалий час поширюється його уособлення в подобі старця. І. Булкіна пов’язує цю персоніфікацію з драмою на приїзд Єлизавети Петрівни [66, 4]. Імовірно, ідеться про п’єсу М. Козачинського “Добродіє Марка Аврелія” (пор.: [560, 516–517]). Такий образ трапляється й у літературі романтизму, як-от у повісті Т. Шевченка “Близнюки” (див.: [269, 94]).

У ХХ ст. зростає кількість локусів, що наділяються людськими рисами в ліриці. Справді, М. Рильський нерідко пише присвяту певній місцевості (поезія “Голосіївському лісові”). Експеримент із пейзажем можна вбачати у вірші М. Лукаша “У бібліотеці”. Уособлення червоного корпусу університету впізнається в дівчині, котра, “вся рожева”, “то кине бистрий, світлий зір // На зали стишеної шир..., // То дишно груддю сколихне // Рожевість шелесного шовку...” [302, арк. 5].

Тяжіння до антропоморфізму варто пояснювати історичною специфікою світогляду киян. У Києві досить масштабно, порівняно з рядом європейських міст, перемишувалися язичницькі та християнські традиції. Очевидно, міфологічними уявленнями поглиблювалося сприйняття барокової поетики, а також гомілетики, у якій уособлення – один із прийомів. Тобто, персоніфікуючи локуси, представник київської семіосфери ототожнює їх і з конкретно-реалістичним, і з мовно-стилістичним виміром.

Вторинні урбаністичні міфи з етапу 3 виявляються антитезою до системи загальновідомих міфем (4) (рис. 1.1). При цьому до первинних належать міфи, на кшталт історій про заснування Києва, оборону Золотих Воріт від орди, “одруження свічки” на Подолі. Але зауважена опозиція, загалом допустима в процесі означення, потребує уточнень щодо київського тексту. Досліджуваний простір прийнято зараховувати до “вічних міст” (Єрусалим, Рим, Константинополь та ін.). Таким чином, семіозис природно спрямовується на ряд узвичаєних образів і міфів (Київ – місто на семи пагорбах, осереддя храмів і т. д.). Відповідні реалії є стрижневими в локальному тексті. Їхня належність до стадій 3 або 4 пояснюється рівнем очуднення. Зокрема, за цим критерієм календарні міфем Дніпра у вірші О. Влизька “Перспектива”

сприймаються традиційніше, ніж міфологеми річки в циклі М. Драй-Хмари “Шехерезада”. Для О. Влизька Дніпро асоціюється з наснагою “молодої пролетарської весни”. Автор посилається на промислову освоєність водойми (мотив швидкого пересування: “руху пасажирів – на пристань”, “біганини на пляж катерів”). Пожвавлене життя річки відповідає пробудженню природи, баченню її “зеленого плутаного заплоту” [83, 187]. Натомість, “неокласик” витворює складнішу енігматичну модель Дніпра, про яку детальніше йтиметься в підрозділі 3.2. Тому поезія М. Драй-Хмари більшою мірою, ніж Влизькова, тяжіє до конструювання вторинного міфу.

Без сумніву, індивідуально-авторські міфологеми можуть ґрунтуватися на первинних міфах, зафіксованих у знаках і образах. Але саму реміфологізацію не завжди доречно зводити до схеми, запропонованої О. Колесником: “ $x \rightarrow [МІФ \rightarrow НЕ-МІФ \rightarrow МІФ] \rightarrow \infty$ ” [217, 25]. Нерідко наслідком тлумачення загальновідомої міфеми з різних причин є образ. Детальніше про це йтиметься в підрозділі 2.2. Іноді виникає й інша рецепція міфу. Так, вторинний міф у драмі І. Кочерги “Свіччине весілля” [231, 114], поставши на основі згаданого первинного міфу, нині осмислюється як краєзнавче джерело (див.: [376, 42]). Замість звичних, сугестивної й культурно-ідентифікаційної, він виконує пізнавальну функцію, властиву знакові. Хоча конкретна історія про ремісника Свічку й Меланку не належить до розтиражованих київських міфів. Тобто в семіозисі пропускається етап 4 і чергова реміфологізація істотно ускладнюється.

Міфологеми на основі образів чи охудожнених первинних міфів можуть відразу включатися до сукупності знаків (1) (рис. 1.1). Це здійснюється за умови, що індивідуально-авторський міф завдяки своїй оригінальності й доступності для сприйняття закріплюється в колективній свідомості містян. Узірцем такого переходу є історія сприйняття киянами замка Річарда. Як відомо, В. Некрасов пов’язав її з іменем середньовічного британського короля Річарда Левового Серця. Висунута версія, попри очевидну нереальність, укоренилась у світогляді обивателя. Але варто не забувати про *набуття* міфом знаковості (як і знаком – міфологізованості). Подібно до знака, міф – самодостатня семіотична одиниця. Спроби цілком ототожнити згадані елементи тексту (див.: [217, 21–22]) видаються не зовсім слухними.

Перетворенням у межах систем 2–3–4–1 (рис. 1.1) підпорядковуються й літературні персонажі. Наприклад, у київському тексті авторські образи Паніковського, Голохвастова, Проні Прокопівни поступово зблизилися з фольклором і увічнілися в пам'ятниках. Відповідно, у монументах як загальноонтологічних скульптурних знаках зафіксувалися власне іконічні елементи.

Так само до навкололітературного фольклору 1910-х рр. увійшов міф про дворянина Лупу Грабуздова. Вигадана співробітниками журналу “Наше минуле”, ця особа стала “українським Козьмою Прутковим”. Їй присвячувалися бенкети, наукові читання, збірник. Водночас, більшість перелічених заходів відбувалася на квартирі Г. Нарбути в Георгіївському провулку, “проти славетної брами Заборовського” [180, 565]. Тож експериментом письменників маркувалися софіївські локуси.

У циклі семіозису первинні, загальновідомі, міфи зосереджуються на етапі 4. Їхня роль для забезпечення символічності міського тексту є незмінною. Такі фрагменти традиційного світовідчуття утілюють кульмінацію в трактуванні знака й образу. Щоправда, сукупність узуалізованих міфів здатна збагачуватися вторинними міфами. Але аналогічні процеси мало впливають на давно впорядковану систему міфем. Через це перед одиницями з рівня 4 виникають певні загрози. Зокрема, загальновідомі міфи можуть втратити культурно-ідентифікаційну функцію, цілком зливаючись із масовою культурою.

Переходом між двома групами міфів іноді супроводжуються формозмістові експерименти. Ідеться про обігрування в літературі рецепцій повсякдення чи – ширше – історії. Воно базується на художньо осмислених зіткненнях між вторинними й первинними міфами. Приміром, роман В. Домонтовича “Доктор Серафікус” прочитується як центон зі складників номіносфери й актуальних творів київського тексту, перипетій із життя реальних митців. Справді, у прізвищах героїв Корвина й Ельснер містяться алюзії на київських письменників В. Корвин-Піотровського та В. Ельснера. Помешкання Комахи за місцем розташування нагадує квартиру М. Зерова (див.: [279, 348]). Ірця вдається до відмовки, яку сучасники автора пов'язували з сином М. Зерова – Костиком (“У мене обидві руки ліві!” [149, 36; 183, 113]) і т. п.

Цікаво, що механізм, подібний до циклу творення локального тексту, у 1926 р.

описав М. Доленго. У статті “Соціальні мотиви в українській поезії останніх двох років...” критик обґрунтовував сутність неореалізму. Відповідний термін тлумачився ширше, ніж сьогодні. Саме з цим стилем корелювали категорії “побутова лірика” і “міські теми” [147, 4–5]. На думку автора, перед неореалістами “в логічній послідовності” окреслювалися “завдання... щодо засвоєння видимого світу”. Поети мусили “1) розрізнити дійсність на окремі предмети, назвавши їх” (= рівень знаків); “2) поєднати названі вже предмети в організовані малюнки дійсності...” (= рівень образів); “3) динамізувати, драматизувати організовані вже малюнки в певну дію” (= розгортання сюжету на рівні вторинних міфів); “4) переробити вже динамізовану дію так, щоб вона виявила бажаний нам напрямок соціального її розвитку наочно та яскраво” (= рівень первинних міфів) [147, 3]. Але попри схожість сприйняття простору й неореалістичного наслідування варто пам’ятати про розбіжності в естетичних масштабах згаданих процесів.

Упродовж семіозису оформлюються й тексти-складники урбаністичного тексту, як-от текст парку в рамках київського тексту. Традиційно за цими утвореннями закріплювалися терміни “компонент” [349, 132], “підтекст” [492, 12], “субстрат” [492, 29–30], “шар” [492, 21] і т. п. Досить містким і позбавленим небажаної омонімії видається маркер “субтекст”. Зазвичай ним дещо абстрактно позначається варіант надтексту [300, 65; 501, 253] або загальнозрозуміла мова [301, 33]. У такий спосіб, зокрема, ототожнюються структурна одиниця (літературний текст) і власне семіотичний компонент міського тексту в літературі. Тож денотат згаданого терміна варто конкретизувати й уніфікувати. Очевидно, **субтекст** – результат семіотичних перетворень, який відповідає художній версії простору, підпорядкованого основному локальному осередку. Субтексти класифікуються як за тематичним (річкові, ресторанны, пляжні тощо), так і за суто географічним критерієм (баришівський у межах київського тексту 1920-х рр.). На відміну від конкретизованої геопоетики міста, субтекст охоплює не лише образи, а й знаки та міфи.

Отже, у циклічній схемі текстотворення уточнюються ключові етапи семіозису Києва. Найістотнішим для літературознавчих досліджень виявляється його художньо орієнтований проект. Ідеться про спосіб пізнання міста, спрямований на утвердження

образів та вторинних міфів у статусі знаків. При цьому важливими лишаються також загальні семантичні передумови постання тексту.

1.2.3. Механізми деконструкції в міському тексті

Згідно зі спостереженими фактами, у просторовому тексті зміщуються суб'єкт-об'єктні відношення. Локус наділяється “пам'яттю”, “свідомістю” у цілому, а також “позасвідомістю”. Навпаки, митець покликаний уособлювати “«голос» *міся...*” (*тут – курсив В. Т.*) [491, 5]. У зв'язку з зауваженням варто порушити питання про спосіб організації літературних текстів у надтексті. Очевидно, дієвою для з'ясування цього є постструктуралістська методологія. У запропонованому ракурсі не йдеться про протиставлення структуралізму й постструктуралізму. Навпаки, слухними видаються спроби підкреслювати часткову спорідненість між напрямками [30, 75–76; 543, 412]. У підрозділі 1.1.1 відзначалося, що урбаністичний текст часто мислиться як інтертекстуальна єдність. Його власне структуралістські тлумачення врізноманітнювалися ще в московсько-тартуській школі. Справді, науковці зосереджувались на метафізиці, а не діалектиці міста. Уже тому не можливо було обмежитися вивченням структури. Пошук “надідей”, притаманних простору, дуже нагадував постструктуралістське вичленовування замовчуваних сенсів у тексті (пор.: [240, 133]).

Таким чином, у семіозисі міста доцільно увиразнити окремі вияви деконструкції. Сам термін “деконструкція” первісно ототожнюється з практикою постструктуралістського аналізу твору (пор.: [30, 86; 475, 802]).

Найпоказовіше до підходів постструктуралізму вдається М. Бютор. Автор досить докладно вивчає процеси децентралізації просторових текстів. На думку дослідника, статус центру світу, притаманний місту в певній культурі, може набирати умовності: “Мекка, Рим, Єрусалим – центр, навіть якщо його роль втрачена” [70, 162]. Хоча від ступеня влади, зосередженої в центрі, залежить ступінь лінійності просторового тексту [70, 164].

Легко помітити, що це трактування є близьким до філософування Ф. Гваттарі,

Ж. Делеза, Ж. Дерріди. Останній із перелічених гуманітаріїв співвідносив центр із мінливістю, функцією, “чимось із роду *non-locus*, в якому розігрувалась незліченна кількість базисних знаків” (*тут – курсив Ж. Д.*) [142, 619]. Із другого боку, за припущенням Ф. Гваттарі та Ж. Делеза, імперські чи політичні географічні утворення упорядковують довкілля шляхом детериторіалізації [136, 111]. Абсолютний вияв згаданого процесу – перехід землі в “план чистої іманентності думки” [136, 115].

Проте, якщо названі філософи часто мислили простір як метафору, М. Бютор враховував і реальне втілення місця. Він послуговується особливим словником, актуалізуючи проблеми присутності, основоположні для постструктуралізму. Есеїст застосовує деконструктивістські поняття “відмінність”, “маргінес”, “протиставлення писемного усному” [70, 162], “кочування” [70, 163–164], “мережа”, “множина” [70, 164] і т. д.

Асоціювання міста з розділеною структурою має свою, дещо парадоксальну, історію. Як відомо, Ж. Дерріда перейняв принципи деконструктивістського сприйняття у М. Гайдеггера (пор.: [288, 264]). Їхня сутність впливає з деструктивних інтенцій, уявлення про конструкцію, котра багатократно перебудовується й може бути розгаданою лише в забутті [73]. Але М. Гайдеггер переконливо засвідчив такі ідеї в “архітектонічному дискурсі” [73; 74], тяжінні до “ре-детериторіалізації думки” [381, 233]. У поняттєвій системі Ж. Дерріди бракує аналогічних “будівничих” метафор. Імовірно, саме в рефлексіях французького філософа первинними є деструктивні, редуційні, а не деконструктивні орієнтири.

Збереження структури просторового тексту проблематизується у двох вимірах. Ідеться про типологічний і функціональний аспекти деконструкції:

1) типологічний аспект деконструкції. На цьому рівні прикметною є природна деконструктивна сутність семіозису міста. Усупереч онтологічній циклічності, у плані гносеології він постає менш суцільним. Так, для вивчення урбаністичного тексту поезії необхідно не лише інтерпретувати твори різних форм, а й знати фактографію. Для осягнення реалій, змальованих у віршах, слід звертатися до позахудожніх, передусім біографічних, краснзавчих, міфологічних джерел. Унаслідок цього кілька пластів літературних матеріалів “розщеплюється”, “розчиняється” один в одному.

Відповідне розуміння поглиблюється у зв'язку з локальним текстом 1910-х – 1930-х рр. Тоді у відношеннях між знаками, образами, міфами часто панувала асиметрія чи взаємозаперечення. Невипадково до збірки М. Семенка “Bloc-notes” поряд із поезіями – авангардистськими “стенограмами” включається присвята “Св. Сильвестру”. До того ж, літературне життя в низці українських міст ознаменовувалося дискусіями, підготовкою памфлетів і маніфестів. К. Поліщук сатирично назвав зауважені процеси “диференціацією”, наслідком “«невиразного» становища” [385, 607].

За І. Смирновим, становлення культури згаданого періоду починалося з “аналітичної стадії” [449, 152], диз’юнктивних процесів. Приміром, у сприйнятті письменників доба, сучасна для них, була антитезою до минулої [449, 154–155]. Вияскравлювалися й розбіжності між стилями (“реалізм / соцреалізм” v “власне модернізм” v “авангардизм”) або цінностями (“високе (елітарне)” v “низьке (філістерське)”). Очевидно, у такий спосіб окреслилася перспектива множинного тлумачення. Сміслові конфлікти, різночитання, мозаїчність призвели до “розсіювання” локальних моделей у мистецтві.

Із урахуванням цього можна дати загальне визначення **деконструкції**, істотне для обраної теми дослідження. Зокрема, мовиться про сукупність механізмів семантичного роз’єднання, які застосовуються щодо творів – складників урбаністичного тексту.

У розгляді міського тексту поезії загострюється деконструктивістський інтерес до несвідомих (“нез’ясовних” [351, 68], “немислимих” [142, 622], прихованих [142, 623]) начал. Він здобуває кілька втілень, увиразнених у кореляціях тексту з семантичним ореолом, генотекстом і концептуальним персонажем:

а) “міський текст” ↔ “семантичний ореол”. У певних ученнях такі утворення вже ототожнювалися на підставі міжособистісного походження, традиційності [134]. “Пам’ять місця” паралелізувалася з “пам’яттю вірша” – набором тем, історично закріплених за версифікаційним розміром [96, 237]. Справді, вірш В. Тарноградського “Батий”, написаний у формі АмЗ, асоціюється з амфібрахеїчною метрикою пушкінської “Пісні про віщого Олега”. В обох поезіях змальовуються звитяжні діяння з подальшою загибеллю героя. Ліричний суб’єкт В. Тарноградського підкреслює: “Минають хвилини останні! // Труба задзвеніла... Пора! // Он блиснули списи в тумані, // Мов хмара іде з-за

Дніпра” [470, арк. 23]. Завдяки увиразненому зв’язку в київському тексті поглиблюються романтичні тенденції.

Наступна еквіваленція обумовлюється проаналізованими відношеннями;

б) “міський текст” ↔ “генотекст”. Вірогідно, у семантиці неklasичних віршових розмірів слушно вирізняти генотекст. Це поняття запозичується з теорії постструктуралізму і є родовим щодо семантичних ореолів. За Ю. Крістєвою, воно відповідає лінгвістичній операції продукування тексту як сукупності означників – фенотексту [238, 295]. Прикметно, що множинний [238, 297], асуб’єктний [238, 298], безкінечно обчислюваний [238, 308] генотекст має стосунок до пам’яті. Творення сигніфікантів оцінюється в історичній (“вертикальній” [238, 295]) послідовності, допускаючи анамнез речень [238, 297].

Причиною запровадження терміна “генотекст” у віршознавство є більша абстрагованість дольників, тактовиків і акцентників на тлі силабо-тонічних метрів. У силабо-тонічній метриці розмір і змістове наповнення виокремлюються як даність (Я4чАн3ч, а не Я4ЖАн3цн2ч). Вплив інших факторів (цезури і т. д.) зазвичай веде до необхідності нового опису. Натомість, Дк3, за підрахунками М. Гаспарова [96, 147–148], мусив би “розпадатися” на “ореоли-складники” Дк3 зі схемами 2 – 2, 1 – 2, 2 – 1, 1 – 1, 4.

Якщо спільність урбаністичного семіозису й семантичного ореолу вбачалася в системних властивостях, звернення до генотексту деталізує структуру просторового тексту. Принципи мовного, у т. ч. обчислюваного – метричного, кодування вказують на когнітивні виміри тексту. Із такого погляду, трансформація елементарних одиниць (знаків, образів, “вторинних” і загальновідомих міфів) є операційним механізмом. За його допомогою генотекст опосередковується у фенотексті – окремих завершених версіях семіозису.

Так, у генотексті дольника, належного до київського тексту, вияскравлюються образи дитини. М. Семенко, як і всі футуристи [1, 143], через інфантилізм маркує свою винятковість. Його герой підтримує заворушення в Києві, бунтуючи проти одноманітності [436, 205]:

На Хрещатику фламінго рожеві	2 – 3 – 2 – 1	<i>ТкЗЖ</i>
і ще веселе в плакатах –	1 – 1 – 2 – 1	<i>ДкЗЖ</i>

плакали, плакали тіні – “де ви?” – – 2 – 2 – 1 – 1

Дк4Ж

в кімнатах – сірих кімнатах 1 – 1 – 2 – 1

Дк3Ж

У наведеній цитаті вгадується алюзія на літугрупування “Фламінго”. М. Семенко очолював його в рік написання цитованого “поезофільму” “Весна”. Водночас, герой-дитина діятиме й у пізніших дольникових творах, належних до київського тексту: “Впізнай же! Це – Київ, Київ! // І наше дитинство в нім” (І. Жиленко, “Дуже тиха поема” [164, 109]); “Знов діти пірнають в цей Київ – у цей басейн...” (В. Герасим’юк, “Київська повість...” [99, 351]);

в) “міський текст” ↔ “концептуальний персонаж”. І семіозис простору, і концептуальний персонаж уособлюють начала, чинні поза літературним текстом. У вирізненому аспекті актуалізується поняття Ф. Гваттарі й Ж. Делеза. На думку авторів, “маска”, “псевдонім” певного концепту, віднайденого шляхом творчості, – це концептуальний персонаж [136, 16; 136, 36]. Він постає в плані іманенції як ноумен, на відміну від феноменальних естетичних фігур, що “діють у плані композиції” [136, 85].

Із урахуванням зауваженого виводиться прикметна закономірність. Обидва кореляти перебувають у відношеннях інверсії. Концептуальний персонаж, окреслюючись у філософському наративі [136, 83–84], означає території (див.: [136, 90]). Із другого боку, міський текст, пізнаючись у філософії й науці, маркує культуру:

Таблиця 1.2

Розгортання кореляції “міський текст” ↔ “концептуальний персонаж”

<i>Сфера, у якій реалізується явище</i>	<i>Агент</i>	<i>Функція агента</i>
Філософія	Концептуальний персонаж	Де- / ретериторіалізація
Територія (простір міста)	Міський текст	Репрезентація культури (у т.ч. літератури)

Простеженою відповідністю підтверджується, що персоніфікація простору, до якої за певних епох тяжіє література, узагальнюється в явищі локального тексту. Позиціонування міста як героя низки творів свідчить про його дію “від імені” певної культури. Проте слід нагадати: на відміну від філософії, у літературі територія – не просто метафора свідомості. Письменникові важить вияскравлення зв’язків між реальним і метафізичним вимірами місцевості.

Концептуалізованому текстові можуть підпорядковуватись і естетичні фігури. Наприклад, у колективній присвяті М. Могилянському “З початком золотого року...” центральним стає образ портсигара. Як впливає з автографа, віршована похвала була додатком до подарунка. Не обмежуючись побутовою користю, річ уособлює цінності, що поділяють репрезентанти міського тексту. Сувенір персоніфікує “шанобливо молодих” письменників із “Нової Громади”, а також київський “позаштатний... Парнас”. Автори поезії (серед них, зокрема, Б. Антоненко-Давидович, М. Галич, Г. Косинка, Т. Осьмачка, В. Підмогильний) зичать, “нехай у портсигарі... // Храниться пам’ятка про них” [168, арк. 1];

2) функціональний аспект деконструкції. Визначенням, поданим вище, охоплюється кілька рівнів здійснення деконструкції, а саме зовнішній і внутрішній. Справді, особлива, часто розрізнена, організація моделі міста внаочнюється внаслідок постструктуралістського теоретичного прочитання. Але розшаруванню, досягнутому через наукові студії, інколи сприяє внутрішня налаштованість просторового тексту на такий процес. Об’єкти семіозису можуть обумовлювати напрям свого трактування. Це пояснюється засадами не лише ідіографії, а й деконструктивістського “доповнення”, “самосвідомості” тексту твору [351, 55–56]. У результаті своєрідні виражальні принципи в літературі, включно з художніми, стають відповідниками деконструкції. Варто уточнити, що акцентується саме співвідносність між явищами. Повне вподібнення деконструкції до формозмістової цілісності, як-от стилю, видається хибою, перемижуванням образного та логіко-поняттєвого пізнання.

Отже, зовнішня деконструкція міського тексту полягає в задіянні критичного інструментарію постструктуралізму. Стосовно внутрішньої деконструкції, вона розгортається у двох планах. Ідеться про автореферентний і власне художній виміри:

а) автореферентний вимір внутрішньої деконструкції. У такій площині прикметними є спостереження представників урбаністичного тексту за міським побутом. При цьому підкреслюється роль здебільшого нехудожніх творів, необхідних для сприйняття семіозису простору в поезії. Образами, які змальовуються в них, є самі митці й локуси, підкреслено ототожнювані з реальними особами й місцями. Відповідно, семантичні роз’єднання розкриваються у всіх різновидах “літератури особистого

документа” (щоденниках, спогадах, (авто-)біографіях, листах і т. п.) [за 545, 399–400].

Трактування поняття “автореферентність” в обраному аспекті ґрунтується на розумінні референтності як фактографічності (пор.: [351, 87]). За слушним уточненням В. Тюпи, автореферентна “комунікативна подія” “свідчить про себе саму, не посилаючись на жодну іншу...” [502]. Прикметною виявляється й ноуменальна сутність досліджуваної риси. За Ф. Ґваттарі й Ж. Делезом, автореференційну природу має концепт [136, 46], а певною мірою – і концептуальний персонаж. Хоча в деяких ученнях автореференція асоціюється й зі структурою “тексту в тексті” [138, 8], термінами “автотелічність” [138, 1] і “авторефлексивність” [138, 7], позаутилітарним “модусом означування”. Вона становить умову перетворення знаків і повідомлень на естетичні стимули [138, 6].

У кийівському тексті 1910-х – 1930-х рр. автореферентна деконструкція показово простежується в маніфестах, виступах поетів на дискусіях. Особливо істотними видаються твори авангардистів. Як відомо, М. Семенко проголошував де-, екс- і конструкцію етапами утвердження “метамистецтва” [289, 551]. Перелічені естетичні пріоритети впливали й на уявлення про простір. Приміром, у маніфесті “Що таке деструкція?” М. Семенко не лише спростовує існування відокремлених – “нерозсіяних” – граматик мистецтва. Автор стилізує літературне середовище Києва під “театр військових дій” [438, 242]. На ньому “сходяться” досить послідовні урбаністи. Це авангардистські радикали, “трилобіти” – “неокласики”, які друкують традиційні сонети, і нові поети, котрі пишуть “пролетарські” сонети або “«Колядки» та «Щедрівки» сповнюють «пролетарського» змісту” [438, 243].

Важливо, що всі названі групи митців-опонентів – концепти (у розумінні Ф. Ґваттарі й Ж. Делеза). Аналогічне втілення здобувають усі суб’єкти, виокремлювані впродовж автореферентної деконструкції. Іноді завдяки цій умовності вияскравлюється сюжет нехудожніх творів. У кийівському тексті футуристів, наприклад, вирізняється містифікована історія з убивством М. Семенка. Проводир авангардистів начебто гине в боротьбі проти Київської академії малярства. Про смерть поета через “наступ всеукраїнського міщанина” [186, 2], а також про прощання з Семенком в Автокефальній церкві [368, 32] повідомлялося в журналі “Нова генерація” (1929, № 9).

Прикметним стало також розгортання київського текстуального й дискурсивного проектів гіперкультурності. Згадане начало уособлює несвідомі чинники семіозису. Так, за В. Петровим, загрозою гармонійного цивілізаційного поступу є надмірна александрійська вишуканість. Її успадковують позери й денді, приречені йти “вперед, щоб вертатись назад” [369, арк. 78]. Хоча високий узірєць александрійського урбанізму спостерігається в доробку М. Рильського [473, 321].

По-іншому гіперкультурність сприймав М. Бойчук. Художник – ідейний супротивник М. Семенка закликав переоцінити візантійські впливи на вітчизняне мистецтво. Насправді такий погляд уподібнюється до ідеї “метамистецької” деструкції. Згідно з Бойчуковою статтею “Візантізм”, Київ, будучи столицею Русі, пов’язувався з переродженням “староеллінського напрямку” [52, 97]. Цей процес планувала продовжити й мистецька “Академія-Робітня” [52, 98], у якій навчали б техніці “імперсональній, позбавленій суб’єктивізму” [за 52, 97]. Схожі бачення підтримував Є. Маланюк. Автор міфологізував давній “візантізм” [315, 112] поряд із “варяго-римським» первнем” “літературного Києва” ХХ ст. і “українським еллінізмом” М. Рильського [315, 23].

Отже, оперування різними культурними пластами є ключовою якістю автореферентної деконструкції в київському тексті. Цією властивістю спричиняються й визнання природного космополітизму Києва, що озвучують нинішні письменники [44];

б) власне художній вимір внутрішньої деконструкції. У ХХ ст. нерідко порушується сприйняття локальної цілісності Києва. До утвердження модернізму він пізнавався через наскрізні, повторювані образи й міфи. Наприклад, С. Біленький до показових у романтизмі зараховує іпостасі Києва – ідеального (священного), давнього (руського княжого, козацького) і реального (брудного, туристичного, контрактового) міста [579]. Урбаністичні рефлексії майже не виходили поза ці плани. Із другого боку, модерністи привернули увагу до помежево суб’єктивних бачень Києва.

Стосовно образів, “розподібнення” сприйнятів локусу легко простежити в екфразях Хрещатика – головної київської вулиці. Зокрема, оповідач у поемі М. Бажана “Розмова сердець” замовчує відповідні описи. Їх розгортанню ніби перешкоджає “осіння ніч, їдка та чорна” [24, 54]. Місто пізнається через образи відцентрового руху: “І труситься над площами сльота, // І розбігаються в усі кінці провулки, // Немов рядки

предсмертного листа... // І ось уже я вдома: // Хрещатик, № 50” [24, 55].

Натомість, Вал. Поліщук звертається до кодів упізнаваного пореволюційного побуту. Убрання подорожнього вирізняється мілітарними атрибутами. Сам ліричний суб’єкт удається до ідеологічного гасла: “... Бачу на Хрещатику фізіономію татарську: // Зелений шлем махає кляпами над косорізним оком, // А на чолі червона кармазинова зоря... // І все ж таки ми Захід потолочим, –// І то не зря!..” (“Нові часи” [384, 4]).

На відміну від катахрези у вірші Вал. Поліщука, Хрещатик у поезії М. Рильського є символом. Ідеться про втілення ідей очищення: “... Нагадала про любов ти // Святою раною мені... // І став забруднений Хрещатик // Ясним, як Божі небеса” (“Гарячий брук, метелик жовтий...” [410, 360]).

Деконструюванню сприяє також задіяння засобів комічного. Прикметно, що в київському тексті 1930-х рр. узвичаюється два напрями забезпечення культурної спадкоємності. Це художні орієнтири М. Рильського та М. Лукаша. Обидва автори пройшли тривалий за часом творчий шлях. Вони різною мірою тяжіли до “неокласичного” стилю. І М. Рильський, і М. Лукаш уособлювали міську культуру першої третини ХХ ст. Але згадані поети почасти вплинули на світогляд молодших письменницьких поколінь: відповідно, шістдесятників і “київської іронічної школи”.

Перший із напрямів утвердження традиції, притаманний М. Рильському, ґрунтується на врівноваженні всіх виявів авторської суб’єктивності. Другий із орієнтирів пов’язується з комічними модусами художності, послідовно розкритими в епіграмах – “шпигачках” М. Лукаша. Справді, М. Лукаш за допомогою сміхових прийомів нерідко “доповнює” образи давнини: “– Ке-лиш келишок кекуби, або й // кілий кубок! –// мовив... кивільний // Кикерон. – Хочу випити // за... сокіялістичну // революцію! // – А кикуги не хохо? –// мемекнув... // Мекенат” [306, 41].

Своєрідним наслідком іконічної деконструкції стали образи двоїстої любові в київському тексті. Таке почуття нерідко осмислюється амбівалентно. У ньому підкреслюється взаємопроникнення стихій ерос і танатос. Спостережену рису максимально внаочнює Ю. Яновський у новелі “Роман Ма”. Головна героїня твору “була справжньою киянкою й знала, що її місто – найкраще” [576, 39]. Згодом симпатія Ма до міста тлумачиться як замаскована помста загонам революціонерів. Дівчина

спокушає цих іммігрантів. Кохання здобуває статус нез'ясовного начала, втраченого центру, який спричиняє гру (пор.: [142, 619]; докладніше див.: [257]).

Любов уподібнюється до маски й у поемі Г. Шкурупія “Жовтневий роман”. Характерологічна система твору є протилежною до “Роману Ма”, у якому, за сюжетом, жертвою виявляється киянка. На початку твору Г. Шкурупія окреслюється досить очікувана інтрига: “... Хіба нецікаво, як в бурю // кохала синьоока дочка торговки?..” [564, 301]. Але в кульмінації змальовується помста героїні гайдамаці-залицяльнику. Дізнавшись, що той убив її лютого комсомольця [564, 302], дівчина зваблює та застрелює вояка. Водночас, такий поворот трактується автором не лише з позицій особистих почуттів персонажів. Фабула поеми пов'язана з періодом обстрілу заводу “Арсенал” силами Центральної ради. Через драматизм історичних подій породжується розуміння “масштабної”, діяльної любові: “Хіба революції не може бути в серці?.. // Хіба в коханні Жовтня бути не може?..” [564, 303].

Щодо художньої деконструкції міфів, у київському тексті складно знайти злам, тотожний ситуації в означенні Петербурга. На думку В. Топорова, культ Аполлона в петербурзькому семіозисі змінився епохою Піфона. Причиною цього стала недоробленість поезії О. Блока “Російська маячня” (1918). Російський лірик, чия персона послідовно асоціювалася з грецьким богом, у вірші спростив міф до мотивів соціальної боротьби [486, 129–130]. Очевидно, Києву схожі перипетії взагалі не властиві. Їхня менша гострота засвідчується цікавим прикладом. Наміри розвінчати петербурзький аполлонізм можна вбачати в міфосистемі збірки “Флейта Марсія” (1911), яку написав колишній киянин Б. Лівшиц. Однак в книзі сюжет битви між Аполлоном і сатиром Марсієм продовжується сюжетом тріумфування духу [94, 104] (пор.: [472, 238; 472, 259]). Тобто антитеза до культу давньогрецького покровителя мистецтв є відносною.

Істотнішим для Києва здається ряд вторинних ідеологічних міфів. У пореволюційну добу звичні святі місця часто позбуваються сакральних сенсів. Як результат в урбаністичному тексті, замість опозиції “божественне” v “демонічне”, виникає нове протиставлення. Критерій для цієї антитези – ступінь відтворюваності локусів із їхніми традиційними статусом і виглядом у пам'яті киян. Невипадково в доробку Ю. Клена згадується, що “зітхають роздерті печери”, а “небо свій строщений

череп// Підносить над містом старим” (“Софійський майдан” [211, 111]). У поемі “Мандрівка до сонця” автор ставить риторичне питання: “Що, коли з місця зйдуть // Лавра й священна Софія!!..” [211, 102]. Детальніше цей аспект досліджується в підрозділі 3.5.

Таким чином, деконструкцією забезпечується творення художньо орієнтованого й десеміотизаційного варіантів київського тексту. Через роз’єднання семантики у творах – його складниках вияскраплюються несвідомі чинники означення (“пам’ять вірша”, ноуменальність і концептуальність моделі міста). У рецепціях увиразнюється й культурне багатоголосся простору. Особлива активність деконструкційних і в цілому означальних процесів засвідчується на іконічному та міфологічному рівнях. Тому вирізнені етапи семіозису потребують спеціального аналізу.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Феномен урбаністичного тексту передбачає міждисциплінарне вивчення. Із урахуванням ряду галузевих концепцій пропонується синтетичне визначення цього поняття. **Міський текст** тлумачиться як система множинних семіотичних перетворень в основі художньої версії урбаністичного простору. Довкола провідного локального осередку об’єднуються субтексти міського тексту.

Через популярність розгляду “образів міст” подається теоретико-літературна дефініція названого терміна. Розрізняються одиничний образ – складник тексту й цілісний образ – “подоба” простору. У другому випадку мовиться про вияв функціонування текстотворчої семіотичної системи, обумовлений історичними та культурними кодами.

Вирішальним для побудови міського тексту визнається превалювання суб’єктивних чи об’єктивних начал моделювання. Спільною в їх унаочненні є символічність. Такий принцип розкривається в організації міжтекстової цільності локального тексту, забезпеченні взаємодії між референтами в надтексті й літературних текстах творів – складників. Згаданим процесам підпорядковуються й засади кодування простору, художні дискурси.

Ознаки будь-якого міського тексту мають геопоетологічну сутність. Найважливіша з них – жанр тексту, окреслений унаслідок взаємодії просторових тексту й дискурсу.

До іманентних властивостей міського тексту належить деконструйованість. У відповідній рисі узагальнюються суб'єкт-об'єктні відношення, що виникають протягом семіозису простору. У деконструкції вперше виокремлюються зовнішній (суто теоретичний) і внутрішній виміри смислового роз'єднання.

Основні наукові результати розділу опубліковані в ряді праць автора [247; 248; 249; 254; 255; 257; 258; 263; 264; 269; 270; 272; 274; 275; 276; 278; 279].

РОЗДІЛ 2. ОСОБЛИВОСТІ КИЇВСЬКОЇ ІКОНКИ: СТРУКТУРНИЙ АСПЕКТ

2.1. Образні доміанти урбанізму

2.1.1. Семантика та прагматика столичності у ХХ ст.

На початку ХХ ст. феномен міста не лише засвідчував зміни в художності. У зв'язку з його групою локусів окреслювався новий комунікативний вимір. В урбанізмі утверджувався дискурс, що відповідав прикметним історичним реаліям. Ідеться про маргіналізацію та метафоризацію поняття столиці, появу стереотипів, чинних дотепер. Справді, у 1910-х – 1930-х рр. майже одночасно утвердились ідеї Києва – “споконвічного” державного центру, Харкова – “першої радянської” столиці, Львова – столиці “культурної” та паралельно “націоналістичної”. Слід зауважити, що Львів фігурував як офіційна перша, окрім Тернополя й Станіслава, столиця Західноукраїнської народної республіки.

Щоправда, низка дослідників убачає відмінну атрибуцію столиць (Київ – “націоналістичний”, Харків – “інтернаціоналістичний” [539, 124]; Київ – “грунтянський”, Харків – “західницький” [459]). Вірогідно, зазначені розуміння ще потребують додаткової аргументації. Але на роль потужних осередків претендували й інші міста. Наприклад, у періодиці 1920-х рр. Київ нерідко зіставлявся з Одесою. Київ у статті І. Туркельтауба характеризується як “гордий”, “ловкий”, хоч і з дещо пасивними митцями. Натомість, Одеса названа “експансивною” [499, 7]. Побутувала також ілюзія змагальності між Києвом, Харковом і Одесою в галузі мистецької освіти [90, 1]. При цьому локуси Києва, Харкова, Львова часто здобували монументальне змалювання. Їхня вагомість різною мірою підкреслювалася в ліро-епіці. Приміром, стосовно Львова у збірці В. Янева “Листопадові фрагменти” наголошується: “Обрій гранати пожаром малюють: // Дрижить в ожиданні столиця...” [575, 106].

Наведені факти суголосять думці О. Люсого про особливу семантичну структуру

українського простору. Із погляду автора, назва “Україна” сутнісно відповідає поняттю “кордон”. Тому її територія “мислиться не в... бінарних опозиціях (центр – периферія)..., а в *ризоматичних...*, які роблять сам простір... потенційно безмежним” (*тут – курсив О. Л.*) [308, 9]. За згаданою термінологією Ю. Лотмана [298, 9–10], кожна з виокремлених столиць наділяється ексцентричністю, питомою чи набутою, розвинутою через культурні алузії. Симптоматично, що персонаж оповідання Ю. Липи веде мову про новий, штучний, державницький осередок на Хортиці, привабливий дешевою електрикою [284, 165].

Фактом, визначальним для проблеми центру в семіосфері 1910-х – 1930-х рр., є злам в адміністративній системі України. Як відомо, у грудні 1919 р. майже на півтора десятиліття столиця УРСР переноситься з Києва до Харкова. Вплив такої події на літературну урбаністику нині прийнято асоціювати з посиленням техніцизму в міській темі. На цьому началі, котре зближує Харків і Нью-Йорк, але протиставляється київському історизмові, зацентрувалась Я. Цимбал на академічному симпозіумі “Модернізм як теоретична парадигма...” (Київ, 2008 р.).

На тлі спостереженого важливо, що Харків у літературі не стільки уособлює опозицію до Києва, скільки закодує риси, спільні з давньою столицею. Із одного боку, редактор Карк в оповіданні М. Хвильового пов’язує образ Г. Сковороди-слобожанина з мотивом недоглянутої могили [529, 100]. Розуміння давнини, таким чином, набуває відтінків ненормальності, викривлення. Але, із другого боку, твір М. Йогансена, у якому іронічно змальовується місто, де “харкали, чхали та хрипіли перехожі” [за 197, арк. 1 зв.], має назву “Югурта (*Повість про старий Харків*)”. Тобто всупереч новому обрїю сподівання архаїчність простору виноситься на передній план.

У провадженні культурних контактів між двома столицями виразнішим, ніж поляризація, є концепт політичної та кар’єрної обумовленості. За спогадом Г. Костюка, Ю. Яновський на означення переїздів митців до нового центру винайшов оказіоналізм “охарків’янитися” [226, 364].

На відповідному тлі Київ ідентифікується й через стійкіші семантичні відношення. Варто враховувати, що формування київського тексту започатковується в добу царської Росії. Здебільшого саме тоді відбувалося становлення митців генерації

“розстріляного Відродження”. Прикметною є поява в той період однієї з перших візій “розсіяної” столичності. У пролозі до роману “Петербург” А. Бєлий подає іронічну картографію, у якій “град первопрестольний – Москва; і мати градусів руських є Київ”; “Петербург... достеменно належить Російській Імперії. А Царград... належить за правом спадщини” [41, 8]. Приблизно тоді ж В. Соловйов інтерпретував Київ як метонімію всієї імперії. Філософ писав про сценарій майбутнього, коли “посушливі східні вітри” донесуть “вихори піску до... Києва” [453, 480].

Узагалі світогляду кінця ХІХ – початку ХХ ст. притаманне звернення до осі з “трьох столиць”. Зауважений феномен обґрунтував Г. Федотов в однойменному нарисі [511]. Проте попри традиційність зіставлення “Москва – Петербург – Київ” останній із компонентів здобув найменш чітке типологічне означення. Перші два локуси дотепер прийнято ототожнювати, відповідно, із державницьким, пропагандистським сенсом та з ідеєю боротьби людини проти держави [145, 382]. Рецепція тріади зазвичай обмежується такими акцентами.

Очевидно, істотним у прагматиці стає не просто входження Києва в мозаїчне політичне утворення, а і його закріпленість за кількома етнічними літературними традиціями. Причиною цього виявляється згадана перевага іммігрантів у мистецькому житті міста. У біографіях письменників, пов’язаних із Києвом, вирізняється дві основні закономірності: “доцентрова” і “відцентрова”. Вирішальним фактором щодо кожної з них є етнічна спричиненість:

1) “доцентрова” прагматика столичності Києва. Для ряду авторів Київ – часто переломна точка у творчості, центр тяжіння. У першій третині ХХ ст. місто вподібнюється до *locus standi*, комунікативного осереддя, яке, насамперед, єднає письменників із провінції. У такому ракурсі біографічне обживання прирівнюється до етапу художнього освоєння простору. Варто зауважити, що прийом погляду іммігранта належить до найдавніших і найупізнаваніших рис київського тексту. Якщо враховувати статус Києва в православ’ї, її доречно виводити від образу прочанина. Ця характерологема спирається на сприйняття простору, звужене певними масштабами (оцінкою лише сакральних локусів тощо), але скрупульозне в описі (іконіка Софії, Печерської лаври, подільських церков, святих пустиней тощо). Укладаючи коментарі до

вірша “Київ” для Л. Абжолтовської, О. Стефанович не випадково зосереджується на другій строфі твору. Поет так пояснює рядки “Йшов Батий не двічі, не тричі, // Та зникав туманом примар...” [464, арк. 2]: “Батиїв було багато: Андрей Боголюбский, Муравьёв, Ленин и т. д.” [464, арк. 2 зв.]. Стосовно кінцевого образу (“... Йому [Києву. – В. Л.] вічність дивиться в вічі” [464, арк. 2]) письменник нотує: “Вічне місто” [464, арк. 2 зв.].

Зазначений спосіб пізнання міста був притаманний іще давній словесності. Актуальним він залишався також у романтичній і реалістичній поезії. Про роль іммігрантів у рецепції Києва в ХІХ ст. свідчить низка урочистих звертань (“Здравствуй, старец величавый!..” (В. Бенедиктов); “Бью челом тебе, славный Киев-град!..” (М. Львов); “Слава, Киев многовечный...” (О. Хом’яков) і т. д.) (пор.: [38, 10; 342, 216–217; 579]). Помітно, що до ХХ ст. традиція прославляння не обмежується походженням поетів, а, навпаки, складає спільний канон для різних етнічних літератур. Як наголошує М. Назаренко, у такому факті полягає схожість київського тексту з петербурзьким, “який, до приходу Блока, створювався мало не всуціль іммігрантами...” [342, 216–217].

Уже в 1910-х рр. “доцентрова” прагматика стає особливо виразною для українських письменників. Таке перетворення, зокрема, фіксується у спогадах П. Ковжуна про модерністичну богему. За словами художника, “поміж «старою» (перед війною ані один з них не мав повної двадцятки літ) київською братією як Семенко, Комендант, Савченко, Терещенко, Поліщук, Петрицький, Лісовський, Елланський, Михайличенко і багато інших – знайшлися нові люди – Тичина, Меженко, Слісаренко, Курбас, Загул, Ярошенко, Хомик, Лебединець, Обідний, Немоловський... Час від часу загощували до Києва Ірчан і Кобилянський і майже щодня з’являвся хтось новий або когось нового «десь» відшукували” [215, 3];

2) “відцентрова” прагматика столичності Києва. У просторовій семіосфері, властивій російській, значною мірою польській і єврейській традиціям, поглиблюється ідея тимчасовості. Міркуючи про долю російськомовного автора В. Маккавейського, В. Кравець вважає втечу сталим, “суттєвим шляхом” для київського лірика [232, 11]. На думку цього ж ученого, творче життя в місті у 1918–1919 рр. нагадує “бенкетний стіл у зачумленому... замку”, де мусили невдовзі поглинутись самі поети [232, 12]. Тож, якщо Харків мислиться “транзитним містом” [459], Київ на тлі Москви й Петербурга стає

своєрідною “транзитною столицею”. Київ функціонує як творчий центр, забезпечуючи “курсування” митців.

Цікаво, що в доробку згаданого В. Маккавейського досить послідовно виявляється гіперкультурність. Про такий факт свідчить назва книги письменника – “Стилос Александрії”. Із погляду І. Еренбурга, поетові “дуже кортіло бути александрійцем, але час... був непідходящим” [569].

Отже, деконструкція урбаністичного тексту обумовлюється також історичними чинниками. Культурна децентралізація в плані гіпер- і мультикультурності є найстійкішою рисою Києва ХХ ст. Це місто уособлює повноцінне літературне пограниччя. Відповідним уявленням поглиблюється тенденція до вирізнення пограниччя не лише на зовнішніх кордонах [548, 43]. Так, Г. Федотов ототожнював співіснування культур зі схильністю самого міста “зриватися з насиджених місць” [511, 492]. Згодом В. Горський наголошував на тому, що сутність Києва – “міста на межі” – не зводилася до утвердження “відмінності себе від «іншого»”. Вона полягала в забезпеченні “зустрічі і взаємодії... племен і народів” [119, 86].

Зауважена тенденція доповнилася іншою особливістю столиці. Уже в першу третину ХХ ст. значущими у текстотворенні Києва були мотив дому і мотив мрії про дім. Істотною мірою цьому посприяв сентименталістський і романтичний семіозис міста (пор.: [171, 24; 342, 214]). Варто нагадати, що ідеалізація родинного кола – прикметна властивість у філософуванні ХVІІІ–ХІХ ст. Концепт дому зараховується до провідних у творчості М. Гоголя, одного з фундаторів смислової системи Києва [22, 95]. Особливого статусу набувають ідеї Йоганна Г. Гердера про роль дому, родини в історії (див: [100, 3; 100, 8]). Вони почасти надають метафоричності слов’янофільському судженню про українську літературу “для хатнього вжитку”. Як відомо, цю тезу популяризував М. Костомаров – колишній київський романтик, “кирило-мефодіївець”.

Вірогідно, за допомогою символіки дому вибудовується автентична візія Києва. Доречно вести мову про світогляд гостинності як формотворчий для такого міста. Він відповідає основам полісної культури проксенії й підкреслює стійкі паралелі між наддніпрянським і давньогрецьким міськими устроями [511, 493–494]. До сьогодні збереглося уявлення про “людяність і виразну чуйність” як властивості “київських

віршів” [42, 142]. Це стосується й урбаністичної семіосфери в широкому розумінні, у т. ч. пов’язаному з біографічною рефлексією. Слід ураховувати, що символ Дому поета створив уродженець Києва – М. Волошин. Мовиться, насамперед, про впізнавану, де в чому ідилічну іконічну конструкцію. Справді, О.Мандельштам – представник петербурзького тексту у волошинський гостинний дім “не повірив – занадто виграшна позиція” [317, 21].

Із розглянутих причин для київського семіозису неактуальною є проблема відкидання “«люблю»-фрагмента”. Як відомо, вона вирізняється В. Топоровим щодо петербурзького тексту [492, 9]. Атрибутикою хвалебності, хронотопами з переліком визначних пам’яток засвідчується сутність “вічного міста”. Прийоми оспівування столиці семіотизуються й у поезії радянської доби: “Я стільки чув похвальних слів про Київ. // Такі захоплені чув голоси! // І то – не чемності самої вияв, // А лиш визнання справжньої краси” (М. Рильський) [412, 326].

Певна консервативність, притаманна київському семіозису, сприяє тлумаченню простору як музею. Згадана аналогія надалі аналізуватиметься докладніше. Слід зауважити, що процес побудови музейних локусів фрагментарно вивчався в літературознавстві [450, 214; 450, 231; 582, 555; 583; 584, 128; 589, 7; 590, 10; 593]. На прикладі Києва можна спостерегти, як риси музею засвоюються в символічному порядку всього міста. Тривалий час у локальному тексті підкреслюються меморіальні коди, мотиви пам’ятності, чіткої територіальної означеності, оречевленості, естетизованості, посиленої наочності. Перелічені властивості призводять до асоціації ландшафтів міста, передусім рукотворних, із сукупністю знаків і образів – “експонатів”.

Справді, прикметною виявляється темпоральність Києва. Окрім Г. Федотова [511, 491], у першій третині ХХ ст. на особливому відчутті часу в місті наголошував А. Бєлий. За мемуарами М. Івченка, письменник припускав, що “заснули минулі віки”, “аромат дрімливої старовини” – “це... властиво для Києва” [192, арк. 16].

Нерозривний зв’язок із давниною узагальнюється в археологічних символах “неокласиків” (пор.: [473, 335; 469, 184; 469, 187]). Так, М. Зеров у ряді сонетів осмислює місце як динамічне утворення. У просторі фіксуються й оречевлюються “сліди” цивілізацій, послідовність змін локусу. Через це “ясновидий” Київ протиставляється

діянням гермокопідів і “несмаку архітекторів-нездар” (“Київ навесні ввечері” [181, 28]). У вірші “Київ – традиція” умовний “зріз” міського ландшафту розширюється, урівноважуючи знаки готського, норманського, польського побутування з дослідницькими міфами. На такому тлі до певної цивілізації іронічно вподібнюються авангардисти: “В тобі [у Києві. – *В. Л.*] розбили табір аспанфути – // Кують, і мелють, і дивують світ” [181, 28].

На принципі кількаратурності ґрунтується й антитетичний диптих “Брама Заборовського”. Другий сонет, включений до нього, має підназву “Коректив” [181, 30]. Екфраза будівлі, поставленої “очі чарувати” [181, 30], зазнає переосмислення через акцентування предметності, повніше означення. Наведена думка суголосить твердженню Ю. Шереха про важливість епітета в образності М. Зерова [562, 105]. На початку циклу вирізняються лише “крутодахі... палати // Серед поліських гонтом битих хат”. У завершальній поезії деталізується сама брама, вписуючись у довкілля. Достеменнішим стає контраст між “рипідами й масками тріумфальних брам” і “чорними стріхами монастирських сел” [181, 30].

Своєрідно, що в інших поезіях М. Зерова з циклу “Київ” підкреслюється експресивність метонімії, зокрема побудованих за принципом “назва речовини”→“об’єкт, виготовлений із неї”. Ключові образи у віршах – це “дзвонів стоголоса мідь” [181, 27], “золотом цвяхована блакить” [181, 27], “емаль Дніпра, сліпучо-синій сплав” [181, 29], “голе жовтоглиння” [181, 29], “жовтобоке ріння” [181, 29], посилення на пісок [181, 27; 181, 29], цеглу [181, 29] тощо. Так автор посилює мотиви експонатності, музейної колекційності в міському тексті.

Водночас, у радянський період заохочується дисонанс між кількома історичними образами міста. На відміну від харківського досвіду, ідеться не про замовчування кодів давнини, а про сатиричне оскарження частини з них. У такому плані доцільно поглянути на те, як сформульована квінтесенція домашності В. Маяковським у вірші “Київ”. Відомий твір починається з підкреслення мотивів тепла, спорідненості, пестливості в локусі: “Лапы ёлок, // лапки, // лапушки... // Будто в гости // к старой, // старой бабушке // я // вчера // приехал в Киев” [322, 203]. Далі здійснюється екскурс в історію, подану крізь призму бабусиних “кровавых безделушек” (від язичницької епохи до громадянської

війни). У завершенні поезії початкова тональність повністю дезавується через мотиви сили (“Наша сила –// правда, // ваша – // лаври звони”), прогресу, омолодження. У результаті ліричний суб’єкт зумисне внаочнює відхід від первісної персоніфікації: “Умирай, старуха, // спекулянтка, // набожка. Мы идём –// ватага юных внуков!” [322, 204]. Аналогічно М. Бажан у поезії “Брама” розвінчує І. Мазепу та представників Бароко: “... Мовкнуть дзвони, дзвони з-під склепінь, // Бо серце наше більше, аніж їхнє!” [24, 52].

Помітно, що за періоду адміністративної нестабільності у згаданих антитезах увиразнюється культурний вимір Києва. У такій царині місто компенсує центральність, адже стає площиною для розгортання найактуальніших духовних колізій 1910-х – 1930-х рр. У ньому поєднуються традиційна семіосфера, що формувалася від середньовіччя, й ідеї початку ХХ ст. У зв’язку з цим постає певна еклектична візія, не завжди заснована на гармонійних гіперкультурних образах. Так, у новочасній художності поглиблювалися концепти престольного міста-“трибуни” для проповідування християнських цінностей, а згодом слов’янофільської доктрини. Проте бароковими баченнями київських Гелікону й Парнасу зумовлювався “артистичний” інтерес до локусів.

Автори покоління “розстріляного Відродження” критично сприймали надмірну розрізненість іконічних принципів. Означником несистемного творення міського тексту виявився макромотив міщанства. Справді, проблемами, поширеними в модерністичних дискурсі й тексті Києва, є “прикладні” смаки (М. Бурачек [69, 99]); провінційність (М. Зеров [182, 581]); засилля “чогось проміжного між чванливим шляхтичем, святенником і нахабним Єпіходовим” (К. Паустовський [367, 185]) і т. п. Тип міщанина стає центральним і в харківському тексті 1920-х рр. [542, 56–57]. Але варто припустити, що в Києві культура обивателя перебуває в динамічному протистоянні стосовно культури прогресивної. У київському семіозисі підкреслюється саме постійна опозиція “філістерське” v “передове”.

Певна кульмінація в такому розгортанні семантики столичності пов’язана з авангардистами. Зокрема, у редакційній статті, видрукуваній у часописі “Катафалк мистецтв”, Київ уподібнюється до столиці “траурних хур”. Ідеться про те, що “трупний сморід мистецтва..., вимагаючи негайного поховання” [26, 1], сягнув українського міста.

Ця заувага може сприйматись амбівалентно. Із одного боку, вона абсурдно ілюструє віджилість міщанства та “смерть мистецтва”. Але, із другого боку, естетизація смерті – питома риса авангардистської стилістики. У такому ракурсі доречно послатися на книгу К. Чуковського “Футуристи”. Фрагмент, присвячений поетиці І. Северяніна, автор розпочинає з пародійних роздумів: “Як багато в поета екіпажів!.. Навіть коли він помре, його на цвинтар відвезуть в автомобілі... – катафалка він не хоче для... шикарного похорону!” [553, 380–381]. Колоритна поховальна церемонія символізує снобізм радикальних митців.

Властивістю пізнішої столичної ідентифікації Києва є витримування діалогу між модерністськими й соцреалістичними знаками. Цей процес не переривався навіть за позиціонування республіканського центру в Харкові. Приміром, у зображенні вулиці Кузнечної з однойменного циклу П. Тичини 1920-х рр. з’являється тема “Першого Травня на Великдень”. У сприйнятті ліричного суб’єкта “не Воскресіння, не Різдво – // нове новітнє торжество // шумить і наближає” (“Перше Травня на Великдень” [404, 402]).

Може мовитись і про вибіркоче перетлумачення знаків модерністичної культури. На рівні архітектурної предметності його зауважив У. Самчук. Відвідавши Київ 1941 р., письменник спостеріг, що споруда Верховної Ради УРСР, яка зводилася в 1936–1939 рр., нагадує будівлю Центральної Ради [за 534, 153].

У поезії деякі історичні міфи міста підпорядковуються травестійній прагматиці. Такий механізм диктується дедалі чіткішим утвердженням пролеткультівських і соцреалістичних канонів. Наприклад, у 1920-х – 1930-х рр. ідеологічну антитезу іноді обігрують “неокласики”. У їхніх творах простір ніби вибудовується “від зворотного”. Зокрема, на початку вірша П. Филиповича “Київ” (1922) заперечується культурологічна рефлексія міста: “Не до тебе пливли скандинавські герої... // Ні вінками Атен, ні руїнами Трої // Не прославив тебе чужоземний Боян” [513, 75]. Пізніше про любов до соціалістичного міста, засвідчену через специфічне звернення до історії, писав рецензент М. Рильського [98, 87].

Збірка М. Рильського “Київ” (1935) потребує окремого зауваження. У вірші “Садовники”, включеному до неї, автор сатирично відгукується про давнину. Поет пише

про “город наш, з біса розумно міфічним заснований Києм”. Цікаво й те, як ліричний суб’єкт виправдовує вдавання до античного віршового розміру. Він стилізує міркування під роздуми епічного оповідача-початківця: “Діду Гомере, у вас позичаю гекзаметр сьогодні – // Чом би гекзаметром, справді, про Київ новий не співати?” [411, 166]. У підтексті такого вибору формальних засобів можна впізнати зачин до “Слова о полку Ігоревім”. Архаїчна метрика поза “новими” темами, подібно до погляду П. Филиповича, маркується як “боянівська”, штучно-урочиста.

Саме у збірці М. Рильського 1935 р. утверджується переосмислення музейних мотивів київського тексту. Ліричний суб’єкт у циклі “Октави” наголошує: “Не археолог і не «патріот», // В архітектурі – дурень між профанів, // Не розкриваю я в нестямі рот, // Аби лиш на фасад якийсь поглянув...” [411, 162]. Так засвідчується домінування інтимних спогадів у соцреалістичний період. За інтенсивністю їх добирання часто перевершує нагромадження зримих артефактів.

Отже, столична семантика та прагматика Києва переживають низку перетворень у літературі 1910-х – 1930-х рр. Значною мірою це пов’язано з моделюванням кількох столичних локусів в українській поезії. На відміну від реальних центрів, у їхніх статусах переважає метафоричне начало. На підтвердження такої риси необхідно оглядово зіставити конкретно-деталістичні геопоетики Києва, Харкова та Львова.

2.1.2. Образна система великого міста в поезії (на матеріалі зіставлення Києва, Харкова та Львова)

В інтерпретації міських текстів нерідко перебільшується значення окремих реалій. Ідеться, насамперед, про розуміння історичних і метафоричних виявів столичності. Наприклад, ряд учених зауважував, що у вірші М. Зерова “Київ з лівого берега” Київ протиставляється Харкову [338, 803; 469, 187]. Іноді прибічники такого трактування посилаються на автокоментарі М. Зерова [109, 82–83].

Справді, у згаданій поезії помітним є мотив герметичності Києва. Харків-“молодший” [181, 27], згідно з колізією, не може претендувати на “червлених... днів ясну заграву” [за 181, 27]. У ньому втілюється новизна, модерні тенденції, а не

знання старовини.

Але доречним стає і ще один спосіб тлумачення. Слід припустити, що субстанціальне означення “молодший” у першій строфі стосується не нової столиці, а нових районів Києва. Вірш М. Зерова не випадково називається “Київ з *лівого* берега”. На час написання твору (1923 р.) ця територія не повністю входила в межі міста (див.: [4]). Тому вона могла уособлювати опозицію до центральних правобережних районів. Із такого погляду, у сонетному замку виправданим є образ пісків – типового складника лівобережного ландшафту (“Але, мандрівче, тут на пісках стань, // Глянь на химери барокових бань...” [181, 27]). Узагалі відповідна антитеза була типовою в 1920-х – 1930-х рр. Прикметно, що про два Києви, розмежовані історично, говорив А. Бєлий під час відвідин міста [192, арк. 16].

Для запобігання різночитанням варто виокремити кілька загальних способів зіставлення Києва, Харкова і Львова. До критеріїв співвіднесення доцільно зарахувати рецепцію природності / рукотворності, усної / писемної культури в семіозисі міст, а також генерику урбаністичних текстів:

1) рецепція природності / рукотворності в семіозисі міст. Уже згадувалося, що тексти Харкова й Києва помітно різняться за способом сприйняття рукотворності. Стосовно першого з названих центрів іконіка природи розбудовується, однак як антитеза до образів людської діяльності. Це досить промовисто простежується в доробку М. Йогансена. Ліс для його ліричного суб’єкта може виявляти дві іпостасі. Ідеться про підкреслення механістичності (“О вічний лісе, – ти мені як цех...” (“Ліс”) [196, 105]) чи екзотичності в локусі (“Ліс ліворуч, мов зелений заєць. // Задивився на мою ходу” (“Ось іду по рейці і хитаюсь...”)) [196, 76]). Мотив винятковості, химерності лісу в книгах “Доробок” (1924) і “Ясен” (1930) акцентується через паралелізм із літературним побутом. Так, у фрагменті з “утопічної поеми” “Комуна” виникає гумористична антономазія: “Вітерець хвильовий пролетить і свисне, // Тичину блакитний елан оповине. // Закиває лісними очима сосюра, // І знайдеться десь перекручений корінь..., // І наречуть йому *химерне* наймення: // – Йогансен” [196, 67–68]. В аналогічній стилістиці змальовується, як “запало сонце..., // Щоб кленом стала тінь Еллана...” (“Не падав сніг, а сонце стигло”) [196, 73].

Поширеною в М.Йогансена є й метафора боротьби між урбанізованим і позаміським просторами: “І натякає тиша: повернись... // Вернись, // Ти перемиг, мій сину: // – Радісні рельси пропалили ліс” (“Вогка долина й молоді дуби...”) [196, 52]. “Я”-поет у вірші “Весна” дивується сезонним змінам: “Наче воно не зима і не Харків, // А степ полинами пливе і лоскоче” [196, 57]. Таким чином, власне природні терени не сприймаються як компонент міста.

Варто вести мову про сформованість у харківському тексті степового субтексту. Наприклад, О. Корж констатує: “Друзі-поети, // І бетон, і граніт, і залізо // Без степу – // Нуль” (“Славлю травину”) [224, 16]. За цією формулою, поєднання міста з природою виявляється тільки бажаним, іще не досягнутим.

Г. Коляда при вирішенні ідентичної проблеми орієнтується на космічні масштаби. Пишучи про хаос, за якого “повстане залізний едем... // І помре поезія як така”, автор наголошує: “І все це нормально, з точки зору // чи сонячної України, чи Всесвіту, // і задрипаний трам на Холодну гору // стане поборником степу” [219, арк. 3]. На відміну від масштабних образів рекламної індустрії, “гуррикану”, “120-типоверхової халабуди” [219, арк. 3], степ і трамвай сприймаються як малопомітні об’єкти. У футуристичному локусі Г. Коляди вказаний вид транспорту може асоціюватися з невстиганням за цивілізаційним рухом і додатково зближатися з нерукотворним пейзажем. Слід підкреслити також атрибутику структурованості, якою у вірші означається мегаполіс. За обжитою територією закріплюються мотиви геометричної чіткості та регульованості. Автором змальоване місто, “що радіусами котить // натовпа хвилі до центру...” (“Жінки в наймодніших убраннях...” [219, арк. 3]).

Київському текстові не притаманна така винесеність природних локусів поза суто урбаністичні – цивілізаційні. Цікаво, що це підтверджується і в поезії футуристів. У вірші М. Семенка прогулянка до “пахучососон” [429, 30] знаменує зміну в міському антуражі. Однак для “я”-поета Київ асоціюється з лісом. Для того, щоб здійснити натхненну прогулянку – “почати інтермецо” [за 429, 30], – ліричні суб’єкти налаштовані мчати у “хвилях мототрамваю” (“Голос мая” [429, 30]). Як основний у просторовому тексті окреслюється мотив врівноваженості між природним і цивілізаційним початками.

У доробку М. Семенка можна також виявити антитезу до “математичної”

врегульованості Харкова. Ряд творів автора спирається на мотив ампліфікованості Києва. Нагромаджуються власне мегаполісні образи: “Пухкання, сурми, трамваїв дзенькіт, // Огні між диму, де димарі, // В електрах очі, у очах – бренькіт, // Порнографеньки, беззвучний грім” [434, 52]. На відміну від Г. Коляди, М. Семенко вияскравлює тяжіння простору до довільності, певної еkleктики. До того ж, письменник посилює ефект взаємопроникнутості об’єктів у міському світі. У двох останніх рядках наведеної строфи він удається до прийому кумуляції.

Щодо індустрії Києва, вона поетизується досить рідко. Увагу авторів привертає, зокрема, завод “Арсенал”. У цьому локусі втілюється уявлення про нову – технічну – гармонію: “Гудки... // Гудки... // Ви арфи праці... // А над – // мій Арсенал...” (Д. Фальківський [509, 148]).

Тенденція до проміряності, подібно до харківського тексту, є визначальною для тексту львівського. Його геометризацію спричинили закономірності забудови. Як засвідчують розкопки, система капищ, включно з жертівниками Юрської гори, нагадує правильний ромб. Центр фігури збігається зі Світовидовим полем, де з’являлися перші городища [361, 12]. Мотив упорядкованості Львова окреслюється в добу Відродження. Тоді С. Кленович омріює, як Аполлон із міфічними покровительками мистецтв прямуватимуть до галицького міста. Промовистим є той факт, що “музи лиш пісню почнуть – спів їх в долині луна. // Тільки вагались, чи спершу співають про ліси, чи про замки...” [319, 88]. Отже, із традиційним аполлонічним началом може асоціюватися розмежованість ландшафтів.

У ХХ ст. антитеза “цивілізаційне” v “природне” загострюється в ліриці Б.-І. Антонича. На відміну від граматики київського тексту, складники опозиції не здаються рівнозначними. Це особливо помітно в поезії з-поза збірок. Тривалий час письменник зосереджувався на відношеннях між реальними й ідеальними міськими локусами (твори “Пісня мандрівника” (переспів із Дж. Мейсфілда), “Ваймар” та ін.). У 1930-х рр. автор відходить від такої проблематики. Іще в 1931 р. Б.-І. Антонич уживає слово “город” як омограф (див.: “Цвітуть в го²ро²ді рожі, // Годинник б’є на вежі, // Снігів весни сміх крають ножі, // На небі зір горять пожежі” (“Поет”) [15, 263]). Так засвідчується схильність літератора до довільного зважання на акцентуаційні й лексичні

норми. Але 1933 р. поет пише “Львівську елегію”. У першій строфі твору згадуються “сріблясті каштани на Стрийській алеї”. Далі урбаністичний пейзаж втрачає самодостатність. Фінальний образ – сонце, яке в “горóдах” (сильним місцем є другий склад) “запалить, немов ліхтарі, пишні рожі”. Посилання на Стрийську алею та горóд єднаються проміжною обірваною медитацією. Вона починається рядком “Ні, хоч хотів би рішуче, не можеш життя більше клясти. // [Пропуск. – Упоряд.] наче полин, є гірка” [15, 296].

Поступово в доробку Б.-І. Антонича, як і в М. Рудницького (див.: [267, 39]) або в учасників об’єднання “Дванадцятка”, навіть обжитий простір перестає асоціюватися з певним неподільним сенсом. Це стосується і смислу апокаліпсису. В Антоничевому вірші “Кінець світу” (збірка “Ротації”) місто – “кубло презирства і голоти” “котиться в провалля”. Але, по-перше, катастрофа здійснюється під “лопіт крил і мегафонів”, тобто в супроводі природного й цивілізаційного образів. По-друге, “кубло” прямує у “зворів пащі” [15, 239]. Таким чином, ландшафт яру (діал. “звору”) вилучається з семіотики міста. Хоча Львів заснований на гористій території, поет не асоціює його з улоговинами.

Роль антропогенних об’єктів у просторі осмислюється як прояв ширших закономірностей;

2) рецепція усної / писемної культури в семіозисі міст. Усне й писемне мовлення прийнято зараховувати до суттєвих чинників у розбудові художності. За Б. Гаспаровим, співвідношення між ними подібне до кореляції міфологічного й історичного мислення, а, отже, нерозчленованості / дискретності, інкорпорованості / структурованості, гетеро- / гомогенності [93]. Очевидно, вирізнені риси можуть трактуватися і як властивості простору.

Так, у вірші Б.-І. Антонича “Мурашник” алегорія комашиних “зачарованих міст” прояснюється в пуанті: “Подумай мимохить, як чобітьми // є легко розчавити цілий світ” [15, 64]. Через повчальне риторичне змалювання локуси узгоджуються з “епіграматичним устроєм” Львова. Ідеться про наявність у західноукраїнському місті дискретних написів на спорудах XIV–XX ст. Ці графіті, у т. ч. цитати зі священних книг і крилаті фрази, стають означниками історизму. У результаті у смисловій системі простору підкреслюється домінанта книжності. Однак Львів відчутно взаємозалежний й

від усної комунікації. Нею посилюється ефект плинності, неповної достовірності висловів. Із погляду Ю. Андруховича, “у Львові взагалі *кажуть...*” [11, 19].

Прикметно, що за “епіграматизації” простору не усувається деконструктивістське зрушення сенсів. Зокрема, унаслідок реставрації львівської університетської бібліотеки внаочнилася семіотика розривів. У сентенції з Вергілія, використаній у декорі, було сплутано літери “q” та “o” (див.: [496, 15]). Це свідчить про розмивання ідентичностей міста. Невипадково в сучасних есеях ідеться про “стерті кордони” [193, 65] “мандрівного Львова, Львува, Львова, Лемберга...” [12, 30].

У київському тексті цивілізаційними образами допускається яскравіший “реванш письма” стосовно усної мови. Істотною стає така властивість писемного наративу, як збереження лінгвістичних єдностей. Нею забезпечується “екстенсивне зростання культурного фонду” [93]. Доказом цього може бути цикл М. Рильського “Адоніс і Афродіта”. Ліричний суб’єкт у першій поезії зауважує: “Недарма я знову вживаю... // Слова, що давно оджили” [410, 250]. Тобто йдеться про зорієнтованість на певний “екстенсивний” запас знаків. Домінує потреба звернутися саме до зафіксованої сукупності слів. Довільне усне мовлення потрапляє в залежність від писемного лексикону, що згодом відзначала й Н. Королева [269, 95].

“Неокласикам” у цілому властива певна недовіра до усного слова. Про це свідчить ряд віршів М. Зерова. Зокрема, у творі “Київ – традиція” авторська сатира стосовно тверджень істориків розкривається в образах “теревенів” Е. Ляссоти, “байок” Г. Левассера де Боплана [181, 28]. Із часом поети могли надавати усному наративу ідеологічного забарвлення. Ліричний суб’єкт П. Филиповича, звертаючись до Києва, констатує: “Хто повірить словам, що Андрій Первозванний // На високих горах твою славу прорік?” Із риторичною традицією ототожнюються артефакти, цінність яких піддана сумніву: “Що владарів колишніх потлілі клейноди!” (“Київ” [513, 75]).

Певний виняток у спостереженій тенденції уособлювали футуристи. Приміром, М. Семенко й А. Чужий поєднували мову письма словесного й малярського зі слуховими експериментами (див.: [585, 390–391]).

Творення харківського тексту більше пов’язане з усною сферою. П. Тичина зауважує, що новий адміністративний центр “угруз... в глейке многоріччя” [404, 404].

Увиразнюючи мотив індустрійності, автор добирає для міста відповідну звукову сферу. Їй притаманне нагнітання асонансів, усічення повторюваних слів, унаслідок якого виникає ефект відлуння (“Гудеш, деш..., // довго ще, довго одгон...” (“Харків, Харків...” [404, 404])).

Усне “смакування слів”, “обсмоктування кожного звука” [198, 126] приваблювало М. Йогансена. У нарисі “Nomina-omina...” письменник коментує кумедні вивіски на харківських закладах (“Ленінградська фарб’ярня та хемічне чищення. Ш.М. Серий” [198, 127] тощо). Основним принципом для автора є увиразнення “внутрішньої форми” назв. Цікаво, що фоносемантичні експерименти притаманні й пізнішій харківській культурі (пор.: [527, 3]).

Таким чином, Львів і Харків через підпорядкованість усному мовленню вчергове виявляють схожість між собою. Київ, хоча нерідко й сприймається еклектично, засвідчує настанову на гомогенність семіозису, подібно до однорідності письма.

Спостережені культурні домінанти сприяють виокремленню жанрів у семіотиці простору;

3) генерика урбаністичних текстів. Способи, за допомогою котрих фіксуються рецепції міст, впливають на емоційність, притаманну Києву, Харкову, Львову. Саме тенденції до її певного вияву часто обумовлюють жанр міського тексту. Слід зауважити, що в цьому підрозділі культурна генерика розглядається винятково в іконічних вимірах. Міфопоетологічні особливості жанрів київського тексту аналізуватимуться в підрозділі 3.4.

Зазвичай львівський текст пов’язується з ірреальністю, почуттями ностальгійності [194, 688–689]. Вони посилюються після Другої світової війни, що можна простежити за книгою П. Карманського “Осінні зорі” (1942–1946). Своєрідною є алюзія в назві на збірку М. Рильського “Під осінніми зорями” (1918; 1926). У такому ракурсі доцільно вести мову про розвиток львівським поетом мотивів зниклості міста, які актуалізував “неокласик”. На тлі попередніх видань П. Карманського у згаданій книзі частіше задіюється урбаністична іконіка. Але більшість відповідних образів переростає в мотиви минулості (“Осінь малює в парку кіноваром... // Чиєсь кохання вмерлих літ шукає” (“Осінь малює...” [203, 295])), втраченості, невпізнаваності (“Як той лунатик,

городом блукаю, // Вдивляючись у тисячі облич” (“Чому?” [203, 279]), елегійності (“Листя каштанів спурхує на стежку, // Тиша нудьгує в парку та зітхає...” (“Листя каштанів...”)) [203, 299]) тощо.

Так само С. Гординський у 1930-х рр. сполучає мотиви загальнолюдської та приватної катастрофи: “На вежі простукало 3... // Каштани допитливо ждуть і вікна похмуро зорять... // Наново завтра зовсім розпочнеться Історія” (“Моє місто” [117, 116–117]).

Перелічені змістові складники є також помітними в діалозі Києва та Харкова 1910-х – 1930-х рр. Певною мірою це спричинено сентиментом ряду авторів, що переїхали з давньої столиці до нової. Цікаво, що в М. Семенка геопоетика Харкова деталізується меншою мірою, ніж київська. Харківська семіосфера іноді схиляє до інерційного продукування київської топіки з обмовками, на кшталт “Минулися – як сон – дні, // Залишилися згадки сумні” [437, 37]. Конкретизований образ Києва виникає в поета і у спогадах упродовж подорожі до Європи (див.: [275, 167]).

Закріпленість Києва за сферою ностальгійного засвідчується й у редакційній статті “Харків, Харків, де твої бульвари?” (парафраз Тичининого “Харків, Харків, де твоє обличчя?”), видрукуваній 1929 р. в “Універсальному журналі”. За однією з основних тез, “у Києві Бульвар проходить через усе місто... У Харкові ж, навпаки, Бульвару нема, а є... маленькі сквери” [525, 2]. Через докори виникає ефект того, що автори підкреслюють вимушеність у харківському періоді функціонування часопису.

Якщо львівський і харківський тексти тяжіють до елегійної організації, мотиви меланхолії в Києві підпадають під інший жанровий означник. Їх художнє осмислення варто ототожнити з формою містерії. Як уже стверджувалось, одним із перших київську містерійність дослідив М. Петровський. Провідний аргумент ученого – священність Києва в осмисленні М. Булгакова [373, 344–345]. Додатковим обґрунтуванням є насиченість театрального життя в “київські... роки” [373, 126] письменника.

Проте доцільно вести мову і про загальніші рецептивно-естетичні властивості містерії. За П. Паві, традиція цього жанру передбачає відображення повсякденних життійних сцен і чудодійних вчинків. Власне розповідне начало [362, 254] узгоджується з унаочненням ірреального, сприяє особливому типу катарсису. Отже, атрибути

містерійної культури міського тексту можна вбачати у сполученні мотивів одивнення, піднесення та, як наслідок, світлого суму. На досягнення перелічених рис скеровується, зокрема, М. Рильський. Він означив ностальгічну поему “Сіно” як “лірико-дидактичну фантазію – друзям на усміх, читачам на покивання голови, серцю власному на науку” [410, 237].

Стосовно суто біблійної образності, вона береться до уваги в містерійних планах поеми Є. Плужника “Галілей”. Ім’я ренесансного мислителя в назві містить алюзію на Галілею, де проповідував Ісус Христос [331, 490]. Сакральна тональність твору поглиблюється провіщенням того, як прийдешні “в крові, на Голгофі, в муках // узрять нас” [377, 94]. Через тенденцію автора до екфраз виникає асоціація місця жертви з популярною однойменною панорамою, установленою в 1901 р. на Володимирській гірці [за 406, 40–41]. Названий локус безпосередньо уособлює містерійне видовище.

Прикметно, що навіть інтерес М. Семенка до спостереження за міським життям можна співвіднести з певною містерією. Часто вона набирає світського манірного забарвлення, пов’язуючись із локусом кав’ярні. В одному з віршів це поглиблюється згадкою, як елітарний ліричний суб’єкт “з Богом зустрівся зором, // Сидячи в кав’ярні з Ним” (“Я схопив віки за горло...” [437, 22]). Теоцентризм також задається Божим, хоч і сатирично змальованим, спогляданням за Києвом: “... Прищулився Бог в жаданні людських містер” (“Тов. Сонце” [429, 132]). Для порівняння: пізніше перебування в Полтаві характеризується тим, що там “зачиняє Бог свій театр, спускає завісу” [437, 36].

Перехід містерії від власне релігійного до секуляризованого феномена [362, 255] є також співзвучним із позиціонуванням Києва як релігійного центру. Із 1910-х рр. для семіосфери міста актуальною стає проблема збереження сакральних кодів.

Іще одним жанром, що зближує київський і харківський тексти, слід визнати романс. На думку Т. Гундорової, образність київського романсу внаочнюється завдяки сполученню природного начала, “апокаліптичного” вияву людських бажань, психології “у-топосу”, паралелі між містом і селом [за 124, 27–28]. Але споріднена традиція міського фольклору, хоч і зближена з низовою культурою, підтримувалася також у Харкові. Вірогідно, на це вплинула спадкоємність романтичної школи в модерністичному харківському тексті ХХ ст. Згідно з мемуарами І. Сенченка,

прихильниками романсового постфольклору були М. Яловий і М. Хвильовий [440, 552–553]. Так само в харківський період В. Сосюра пише поему “Нальотчиця”. Фабульна лінія Ївги, сироти з шахтарського села, яку “Сашко не раз... «на дело» // у тьму на непманів водив” [456, 39], розкривається в дусі блатних пісенних драм. На відміну від творення романсів у Києві [124, 28–29], нова столиця відчутніше узуалізувала їх, привносила в них елементи “жорсткого” стилю.

Отже, у жанровій типології, насамперед на рівні форм елегії, романсу, містерії, підсумовується зіставлення геопоетик Києва, Харкова та Львова. Важливим мотивом, що вибудовується на рівні окремих образів у згаданих семіозисах, є ностальгійність. Вона узагальнює власне цивілізаційну іконіку міських текстів. Виявлення художніх доміант в урбаністичній моделі на рівні природних локусів потребує докладнішого розгляду.

2.1.3. Цивілізаційний план Києва та уявлення про природність міста

Проблема статусів природного і рукотворного начал в образі міста особливо загострюється при осмисленні літератури модернізму. Наприклад, Е. Соловей наголошує на існуванні “суто міської включеності як матеріальної культури, так і культурної пам’яті у людське життя” [451, 135]. Дослідниця підкреслює роль, насамперед, антропогенних предметів в урбанізмі (пор.: [451, 140]). Абсолютизація штучного, олюдненого у візіях міста притаманна також роботам Р. Мовчан [336, 394; 336, 398], С. Павличко [363, 210], В. Фоменко [520, 262; 520, 284] та ін.

Згадані погляди значною мірою відповідають історико-літературному вивченню локусів. Натомість, у теоретико-літературних і семіотичних розвідках, присвячених міському тексту, здебільшого аналізуються двоїсті структури простору. У студіях В. Топорова петербурзький текст осмислюється як “«природно-культурний» синтез” [492, 28]. Концептуалізація такої властивості, судячи з записників, тривалий час цікавила філолога. У збережених начерках природне й антропогенне начала міста вподібнюються до “свідом<ого> та підсвідом<ого>...”, “доцільної співпраці” “випадкового й закономірного” [за 487, 816]. За припущенням Т. Цив’ян, В. Топоров

сприймав “зелень на подвір’ях” як “свідчення «доміського» минулого, спогад *про ліс...*” (*курсив – Т. Ц.*) [536, 20].

У працях представників московсько-тартуської школи актуалізуються й окремі поняття природного тексту [574, 63], гіпертексту з “природною надмовою” [574, 76].

У дослідженнях київського тексту природа теж нерідко ототожнюється з кодами минулого. На думку Т. Гундорової, модель міста “асоціюється з раціональним проектом творення ідеального” [124, 28]. Із урахуванням цього “патріархальний Київ співіснує з Києвом європейським” [124, 27]. М. Петровський указує на дещо абстрактний перехід київських письменників із “циклічного... *природного* часу – в... лінійний *історичний* час” (*курсив – М. П.*) [371, 177].

Як можна помітити, у процитованих роботах природа не мислиться компонентом, вирішальним у київському семіозисі. Утім, слід припустити, що саме нерукотворний ландшафт суттєво обумовлює структуру київського тексту. Ідеться не лише про “генетичну пам’ять”, а про механізми, за допомогою яких природа координує смислову сферу міста. Прикладом цього в царині знаків виявляється ситуація з відбудовою центру після Великої Вітчизняної війни. Зокрема, тоді була розширена вулиця Прорізна, одне з осередь артистичного життя в 1910-х – 1930-х рр. Завдяки перепроєктуванню Музичного провулка на ній облаштували зону відпочинку зі сквером [за 403, 20]. Тобто власне цивілізаційна панорама не змогла утримати самодостатність і “надолужила” брак природних складників.

Показово, що синтетична філософія природи цікавила ряд творців київського тексту. “Неокласик” М. Драй-Хмара у щоденникових нотатках надає натуральному статус мірила культури. Переповідаючи документальні фільми про Індію та Африку, письменник наголошував: “[Індійське. – *В. Л.*] Озеро священних мавп і ченці-жебраки – яке це все архаїчне!.. І воно живе сьогодні поруч з новітнім, майже європейським містом!.. Разючий контраст: в Індії – багата природа... й велика оригінальна культура, тут [в Африці. – *В. Л.*] – убога природа... й ніякісінької... культури” [151, 389].

Згідно з цитатою, дію “ландшафтного детермінізму”, розкритого через наближеність суспільства до природи, автор допускав і в міському просторі. Таке уявлення часто притаманне київським літераторам, незалежно від стилю, до якого вони

тяжкують. При цьому попри традиційність іконіки образи нерукотворних територій відходять від ролі *locus communis*, абстрактного пейзажу.

До згаданого варто додати, що розуміння самого феномена природи впродовж історії людства зазнало численних варіацій. Іще за античності воно не вповні дистанціювалося від творчого, а, отже, культурного начала. Сучасні філософи також наголошують на існуванні «людського обличчя» природи», тобто на її здатності породжувати людину, символізувати неприродні властивості суб'єкта [201, 247–248; 290, 219].

До ХХ ст. сформувалося кілька моделей зображення природи: антична [290, 131], спінозистська [290, 141], руссоїстська [290, 152], романтична [290, 187] та модерністська [290, 195]. Імовірно, київський текст найповніше відповідає античній, руссоїстській, романтичній концепціям. Такий зв'язок обумовлений наявністю в міста суттєвого міфотворчого потенціалу й ознак полісу. Саме антична й романтична моделі ґрунтуються на міфологізмі [290, 211] і міфологічному іманентизмі, згідно з яким людина залучалася до розбудови міфології [290, 218]. На продовження згаданих концепцій, руссоїзм збагачував сприйняття природи афективністю, надзвичайною задушевністю [290, 215]. У цій рисі, зокрема, відображалось світовідчуття іммігрантів-провінціалів.

Справді, рецепція міської природи культивувалася в різних літературних формах. Ідеться про художні й публіцистичні твори, щоденникові, епістолярні, науково-популярні джерела 1910-х – 1930-х рр. У багатьох із них Київ ототожнюється з певним “заповідником”. Приміром, автори утверджували погляд на місто крізь призму річкової мапи.

Мандри Дніпром становлять важливий макромотив урбаністичного тексту. Йому підпорядковуються мотиви спокою, дозвільності, рекреаційності, споглядання. Нерідко ці іконічні конструкції пов'язуються з топонімікою. У згаданих нотатках М. Драй-Хмари набирають ваги образи дніпровських рукавів Коник та Козак. Суміщення зменшено-пестливої семантики з означником воіна своєрідно паралелізується з пригодою, описаною літератором. Минувши човном названі річкові рукави, автор на Конча-Заспі зачепився за осине гніздо [151, 388–389]. Певна

розслабленість, неухважність оповідача (“Навколо – ні душі. Так гарно відпочивати, думати, споглядати” [151, 389]) мовби спричинилася “внутрішньою формою” гідроніма-демінутива (“Кон-ик”). В ономастичній площині прикметний фон для такої ситуації складає й одне з тлумачень номена “Конча-Заспа”. Згідно з легендою, яка, найімовірніше, ґрунтується на народній етимології, слово “Заспа” є похідним від праслов’янського кореня **srpn-* > **srъn* > *sn-* (пор.: *снити, спати*) [222]. Отже, субтекст курортного передмістя взаємозалежить від мотиву сновидності.

Слід підкреслити й те, що семантика назв “Коник” і “Козак” безпосередньо не асоціюється з урбанізмом. Хоча саме на її рівні помітним стало продовження романтичного семіозису міста. Так, М. Гоголь у повісті “Страшна помста” змальовує Київ як козацьке місто. Але побут козацтва маргіналізується в просторі: він і не суто урбаністичний, і не сільський (див.: [273, 160–161]). У повісті М. Гоголя персоніфікується й Дніпро, комічно підпорядковується міським манерам: “Він, як старик..., ворогує... з... горами, лісами, луками та несе на них скаргу в Чорне море” [108, 137].

Симптоматично, що в поданій цитаті виникає ще один показовий етимон. Назва “Старик” також належить до гідронімів Дніпровського басейну. Серед представників покоління 1910-х рр. її актуалізував, зокрема, П. Тичина. У листі до А. Любченка він розповідав про розваги біля “старого річище Дніпра за Русанівським мостом...” [150, 168].

У спогадах про типове проведення дозвілля вияскравлюється амбівалентність образів природи. Нерукотворні ландшафти є територією, що складає органічну єдність із цивілізаційними локусами Києва. Проте знаки природного світу в міській семіосфері оцінюються як ремінісценції з сільського життя численних письменників. Для окреслення такої групи митців А. Лейтес уживав оксиморон “сільські урбаністи” [280, 2]. У відповідному розумінні київський текст логічно продовжував, завершував і компенсував “провінційні біографічні тексти” своїх творців. Зауважений процес уможлилювався завдяки автентичній культурі гостинності, про яку вже йшлося. Наприклад, нею можна пояснити вдавання М. Драй-Хмари в щоденнику до переліку видів диких квітів, зібраних над Либіддю [151, 398].

Вирішальна роль у цьому сприйнятті Києва належить відірваності авторів від рідних селянських теренів. В автобіографічному оповіданні М. Семенка “Мак Долина ховає свою сестру” головний герой, котрий повернувся з військової служби, не приймає рустикальності. Наречену, “продовження... владивостоцького кохання”, він у статусі “сюрпризу” примірює до точки зору батька [432, арк. 3]. Іншим виявом патріархального світоустрою є спогад, як Мак Долина “у дідуся... на Різдво... чуть уха... не поодморожував” [432, арк. 7]. Тому протагоніст письменника “не любив села” [432, арк. 6]. У давнішій щоденниковій нотатці футурист підкреслював, що його нетривала симпатія (“вродлива й витворна панночка”) – “цілком непровінціалка” [431, арк. 1].

Двовимірність культури яскраво простежується на прикладі М. Рильського, одного з небагатьох уроджених киян серед представників київського тексту в українській літературі. У поетовій рецепції міста упорядковується естетично децентралізована образна система. Автор розбудовував модель простору на основі знаків, іконіки, міфів своєї родини (діяльність батька, Т. Рильського, у “Громаді” і редакції “Киевской старины” тощо). Але ця модель здобувала антитезу, утілену у спогадах самого “неокласика”. Письменник засвідчив руссоїстське сприйняття природи: “Село на Київщині, кучерявий лісок..., білі хати й зелені сади понад річкою Унавою... Дитинство моє, юність моя” [414, арк. 1]. У схожих рефлексіях могла окреслюватися версія “садибного тексту”. Варто почасти погодитися з В. Коряком, який вів мову про “оранжерейне”, “дачне” розуміння природи, притаманне урбаністам [225, 43].

Поетизацію рустикального романівського устрою М. Рильський доповнював звернутістю до образу таємничого, герметичного, міста. За вдавання до біографічного методу стане очевидним, що таку тенденцію складно співвіднести з конкретним віком літератора. Попри запевнення поета природа не завжди приваблювала його в дитинстві. Відповідно до мемуарів В. Шпилевич, юного Рильського однаково не цікавили “ні черешні, ні гра в крокет, ні в скраклі” [418, арк. 4 зв].

Прикметним виявляється й епіграф до збірки М. Рильського “Під осінніми зорями” (1918), у функції якого лірик використовує рядки П. Куліша [417, 3]. Ця книга вирізнялася з-поміж символістських видань чи не найпослідовнішою зосередженістю на урбаністичних мотивах. Але в ній же інтертекстуалізувався твір Куліша – канонічного

супротивника цивілізації.

Факт, наведений останнім, привертає увагу. Як відомо, П. Куліш істотно вплинув на становлення київського тексту. Так, Кирило-Мефодіївське братство, до якого належав письменник, позиціонувало Київ як центр слов'янського світу. Прихід літератора до філософії хутора де в чому випередив та продублював природно-цивілізаційну двоїстість у київському тексті ХХ ст. Це стосується не лише поезики М. Рильського. Симптоматично, що М. Івченко в начерку 1920-х рр. прагнув реабілітувати хутір як феномен [191, арк. 16].

Із викладеного випливає, що за естетичного балансування система природних знаків Києва виявляється найдоступнішою для сприйняття. Така риса є помітною на різних етапах у творчості покоління 1910-х рр. Принцип продукування образів, який окреслюється внаслідок цього, доречно схарактеризувати як **“урбаністична амбівалентність”**. Мовиться про значуще переорієнтування літературного урбанізму з власне міської семантики на “доповнювальну” – природну. Спостережена якість породжується “екстрацентричною” символічністю Києва. До того ж, “урбаністична амбівалентність” пов’язується з деконструктивістським механізмом “доповнення” (природа – засіб для тлумачення рукотворних ландшафтів). Але вказана властивість може розкриватись і через довершення в прямому сенсі (комплементарність цивілізаційних і позацивілізаційних образів). У запропонованому ракурсі здобуває основне обґрунтування полісна модель Києва. Відповідний тип античного поселення включає не лише міські, а й прилеглі території, тобто передбачає сполучення кількох іконічних мов.

Істотною щодо “урбаністично амбівалентного” текстотворення є поезія М. Драй-Хмари “Ще губи кам’яні...” (пор.: [152, 22–23; 422, 273–274]). У ній “цивілізаційна” образна опозиція (“освоєне городянами” v “природне”) трактується за суміжністю з календарним міфом. Рецепція природи здійснюється через зіставлення зими й весни. Безпосередні означники міста – “сніг таранкуватий” [152, 22], “брудна дерга”, “сльози... дубів померклих”, гринджоли, метонімічний кожух [152, 23]. У другій образній царині панують посилення на теплу пору року: “... Хтось... // пальцями нервово // по ринві стукотить” [152, 22], “скоро... // веселик прилетить, // і ще послухаєм

музик, // коли і в хаті найбіднішій, // і в найубогішим кварталі, // і в кожному місці, // в кожному серці // завітнуть сонячні троянди...” [152, 23]. В оптимістичному очікуванні весни, пізнаваної за природними виявами, об’єднуються локуси хати і кварталу. При цьому образом, що формує мотиви радості, відкритості, є серце. Такий факт підтверджує ідею С. Кримського про “метафору інтимних глибин душі”, притаманну культурі Києва. На думку філософа, символіка серця, котре палає, у геральдиці київських митрополитів, кордоцентризмі може тлумачитись як “шлях до... гармонії з природою” [за 236, 104]. Тяжіння до злагодженості фіксується й у гербі Р. Заборовського, відтвореному на софійській брамі. У названій архітектурній композиції серце сполучається з книгою. Тобто уособлення розуму суміщається з утіленням доброї волі [236, 105].

У поетичному доробку М. Драй-Хмари вирізняється й певна кульмінація драматичного бачення центру. Мовиться не лише про географічний, а й про духовний статус центру. Автор осмислює його, удаючись до сюжету Саломеї. Поетове сприйняття міфу виходить за рамки п’єси О. Вайлда, що надихнула “неокласиків” на ліричний полілог. Зіставлення цивілізаційних концепцій із біблійною історією [125, 17] поширюється на трактування цивілізаційного плану міста. М. Драй-Хмара вподібнює Київ до голови Іоанна Хрестителя “на золотій тарелі Саломеї”. Очевидно, дочка Ірода уособлює ідеологію центру. Символи державності у творі “неокласик” виводить від “Володимирових”, князівських, часів: “Ти [Київ. – В. Л.] – перло в Володимировім гроні...” [152, 93]. У результаті Саломея “приносить у жертву” Київ як місто-столицю. Справді, у період написання вірша “Київ” (1930 р.) функції столиці УРСР виконував Харків. Не випадково й те, що Київ персоніфікувався як Іоанн Хреститель, будучи місцем посвячення русичів у православ’я.

Мотивом мертвотності іноді маркуються локуси, що принагідно асоціюються з рукотворним центром. Наприклад, у творі К. Котка на тлі середмістя здійснюється розстріл. Емоційність природного пейзажу контрастує зі сценою загибелі: “Їх розстріляно на розі // Двох холодних сніжних вулиць. // Сльоз // Не було. // Місяць – вибіг... в хмари знову”. Автор акцентується на незворушності простору: “Не ридали кам’яниці. // Подивились хмуρο вікна” (“Фрагменти минулого” [8, 31]).

Центр Києва може здобувати і множинну інтерпретацію в категоріях

“позитивне”/ “негативне”. У вірші М. Рильського іконіка “міста у липневу спеку” корелює з образом “агонії пекельного коня”. Противагу до неї становить вітер, який “приносить... тишину далеку” (“Тут цілий день, у казанах закутий...” [410, 188]). Із позицій міфології прикметно, що у віруваннях більшості народів (за винятком апокаліптичних бачень) відсутня інфернальна символіка коня. Навпаки, індоєвропейські етноси співвідносять із такими тваринами божественних близнят [331, 175]. Якщо взяти це до уваги, не випадковим здається спогад лірика. Оповідаючи про історію роду, письменник посилається на фразу І. Франка. Той порівнював Т. Рильського та В. Антоновича з “українськими Діоскурами” [414, арк. 2 а]. Завдяки відповідній паралелі близнюцький міф проектується на київський уклад. Тому у творчій свідомості М. Рильського простір центру постає у двох версіях: “високій”, священній, і “низькій”, демонічній. Якщо в першій увиразнюється космогонія міста [157, 489–490], то друга нагадує про гріховні, каїнівські, асоціації урбаністичного устрою [132, 217]. Тобто ідея гармонійної “діоскурівської” території парадоксально ґрунтується на міфі про братовбивство. Поширеність такого розуміння в київському тексті можна простежити до кінця ХХ ст. (образи подільських трамваїв, певних “залізних коней”, “неотвратимых, как судьба” у Л. Кисельова [209, 119], євбазівських кобиллиць із пекельних легіонів у В. Герасим’юка [99, 252] тощо).

Кількарівневість унаочнюється і за кодування загальніших цивілізаційних компонентів. Ідеться про семіозис міста як рукотворного об’єкта, що не обов’язково пізнається через образи центру/ периферії. Справді, М. Зеров у вірші “Lucrosa” послідовно інтертекстуалізує київський текст. Сама назва твору – жартівлива латиномовна калька ойконіма “Баришівка” (лат. *lucrum* – бариш) [338, 811]. До цього населеного пункту Київщини у 1920-х рр. переїхала низка учасників літутгрупування, рятуючись від голоду. Окрім початкової “римської” ремінісценції, Київ зіставляється з Баальбеком (“Живем ми, кинувши не Київ – Баальбек...” [181, 79]). У такому перифразі увиразнюється гіперкультурне начало Києва. Згадане малоазійське місто співвідноситься з державою Александра Македонського. При цьому давньогрецька назва Баальбека – Геліополь (гр. місто сонця). У внутрішній формі топоніма утримується кілька асоціацій. Передусім, мовиться про однойменний утопічний простір,

зображений Т. Кампанеллою й пов'язаний із рядом суспільно-історичних пересторог. Із ними міг паралелізуватися пореволюційний Київ без столичного статусу. Цікаво, що “неокласик” П. Филипович у вірші 1924 р. ототожнює стихання дощу – “слізливої капелі” із гаслом “Над містом піднісся новий Кампанелла!” (“Весь день на дротах коливається дощик...” [513, 66]).

Баальбек наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. вивчався археологами як поселення зі збереженими руїнами римського храмового ансамблю [505, 119]. Тобто в наведеному порівнянні Київ підкреслено наділяється складниками семіосфери Риму. Це підтверджується й побутовими спостереженнями М. Зерова. За мемуарами А. Гозенпуда, поет, коментуючи переїзди митців до столичного Харкова, а згодом назад, посилався на Ювенала. Третя сатира античного письменника “радить мешканцям Риму, якщо вони шукають миру і спокою, залишити столицю і переселитися у провінцію” [109, 81].

У результаті до проаналізованої системи цивілізаційних образів Києва включаються античні малоазійські, грецькі, римські й ренесансні західноєвропейські культурні ремінісценції.

Важливо, що задіяність природи в київському урбанізмі дещо різниться від низки європейських моделей міста. Зокрема, К. Шорске узгоджує локус віденського саду з мотивом бунтарства [566, 281–282].

Із урахуванням такого прикладу слід уточнити кілька аспектів семіосфери Києва. По-перше, на неї мало вплинув “радикальний класицизм”, властивий західноєвропейській сецесії [566, 282]. Субтексти саду та парку належать до найдеталізованіших у київському тексті. Меншою мірою може йтися про розуміння відношень між садом та парком у категоріях “утопія/гетеротопія (суміщення причиновості й суперництва як форм подібності)” (О. Люсий [309, 236]). Садово-паркова архітектура Києва маркує радше не самі природні утворення, а довколишню забудову. Призначення садів полягає в урівноваженні рукотворної панорами, уникненні контрапунктів. Очевидно, суттєва роль романтизму в побудові київського тексту вдало ілюструє думку Д. Лихачова. Російський гуманітарій стверджував, що “ландшафтні романтичні парки найближчі до естетичних спрямувань

природи”, а “у поезії для «відкриття» природи найбільше зробив романтизм” [286, 408–409]. Справді, для Києва звичним був “старонімецький” смак – “слабкість до складних... нагороджень із оранжереями, городніми грядками, плантаціями аптечних трав, із «прегарними старими гіллястими деревами, густими алеями, терасами та ін.»” [313, 17]. Ще публікації ХІХ ст. свідчать про громадську оцінку симетрії Купецького саду як кітчу [за 313, 245].

По-друге, збалансованість нерукотворного і культурного в київському тексті підтверджується етичними канонами розуміння природи. Мовиться про відсутність у літературі 1910-х – 1930-х рр. сюжетів показного, епатажного втручання людини в природні об’єкти. Навпаки, саме в цей період постає “маніфест природності” М. Рильського (“Люби природу не як символ // Душі своєї...” [417, 115]). На відміну від модерністичного Відня, найрадикальнішою щодо київських урочищ може виявитись комічна рефлексія. Вона відповідає афективному руссоїстському баченню природи. Так, на прогулянці з коханою в Голосіївському лісі “чорний кінчик черевичка” у ліричного суб’єкта М. Рильського іронічно “бажання дражнить весняні” (“Голосіївському лісові” [410, 360]). “Я”-поет В. Ярошенка ніяковіє поряд із панною, котра “меж квіток несеться, смиче, // – За метеликом ганяється”. Ліричний суб’єкт пояснює: “Мені сором. Дуже грубо вже // Я їй крикнув: «Ви не тямите!..»” [578, 42]. Сатиричним є сприйняття Пролетарського саду у творі Ю. Клена. У першій частині диптиху “Київ” автор підкреслює в просторі мотиви чужості (“дівчата хозарські”, “буржуючі зграї”), тілесності (“... Руки пожадливо місять // Піддатливе м’ясо ночей”) та смерті, спаду (“Колись тут розстрілював Лаціс...”, “міліє Дніпро за кущем”) [211, 110].

Вияви “урбаністичної амбівалентності” узагальнюються в суттєвому персональному міфі. Ідеться про фокусування природних знаків і образів у міфологемі звіролова, “поета-мисливого” [410, 294]. Вона послідовно розкривається в художньому та біографічному київських текстах М. Рильського. Названий семіотичний складник дає змогу здійснити додаткове зіставлення київського та харківського текстів.

Ідеальна іпостась “неокласика” – “мисливець обережний” [410, 194]. Стосовно неї природні локуси структуруються, згідно з граматиною прикмет і забобонів. Приміром, син М. Рильського Богдан згадував, як дорогою на риболовлю поет приглядався, “чи

випала роса. Коли так – дощу не буде” [409, 80]. Окреслювалась і низка ритуалів, актуальних упродовж кількох десятиліть. Найприкметніші з них – пантоміми на мисливську тематику. Достеменно відомо, що відповідні сцени письменник розігрував із товаришем – літератором В. Охременком у 1940-х рр. [409, 114–115]. Утім, апелюючи до нерукотворного простору, сюжети мисливства вводилися в простір цивілізаційний. Будинки письменників, де виступали М. Рильський і В. Охременко, фактично належав до системи софійських локусів. Заклад розташовувався тоді на Ярославовому валу [206, 169]. Водночас, на фризах собору Св. Софії розміщуються бестіарні фрески, суголосні мисливській пантомімі (пор.: [137, 104]).

У цьому ракурсі модерністичний київський текст близький до харківського. Як відомо, М. Йогансен теж утвердився в мисливському амплуа. Образи реальної “Слобожанської Швейцарії” у змалюванні “вітаїста” тотожні курортним околицям Києва в рецепції М. Драй-Хмари. Інтерес до ловецької практики розпізнається в сюжеті останнього роману М. Йогансена “Югурта...”. У пролозі до твору тваринний світ передмість “таксономізується” [197, арк. 1–1 зв.] і певним чином обґрунтовує появу рукотворних пейзажів.

Отже, система образів природи є формотворчою в побудові київського тексту 1910-х – 1930-х рр. Її своєрідність почасти можна пояснити втіленням сільського досвіду, звичного для більшості урбаністів, у позацивілізаційних ландшафтах. Унаслідок цього усталюється сприйняття Києва як “природного міста”, пов’язане з рядом культурних ремінісценцій.

2.1.4. Інтерсеміотичні виміри літературної моделі міста

Як уже стверджувалося, нині актуальним є підкреслення інтертекстуальної структури міського тексту. Ідеться про вивчення “сміслової цілісності, яка народжується в місці зустрічі тексту й зовнішньої (“внеположенной”) реальності та виступає цементувальним началом надтексту”. Допускається, що за такої взаємодії текстуальні межі стають “і стійкими, і водночас динамічними” [за 325].

У вирізненому ракурсі доречно порушити проблему полілогу між міськими

візіями в літературі й інших видах мистецтва. Сьогодні інтерсеміотичні зв'язки часто трактуються саме в річищі інтертекстуальної критики [80, 315–316; 351, 72–73; 351, 96]. Це дає змогу знайти цитати, на включення яких налаштований урбаністичний текст. Дехто з літературознавців уже інтерпретував простір як текст, що охоплює тексти міста, мистецтва, історії та побутових норм [165, 135–136; 244; 329, 106; 329, 108; 348, 61; 589, 11]. Аналогічне трактування застосовувалось і до київського тексту романтиків у літературі, театральних творах, академічному живописі [65, 13].

Справді, до загальноонтологічних знаків, котрі освоюються в семіосфері, належать і посилення на мистецькі твори. Завдяки деталізації відношень між такими субститутами міський текст літератури доповнюється своїми суміжними версіями. Ідеться про семіозис одного й того ж простору в літературі, архітектурі, кінематографі, малярстві, музиці, скульптурі і т. д.

Тлумачення київської іконіки в помежевих, інтерсеміотичних й інтертекстуальних, категоріях пропонується здійснювати, згідно з теорією У. Вайсштайна. Якщо врахувати його вчення, варто зосередитися на таких зв'язках між видами мистецтва: опис артефактів у літературному творі; імітація образотворчих стилів у літературному творі; використання образотворчих технічних прийомів у літературному творі; співвіднесення літературного твору із іншим видом мистецтва та художниками, необхідність спеціальних знань із історії мистецтв для сприйняття літературного твору [71, 380].

Задіяння відповідних підходів часто сприяють біографічні відомості про київських письменників. Особистість поета першої третини ХХ ст. нерідко паралелізувалася з “ренесансовим життєвим і духовим «апетитом»” [245, 947] у всіх сенсах. Ряду літераторів був притаманний “відродженський” вияв обдарування в інших творчих царинах. Наприклад, відома іпостась М. Рильського – піаніст. П. Тичина мав дар художника, мультиінструменталіста, співака й диригента, а також працював помічником хормейстра в театрі М. Садовського. Багатобічність таланту М. Семенка можна простежити за етапами життя в різних містах. Так, упродовж навчання в Петербурзі автобіографічний протагоніст футуриста Мак Долина вагався: “Хто ж я справді?.. Чи поет, чи філософ, чи великий скрипник?” [429, 187]. Із погляду Лео Крігера (І. Семенко),

“за пейзажними віршами владивостоцького періоду... стоїть уявлення про новий живопис, з яким поет... добре ознайомився в Петербурзі” [587, 582]. У Києві, не полишаючи цікавості до малярства, автор експериментував із “поезофільмами”.

Літугрупування, насамперед кінця 1910-х рр. (“Біла студія”, “Музагет”, “Фламінго”, “Мистецький льох” (“Льох мистецтва”), “Мистецький цех”, “КЛАК”, “ХЛАМ” тощо), поєднували представників різних творчих сфер. Про плідність їхньої співпраці яскраво свідчить цикл портретів А. Петрицького. У роботах живописця, відповідно до витвореного персонального міфу, зображуються М. Доленго, Т. Масенко, Я. Савченко, М. Семенко, І. Сенченко, О. Слісаренко, М. Терещенко, П. Усенко та ін. Про згадану серію картин докладніше йтиметься далі.

Інтерсеміозис Києва доцільно дослідити в кількох аспектах. Зокрема, указані типи зв’язків варто послідовно проаналізувати у творах різних видів мистецтва. У результаті можна спостерегти, які з галузей культури найсприятливіші для творення київського тексту:

1) опис артефактів у літературному творі. Слід припустити, що поети, розбудовуючи київський текст, наймасштабніше орієнтуються на просторові види мистецтва. Імовірно, це пояснюється високим рівнем цікавості до міста як феномена. Такий інтерес потребував предметності, пізнаваної через відчуття. Доступності осягнення сприяли риси міста-музею в загальному образі Києва 1910-х – 1930-х рр. Найбільш утвердженими виявлялися архітектурні та скульптурні посилання. На відміну від них, музичні екфрази Києва поширилися мало.

Відповідно до зауваженого, пропонується зосередитися на літературному описі архітектурних, скульптурних і музичних артефактів:

а) опис архітектурних артефактів. Стосовно модерністичних споруд активізується згадуване бачення предметів як експонатів. Справді, 1935 р. М. Рильський написав вірш “Дім Городецького”. Звертаючись до образу Будинку з химерами, ліричний суб’єкт у дусі часу дорікає архітекторові – “убивці заячому” за еkleктичність. Але споруда в рецепції поета є певним історичним документом. Автор конструкції “житло... трофеями // Чи їх подобою скрашав”, тобто, по суті, “накопичував експонати”. На продовження іронії, у пуанті твору раціонально підкреслюється: “Це пам’ятка дозвілля

панського // Цікава, як іхтіозавр” [411, 166].

Творення “експозиційної” семіосфери іноді супроводжується парадоксами. Приміром, М. Бурачек у статті “Мистецтво у Києві” дорікає співробітникам міського музею за естетичну нерозбірливість. Як стверджується, вони купували, “коли траплялося..., разом з полив’яним горщиком портрет Боровиковського або рисунок Борисова-Мусатова..., аби ціною підходило” [69, 100]. Однак кількома роками раніше, до перебування в “Музагеті”, автор в іпостасі художника зобразив Будинок із левами, де розташований заклад. Попри імпресіоністичну техніку цієї роботи 1913 р., споруда відчутно монументалізується. У композиційному центрі картини “Міський музей” опиняється не саме приміщення, вивишене над просторою площею, а кут масивного цементного парапету;

б) опис скульптурних артефактів. Підтвердження музейності Києва варто вбачати в інтертексті літератури та скульптури. Відповідний інтерсеміотичний аспект стає цікавим тому, що в ньому підкреслюється діалог між київським і петербурзьким текстами. Зокрема, об’єктом, який організує обидва простори, є пам’ятник монархові: скульптура Петра I – “Мідний вершник” у Санкт-Петербурзі та монумент Володимирові Великому в Києві. Істотно, що однин із авторів київського артефакту – П. Клодт, автор литої фігури І. Крилова, оздоб Аничкового мосту в російській “північній столиці”. Кожній із увічнених монарших осіб притаманна семантика утвердження нової культури на зміну віджилому устрою (відповідно, євразійському й фінському [76, 269; 77, 264] чи руському язичницькому). Проте до “Мідного вершника” Етьєнна М. Фальконе видається можливим застосувати ідеологічне потрактування в державно-політичному плані (оточення владними спорудами) [488, 787]. Скульптура Володимира розташована на межі з так званим святим місцем у Хрещатому яру, де, за переказом, прийняли православ’я сини князя [313, 421]. Володимирська гірка, на якій розміщується монумент, сполучає відгалуження ланцюжка дніпровських парків із угіддями Михайлівського Золотоверхого монастиря. До кінця 1930-х рр. на прилеглих територіях практично не спостерігалось адміністративних знаків. Лише в 1936–1939 рр. на Михайлівській площі за проектом І. Лангбарда була зведена урядова адміністративна будівля. Але така монументальна споруда виявляється істотно віддаленою від скульптури. Унаслідок

цього в літературних екфразах пам'ятника увиразнюються мотиви відстороненості, вивищеності, а в навколишньому просторі – переважний мотив дозвільності.

У 1910-х рр. одне з перших змалювань статичного образу князя-хрестителя дає Леся Українка: “Князь Володимир за Дніпром // на влогах запізнився. // І сам незчувся, як в бору // самотній опинився”. Через підкреслення відокремленості монарха й посилення на незрушність – довколишню “полуденну дрімоту” [504, 443] – твір сприймається як ліризована “передісторія” пам'ятника. При цьому може йтися про ефект персоніфікації скульптури. Її прототип виводиться за підкреслено побутових, а не офіційних, обставин. Володимир означається началом безпосередності, а не мотивами влади, сили, як “Мідний вершник” у поемі О. Пушкіна.

У перше десятиліття ХХ ст. виникає ще дві суттєві рецепції образу статуї. Зокрема, мовиться про поезію М. Семенка “Біля Володимира”. Початок вірша написаний райошником: “Я сидів собі на горі біля Володимира // і дивився як ішов дим із пароплавого димаря...” [429, 28]. Тло, на якому сприймається пам'ятник, утілює налаштованість на повільну, розкуту описову нарацію. Показовим є й вірш А. Ахматової “Київ”. У ньому постать князя не цілком уподібнюється до скульптури, не оречевлюється. Володимир тільки “над рекой *своей*... // Поднял чёрный крест” [23, 106] і уособив потойбічного спостерігача за містом.

Локусові пам'ятника в 1930-х рр. властивий мотив екзистенційності. Нерідко він доповнюється пошуком світських кодів. Так, у поезії М. Драй-Хмари розгортається персоніфіковане бачення монумента. “Уздівши з кручі променисту в'язь”, Володимир “пішов у далечінь”: “Які чудесні огняні простори! // А я... Пощо мені ця височінь? // Померк мій хрест і потемніли гори...”. У просторових координатах князь, що ожив, скеровується до низу. Невипадково назва вірша – “Поділ”. До того ж, замілювання краєвидом суміщається з іншим почуттям – розчаруванням у висоті ландшафтній і метафоричній, священній. Але секуляризація образу князя-хрестителя не повна. На початку твору згадується, як “спустилося Трикутника сузір'я // на води Дніпріві, на тьмяний брук, // на синю сутінь оболонських лук...” [152, 94]. Символ “Трикутника сузір'я” пов'язується з низкою ділянок зоряного неба, допускаючи також суто геометричні асоціації. На думку Д. Горбачова, трикутник належить до піфагорійських

означників космосу, у т. ч. полісного (пор.: [115, 59; 111, 78]). Водночас, у зоряній фігурі може вбачатися сакральне зображення – “око істини”. За розповсюдженими легендами, в оздобі пам’ятника Володимирові використовувалися окремі масонські знаки [366]. Втручання певного неканонізованого культурного начала в семіосферу Києва, вірогідно, свідчить про “померклість хреста”. У творі М. Драй-Хмари “Місто майбутнього” така перспектива окреслюється загрозливіше: “Тівкола, прямокутники, квадрати; // будинки із бетону, криці й скла;... // і над усім – звитяжний знак числа” [152, 97]. А це вже вияв інфернального світу в християнській традиції чи знеособлення в давньогрецькому світогляді [111, 78; 111, 84].

Але в посиланні на “Трикутника сузір’я” можна розпізнати й суто зоровий ефект. Якщо дивитися на київський Дитинець із Подолу, над пам’ятником Володимирові утворюється трикутник зі споруд Софіївського собору, Михайлівського Золотоверхого монастиря, Андріївської церкви. Імовірно, через красу та святість перелічених храмів “заніміло... узгір’я” [152, 94].

Образ пам’ятника максимально інтимізується у вірші С. Гордеєва. Ліричний суб’єкт сприймає пейзаж із Володимирської гірки як метонімію. Це “край Подола освіщєнный”. Сама скульптура пізнається через акустичний код: на побаченні закоханим “слышно, как слетает иней, // Плечо Владимира задев” [116, 46].

Ю. Клен найполіфонічніше описує конструкцію монумента. У триптиху “Володимир” такий процес стає способом осмислення ролі князя в історії. У першій частині циклу правитель переймає релігійний світогляд від візантійського ченця. Монарх спостерігає, як “в рожевім кольорі надії // Незнана просторінь віків ясніє” [211, 108]. Другий вірш – свідчення того, що князь-реформатор, “сполоханий, не розуміє, // Що значе й є цей вихор світла, й рух, // І злото бань, що проти сонця мріє...” [211, 109]. У завершальній поезії виводиться безпосередньо пам’ятник. Ю. Клен вибудовує мотив динамічного відкритого простору. На комунікацію з зовнішнім світом налаштовується не лише місто, яке “шле у далеч крики леві, // Поволі розсуваючи свій круг”, уві сні правителя. Сам монарх задивляється “весною в дальній обрії”. Попередніми алюзіями на непростий, не цілком усвідомлений прихід до віри обґрунтовується мотив відстороненості. Володимир у бронзовому плащі “не одну бурю... зустрів... // І ось гуде

під шум аеропланів // Лихий пожар червоних прапорів”. Персоніфікована скульптура сприймає це пасивно. Князь “згадує, як по добі недобрій // Загинули... // І дикий печеніг, і люті обри. // І грає усміхом суворий вид” [211, 109].

Подібно до Ю. Клена, інші поети-“неокласики” приділяли чималу увагу мистецтву скульптури. Така риса простежується навіть у перекладацькому нюансуванні, провадженому членами об’єднання. На підтвердження доречно врахувати акценти, привнесені П. Филиповичем в україномовну адаптацію твору В. Брюсова “Місту”. В останньому рядку образ картин заміщується образом статуй. У перекладі храми призначаються не “для жінок, для картин, для книг” [58, 134], а “для статуй, для жінок, для книг” [513, 168]. Смысловий зсув, здійснений П. Филиповичем, очевидно, більше диктується іконікою авторської поезії перекладача. Так, у вірші “Різьбярі” зі збірки “Простір” ліричний суб’єкт протиставляє малярство мистецтву об’ємних форм. Живопис асоціюється у творі зі “штучними візерунками”, “залитою фарбами стіною”, адже “не сяє крізь кольори пишні // Людське обличчя, мудре і ясне” [513, 60].

Переклад урбаністичної поезії В. Брюсова стає одним із орієнтирів в осмисленні київського інтерсеміозису “неокласиків” (докладніше див.: [270, 30]). Д. Наливайко не випадково пов’язує їхню лірику з “пластичним стилем” [344, 328]. Художні пріоритети “трона п’ятірного” надзвичайно точно суголосять античності. Ця епоха вирізнялась тяжінням живопису до вжиткового побутування [46, 50; 46, 62].

Сприйняття скульптурного твору іноді вияскравлюється у віршовому генотексті. Приміром, на семантиці дольника ґрунтується епатажний уривок із “ревфутпоєми” М. Семенка “Тов. Сонце” [429, 131]:

Роздягнусь біля Хмельницького,	2-0-2-2	<i>Тк3Д</i>
покажу всім	2-0-	<i>Дк2Ж</i>
що в мене красиве тіло	1-2-1-1	<i>Дк3Ж</i>
небо надушило низько	-3-1-1	<i>Х4Ж</i>
з’їм два оселедці сміливо	-0-2-2-1	<i>Тк4Ж</i>

Ритмічна градація зі спадом і наростанням від Тк до Дк і знову до Тк паралелізується з запровадженням апунктуаційності. Такий факт доречно зіставити з діями операційного механізму семіозису. За ідеєю футуриста, розділовим знаком

закінчується тільки перше речення про пам'ятник Б. Хмельницькому. Отже, образ монумента в масштабах кийвського тексту виявляється єдиним орієнтиром. Гра з пам'яттю як стереотипом (роздягання оповідача у відомому історичному місці) доповнюється іншою проблемою. Відновити глибші пласти людської та просторової пам'яті не вдається. Нормованість, членованість, вивченість утрачаються поза центральним локусом;

в) опис музичних артефактів. Найвідоміша з екфраз такої групи – вірш М. Рильського “Шопен”. Показово, що мелодика вальсу польського композитора передається засобами білого вірша. Циклічність у структурі танцювального твору досягається рядом ітеративних фігур. Це анафори й епаналепсиси (“Шопена вальс”, “Ще щастя!”, конструкції з початковим сполучником “а” у п'ятій строфі), епіфори (лексії з завершальним підрядним компонентом “хто...”), симплока (“То сльози радості – хто теє скаже? // То сльози смутку – хто те розгада?”). Унаслідок прислухання до романтичної музики окреслюється двосвіття, у якому перебуває ліричний суб'єкт. Він опиняється на межі істинного ідеалу (фантазія про рух на “оздобних... санах”, яка переростає в сон) і спрофанованого ідеального світу (вальс звучить, “пробреньканий невміло // На піаніно, що... // У неладі «достигло ідеала»...”) [411, 205–206].

Згодом, у 1977 р., до прикметної екфрази вдасться М. Бажан. До циклу “Нічні концерти” він включить вірш “Сьома симфонія Шостаковича”. У поезії в образі “музиканта тривожного” уособлюватиметься воєнний “змучений Київ” [24, 395].

У наступному аспекті інтертексту засвідчуються загальні формальні принципи трактування мистецьких об'єктів;

2) імітація образотворчих стилів у літературному творі. Для спостереження за таким явищем варто дослідити зв'язки між урбаністичною літературою й архітектурою.

Як уже підкреслювалося, полілог між згаданими видами мистецтва послідовно розгортається в семіозисі Києва. При цьому важливо, що архітектуру прийнято зараховувати до радикальних виразників модернізму [354, 65]. Очевидно, на зазначену особливість орієнтувалися творці кийвського тексту в літературі. Справді, кийвські архітектурні формальні доміанти є тотожними літературним. Мовиться про суттєву представленість у місті неокласицистичних і конструктивістських об'єктів просторового

мистецтва [за 403, 136–137]. Таке спостереження дає змогу визнати вичерпаною дискусію Ю. Коваліва та Д. Наливайка щодо коректності термінів “неокласицизм”/ “неокласика” [289, 114–116; 344, 330–331]. М. Драй-Хмару, М. Зерова, Ю. Клена, М. Рильського, П. Филиповича складно цілком відмежувати від неокласицизму. По-перше, перелічені письменники уособлювали київську культуру з її загальними стильовими маркерами. Про неокласицистичний “ідейний ґрунт” Києва [139, 83], відповідні традиції [146, 4; 571, 122–123] писав ряд критиків першої половини ХХ ст. (В. Державин, М. Доленго, Ф. Якубовський та ін.). Слід зауважити, що, крім архітектури, неокласицистичні риси вбачаються також у творах київських композиторів, приміром В. Косенка [597, 333]. По-друге, згадані поети виявляли особливий інтерес до архітектурних знаків та іконіки. Усупереч певним зміщенням акцентів у світогляді ліричного суб’єкта зі збірки М. Рильського “Київ” “я”-поет зізнається: “... І химерні зариси будов..., // І те, що звідки б і куди б не йшов –// Щораз нові надібавеш сюрпризи” [411, 162].

У модерністській архітектурі іноді можливими є синкретичні експерименти. Наприклад, превалювання в ній природних образів (у проектах Г. Гая, В. Городецького, М. Добачевського й т. д.) доповнюється тенденцією до задіяння рослинних форм у київському інтер’єрному живописі В. Васнецова, В. Врубеля, В. Котарбинського та ін. До цієї техніки, що продовжує традиції руського орнаменталізму, близька іконіка віршів Я. Савченка. Декоративними означниками світу ліричного суб’єкта стає “звіриний дім” [425, 87–88] або “житло звірів” [425, 93]. Так само автологія, лаконічність фраз Є. Плужника вписується в інтертекст із київськими спорудами С. Григор’єва (приміщення Адміністрації Президента, забудова Липок тощо). Образна пропорційність, стримані кольори й ошадливі оздоблювальні вставки – наскрізні риси стилістики архітектора [314, 12].

Рецепція споруд і процесу їхнього зведення деталізується в циклі М. Бажана “Будівлі”. Локуси, яким присвячені вірші триптиху, подаються без власних назв (“Собор”, “Брама”, “Будинок”). Тому, апелюючи до архітектурних образів, поет націлюється радше на імітацію стилю, аніж на конкретну екфразу.

За зізнанням у памфлеті “Зустріч на перехресній станції...”, М. Бажанові

імпонувала “органічна, міцна і не фальшована культура”, передусім часів Мазепи [24, 570–571]. Водночас, київські барокові пам’ятки в триптиху наділяються мотивом потойбічності. Брама постає “у грі нелюдській, // в спразі неприродній”, “у шпетних ігрищах уяв” [24, 51]. Архітектурний, рукотворний, вимір давнього Києва набирає ознак ілюзорності.

Перший вірш із циклу вподібнюється до своєрідного “життя” собору. Це зумовлено прийомами антропоморфізації будівель і увиразнення виявів тілесності. Про їхню роль в урбаністиці М. Бажана вже почасти висловлювалися дослідники [467, 42]. Поет указує на “ораторію голодних тіл і рук”, порівнюючи “стрільчасті вежі” із “пальців гострих дотиками”, згадуючи про “серце... // На грановитих списках рим” [24, 49]. У такий спосіб лірик акцентує “мучеництво” священної споруди. Вона паралельно “гнобитель і захисник”, тому “роззявлявся собор, // немов солодка стигма...” [24, 50]. У релігійному ракурсі може постати навіть асоціація собору з Христовими ранами-стигматами.

На додачу до танатичних бачень у вірші “Брама” виникає еротична тематика. Очевидно, ідеться про ще один план відомої дискусії М. Зерова з М. Бажаном. У ній Бажанова “брама” мислиться як образ реальної брами Заборовського до собору Софії Київської. “Неокласик” у тлумаченні софійського простору звертався до церковної атрибутики, дезавуйованих знаків аскези (“смирений рясофорний меценат”, панагія, хрія, “ефектна літургія”, “гроші, жертвувані школярам” [181, 30]). Натомість, авангардист зосередився на тілесних образах (“Снопки принадних зел..., // Як груди дів, гарячих і нечистих”, “любовний піт, важких запліднень млюсть”, “око // Розпаленого самкою самця” тощо), прагнучи відвертого змалювання в дусі “хтивого бароко” [24, 51].

Образотворчі стилі в інтертексті охоплюють низку конкретних засобів;

3) використання образотворчих технічних прийомів у літературному творі. У такому аспекті слід зіставити творення київського тексту в літературі з семіозисом у малярстві й кінематографі:

а) застосування малярських технічних прийомів. Інтерсеміозис в авангардизмі нерідко пов’язується з явищем плакатного малярства. За Д. Горбачовим, воно привносило “яскравість, простоту, енергійність” у живописні ідіостилі [114, 93].

Аналогічні ефекти заохочувались і в урбаністичній літературі. Запозичуючи традицію “Вікон РОСТА”, М. Семенко прагнув утвердити “поезомалярство”. Основу новаційного жанру повинні були скласти “первісні елементи”, вичленовані зі слова. Ішлося про здатність слова спричиняти зорове сприйняття [429, 289]. До того ж, практика доводила, що плакатні коди не завжди засвідчували відхід від мистецьких традицій. Наприклад, завдяки їм осучаснювався феномен графіті. Як відомо, у середньовічній культурі Києва семіотизувалися написи різного змісту на стінах Софіївського собору.

На початку ХХ ст. плакатна техніка стала й виразником боротьби за міську ідентичність. Це стосується періоду, коли Київ тимчасово втратив столичний статус. Так, К. Котко у циклі “На роздоріжжі” [230, 83–84] задіяв візуальну цитату для досягнення критичної, розвінчувальної емоційності:

Прийдуть коряки і алешки...

Підчервонять блакитне карміном...

І видадуть:

РЕВОЛЮЦІЙНЕ МИСТЕЦТВО

(Великими, червоними!..)

Державне видавництво

Харків, 1920

Відтворена обкладинка підручника є знаком пролеткультівської дидактики. Її обігрування здається прикметним щодо діалогу між двома столицями. Альманах “Троно”, у який умістили поезію К. Котка, друкувався однойменним київським літоб’єднанням. Автор оскаржує пафос книги, місце публікації котрої акцентується, – Харків.

Поряд із наведеним прикладом у “поезомалярстві” М. Семенка активніше сповідаються класичні цінності. Ліричний суб’єкт у вірші футуриста “Парикмахер” наголошує: “Кватрочентисти // Великі // Специ // Були”. Твір завершується мотивом зрізання волосся, заявленим у назві: “Михайль Семенко // поголив // бо // ро // ду // Леонар до/да Вінчі” [429, 206]. Постання образу ренесансного діяча ніби поєднується причинно-наслідковими зв’язками з актом гоління футуриста. Поет, схильний до іронії

й художньої деконструкції, порівнює себе й да Вінчі. Але до цієї містифікації призводить не лише розщеплення слова на суголосні частинки (“бо // ро // да” ↔ “до/да Вінчі”). У поезії простежується, що М. Семенко своєрідно запозичує властивості живопису доби Відродження. Мовиться, насамперед, про джерела авангардистської композиції простору. На думку І. Бонфуа, свого часу італійське мистецтво теж “прагне поставити під сумнів занадто далекий... світ Ідей... Сенс чіткої перспективи у кватрочентистів не в тому, щоб... розташувати фігури, а в тому, щоб усіма засобами математики підкреслити в цих образах... нестачу буття” [54, 185];

б) застосування кінематографічних технічних прийомів. У київському тексті привертає увагу ще один експериментальний жанр М. Семенка – “поезофільм”. Добір “первісних елементів” у словах [429, 290], який декларувався авангардистом, близький до розпаду мовлення в кіно [500, 468]. Водночас, слід підкреслити, що процес означення простору в літературі й кінематографі здійснюється по-різному. Для літературного семіозису найістотнішим є художньо орієнтований локальний текст. Натомість, кіно мусить паралельно утримувати об’єкт, що текстуалізується, в одивненій і реальній іпостасях. Творче завдання режисера завжди полягає у збереженні правдоподібності. Така теза особливо точно відповідає суті кінематографічних шукань у 1910-х – 1930-х рр. За Ю. Лотманом, “кіно повільно та болісно ставало мистецтвом” саме через спокуси натуралізму – “нищої видовищності” [295, 18–19].

Зв’язки поезії з кіно можна простежити на кількох рівнях творення київського тексту. Це міфологізація знаків-кліше та різні способи іконічної деконструкції простору. Зокрема, М. Семенко міфологізує типаж жінки-вамп. Підтвердженням цього є образ “напівдівчинки-напівпанни”, який асоціюється з кінематографічним жанром салонної драми. Згадана героїня постає відстороненою: вона “в синьому строї”, “підсвідомо тремтіла... квітка в її руці”. Але пуант вірша доводить містифікованість таких якостей. Перелік салонних атрибутів дами завершується посиленням на “мале цуценятко”, котре “висунулось з-під її ліктів забувши про виховану амбіцію” (“Напівдівчинка-напівпанна” [429, 82]).

Формальні вияви іконічної деконструкції ґрунтуються на відповідностях між віршовим і кінематографічним синтаксисом. Показовими є еквіваленції

“монтаж”↔“анжамбман”, “покадрова зйомка”↔“ітеративні фігури”, “подвійна експозиція”↔“вставні синтаксичні одиниці”. Узірець останнього з перелічених відношень – картинка, що “просвічується” крізь пейзаж, у ревшфутпоемі М. Семенка “Тов. Сонце”: “... Тротуари натовпом // праворуч // (ліворуч) // плакати на вітринах // (гідра контрреволюції!) // магазини взяті на учот...” [429, 128]. У цьому ж творі чергування статичних планів асоціюється зі стилістикою кінострічок Р. Клера (пор.: [341, 77]).

У низці випадків в інтертексті також актуалізуються мистецькі дискурси;

4) співвіднесення літературного твору із іншим видом мистецтва та художниками, необхідність спеціальних знань із історії мистецтв для сприйняття літературного твору. Відповідний процес доречно проаналізувати на прикладах зіставлення літератури з малярством та музикою:

а) співвіднесення літературного твору із малярством, художниками та відомостями з історії малярства. Показовим для такого аспекту є сприйняття циклу письменницьких портретів А. Петрицького. У згаданій серії належність літератора до культури певного простору стає суттєвішою, ніж умови й час створення полотна. Скажімо, відомий портрет М. Семенка (1929) чітко ототожнюється з Харковом. Футурист увічнюється за вітриною з написом “Сafe... Рос”. Але посилення на богемний локус офіційної столиці породжує асоціації з кав’ярняним побутом Києва, який змалював поет.

При цьому акварельне зображення П. Панча (1929) вкладається в інтертекст із пізнішим віршем Є. Плужника. Мотиви двосвіття, розбудовані у збірці лірика “Рівновага” (1933) (“Я натовмився вічно знати // В собі самому – двійника” [377, 220]; “Душе моя! Ти знов стоїш на грані...” [377, 221]), доповнюються істотною проблемою. Ідеться про потребу з’ясувати статус помилок, допустимих за такого дублювання. Іронічно вона означається в ситуації з плутаниною імен і облич: “Гладкого Панчо (прошу вас, не Панча) // Коцава тїнь, видима і вночі, // Він помилявся тяжко, дон з Ламанча, // Уявне за реальність беручи...” [377, 234]. П. Панч на картині А. Петрицького постає в манірній позі (нога, перекинута за ногу; рука з цигаркою, громіздко похилена на спинку стільця). Через розмитий краєвид за вікном підкреслюється, що письменник

перебуває в глибокій задумі. Аналогічну схильність можна ототожнювати і з героями М. Сервантеса. Але А. Петрицький акцентує “кощавість”, гостроту рис П. Панча. Таким чином, у рефлексії Є. Плужника прозаїк виявляється “наслідуваним наслідуванням”, “тінню «кощавої» тіні” класичного персонажа й себе самого на портреті А. Петрицького. Певний ефект *mimeton mimeta*, зрештою, властивий і Києву в ряді “вічних міст”.

Дещо несподіваним є інтертекст до “неокласичного” “семіозису «Саломеї»”. Він становить певний виняток в униканні групою поетів малярських цитат. Так, одну зі сценографічних постановок названого твору О. Вайлда здійснила О. Екстер. Протягом співпраці з О. Таїровим художниця в 1917 р. готувала декорації до спектаклю в Московському камерному театрі [354, 99]. Як відомо, “неокласики” достеменно відвідували виставу 1919 р. у київському театрі “Соловцов” [212, 36]. Проте часовий інтервал між переглядом і появою поетичних рецепцій був значним (три роки для П. Филиповича та М. Зерова; одинадцять років для М. Драй-Хмари). Із огляду на це варто припустити, що письменники могли ознайомитися з іншими, у т. ч. гастролерськими, постановками драми. Із другого боку, імовірно видається певний вплив О. Екстер, якого могли зазнати сценографи 1910-х рр.

Своєрідно, що в “неокласичному” осмисленні “Саломеї” важить прийом контрасту. Цей художній засіб у живописі застосовує також О. Екстер. За словами Т. Огневої, мисткиня розрізняла “активні” й “пасивні” кольори. У композиції вони підкреслювалися через зіставлення з чорними тонами [354, 101]. У результаті може мовитися про подібність між візією П. Филиповича та картиною авангардистки. У вірші “неокласика” домінують холодні відтінки: у дочки Ірода “сліпили плечі”. У відповідній рисі уособлюється те, як дівчина “засмутила б сонячну блакить”. В екстерівській роботі показовими є темні барви. Потовщені синьо-зелені контури увиразнюють білизну тіла Саломеї. Освітлення, що на картині падає на вбрання, фіксується в поєднанні синьо-бузкового й жовтого тонів. Вирізнення пластичності центральної фігури співвідноситься з рядками П. Филиповича про стан, який “змійвся” [513, 55] у царівни.

У М. Зерова контраст виконує чіткішу характеротворчу роль. У сонеті “неокласика” Саломея протиставляється Навсікаї. Друга з названих міфічних героїнь, “струнка, мов промінь, чиста”, уписується в пейзаж “серед білих скель”. Палітра

насичених барв, притаманних простору Іродіади, послідовніше сприймається через конотації. Вони містяться в образах “тепла кров”, “дикий цвіт”, яким “процвіла любов”, “громи... промов”, “страшне, отруєне пиття”. За непрямим порівнянням, слова Йоканаана означає “не ясний шум дібров... –// Пустиня і пожари” [181, 59].

Частіше до малярських дискурсів звертаються футуристи. Їхній інтерес до урбанізму можна витлумачити з позицій мистецтвознавства. Приміром, існує думка, що утвердження вітчизняної пейзажистики пов’язувалося саме з інтерпретацією київської міської теми [39, 18].

До локусів Києва, які співвідносилися з малярством, активно апелював М. Семенко. Його ліричний суб’єкт зізнавався в тому, що полюбляв “дивитись на...// гарненьку натурщицю з Академії...” [429, 94]. Телеграфний стиль поета в багатьох творах уподібнюється до живописних експериментів. Наприклад, прикметними в київському тексті футуриста є мотиви дисперсності форм (“Блимно і крапно // блиск лініями // тремтіння фігурами...” [429, 77]), гнучкості предметів (“Коли з’єднуються всі самотні в пари..., // прогнуться розплавлено асфальтові тротуари” [429, 75]).

Аналогічні властивості акцентуються в низці робіт О. Богомазова, а також у картині О. Екстер “Київ – Фундуклеївська уночі”. Художниця відтворює гористий ландшафт центральної вулиці як сукупність геометричних фігур. Заокруглені обриси накладаються на гострі кути. Контрастна фіолетова пляма посередині витворює ефект концентричності. Така деталь може символізувати низ – Хрещатик, до якого веде вулиця Фундуклеївська.

Діалог літератури з живописом у творчості М. Семенка стає оригінальним в аспекті зображення городян. Змалювання жителя міста в мистецтві ХХ ст. є не менш істотним, ніж урбаністичні пейзажі. Такий суб’єкт підкреслено вирізняється з панорами вже в ранній “прозописні” письменника. “Я”-поет М. Семенка переймається пошуками “Дульсінеї в червонім капелюсі” [427, арк. 4 зв.]. Згаданий образ ґрунтується на контамінації. Завдяки їй сервантесівська Дульсінея доповнюється рисами Червоного Капелюшка з казки Ш. Перро. Зовнішність містянки сприймається через яскраву деталь гардероба. Цей принцип притаманний ряду художників. Зокрема, до малярських прототекстів цитованого вірша М. Семенка можна зарахувати роботу

Ернста Л. Кірхнера “Вулиця з кокеткою в червоному”, полотно О. Мурашка “Дівчина в червонім капелюшку”, почасти картину П. Сезанна “П’єро й Арлекін”;

б) співвіднесення літературного твору із музикою, її виконавцями й авторами, відомостями з історії музики. Можна припустити, що звернення до музичного дискурсу, як і до музичних екфраз, у київському тексті відбувається досить латентно. Наведене зауваження стосується винятково таких атрибутів музики, що сприймаються поза поетичною стилістикою та фонікою. За ширшого розгляду, зосередженого на “відтворенні музикальної моделі” у поезиці виразності [60, 323–324], слід було б вести мову про панмузикальність київської лірики. Переконливе свідчення того – роль фоніки в П. Тичини. Рядом сучасників (В. Барка, Ю. Лавріненко) його віршування характеризувалось як “кларнетистське” за назвою збірки письменника “Сонячні кларнети” [245, 931]. Із другого боку, “атаку на мелодійність і м’які звуки” прагнули здійснити київські футуристи. Ці автори схвалювали “музику шумів” (Г. Шкурупій), засоби для передачі ритму міського життя й нерідко вдавалися до образів джаз-бенду [585, 391–392].

Із київським текстом переважно взаємодіють такі елементи музичного дискурсу: I. ремінісценції з музичних жанрів (прелюд, фокстрот у М. Бажана [24, 46–47]; “Фуга” в П. Тичини [404, 408]); II. ремінісценції з міського фольклору (плач жебрака в поемі Є. Плужника “Галілей” [377, 84–85]; “Пісні трампа” в М. Семенка [429, 92; 429, 94–95; 429, 108–110]; посилання П. Тичини на “Яблучко” [404, 220]); III. знаки оркестрових і народних інструментів (банджо [24, 46], віолончель [24, 46], гітара [24, 46], гобой [152, 109], катеринка [410, 157], кларнет [404, 30], металофон [404, 254], мисливський ріг [410, 170], піаніно [411, 205], фанфара [152, 109], флейта [24, 46; 152, 109; 410, 327], цівниця [410, 171]). Варто не забувати й про появу численних романсів у Києві, “романсовість” як типологічну рису київського тексту [124, 28] (пор.: [263]).

Зауваженими фактами підтверджується надзвичайний пієтет киян до музики. Так, уже наприкінці XIX ст. мешканці міста називали скакових коней іменами оперних героїнь. “Музичному обличчю” Києва присвячувалися тогочасні футурологічні статті [184, 276]. Прикметним є й тяжіння організації простору до звукової промірності. Практично в один період виникають образи енгармонійності в П. Тичини [404, 64] та

комічного “Святого Метронома” в М. Семенка [436, 249].

Очевидно, найусталенішими в міському тексті виявились асоціації з духовими інструментами. Приміром, О. Мандельштам замислював роман “Фагот” із головним героєм – фаготистом київської опери [184, 95]. Особливий інтерес у формуванні іконіки духових інструментів становить поезія М. Бажана. У циклі “Будівлі” акцентується: “Звучить колона, як гобоя звук” [24, 49]. Наведений приклад синестезії видається спадкоємним щодо сприйняття Києва Т. Шевченком. У його повісті “Близнюки” оповідач “почав порівнювати лінії й тони пейзажу з могутніми акордами Гайдна” [558, 419].

Водночас, у характерології київського тексту рідко виокремлюється образ музиканта. У деяких випадках він відповідає мотиву смерті. Це підтверджується в епітафії М. Леонтовичу, написаній П. Тичиною. Композитор уособлює “абсолютний слух простору”: “Пісня... лине до мене, // уривочками долітає, // а я все згадую – // чия? // І хто ж її // на ноти // поклав?” (пор.: [481, 371; 401, 58]). Так само “я”-поет Є. Плужника в “дикому сні” – “скрипаль в пивниці «Моп амі»”. Довколишній світ сповнюється макабричних знаків: істина “вибухає... на мить” “п’яним потворним дивом” [377, 168]. У художньому просторі вірша поруч опиняються “посинілі передсмертні лиця”, “вбивники і трупи” [377, 169], “гаряча каламуть” скрипкових звуків і кров на кухлях із пивом [377, 168].

Отже, до інтерсеміотичного полілогу в київському тексті включається низка видів мистецтва, насамперед просторових і просторово-часових. На їхньому тлі музичні образи сприймаються як автентичні, але похідні від менш розгалужених знакових зчеплень.

Із огляду на здійснений аналіз помітно, що оригінальні, внутрішньо мотивовані, іконічні доміанти київського урбанізму доречно увиразнити за допомогою імагологічної критики.

2.2. Способи імагологічної актуалізації київського тексту

У сприйнятті Києва – мультикультурного міста – образи простору подаються

кількома мовами. Ця властивість, відповідаючи семіотичному тлумаченню мови як знакової системи, має низку реалізацій. Мистецький інтертекст є однією з них. Не менш важливим виявляється співіснування в місті різних лінгвістичних сфер (української, російської, польської, їдиш та ін.) й етнічних традицій в урбаністиці. Згадані етноси виокремлюються для докладнішого аналізу їхніх літератур, згідно зі статистичними відомостями. Так, за переписом 1897 р., у Києві налічувалося 22,2% україно-, 54,2% російсько-, 12,1% їдиш- та 6,7% польськомовного населення [421]. За переписом населення УРСР 1926 р., серед мешканців Київської губернії 77,94% становили українці, 10,17% – євреї, 8,67% – росіяни, 1,64% – поляки [550].

Полілог між трактуваннями міста в етнічних літературах дає змогу вивчити київський текст із позицій імагології. Очевидно, такий підхід є виправданим для досліджень, присвячених київському тексту в одній із літератур. Тобто, якщо київський текст осмислюється на матеріалі української літератури, його інолітературні версії репрезентують погляд Іншого. Кореляцію “свій” ↔ “Інший” варто простежувати на рівні локусів, актуалізованих у кількох етнічних літературах. У кожній із них витворюється своя “мапа” Києва, котра так чи інакше може співвідноситися з українською “мапою”. У цьому почасті засвідчуються начала коекзистенції [507, 18–19] і каталогізованості [395, 6–7], на яких ґрунтуються регіональні “культурні ситуації” [395, 8] або пограниччя.

За аргументами ряду науковців, “літературна етноімагологія” – точніше означення для згаданої галузі [195, 352]. Проте в ньому ігнорується кількааспектність імагологічної розбудови надтексту. У вивченні етнічних рецепцій міста не беруться до уваги особливості, притаманні ряду принципів вторинного моделювання. Ідеться, насамперед, про іконічну граматику творів для дітей.

Сутнісно урбаністика для дітей налаштовується на кілька методологічних засад аналізу. Вірогідно, доречним у них є поєднання рецептивної естетики з імагологічними підходами. Мовиться про винятковість діалогу автора з юним читачем. У такій комунікації за відносно стійких горизонтів сподівання враховується не просто “інакшість”, а віртуальність [445, 17; 445, 29]. На думку М. Славової, “дитяча література розглядає людину... крізь подвійну оптику – з позиції дорослого, але через точку зору зростаючого...” [445, 17] (пор.: [163, 1–2]). Невипадково в сучасних розвідках виникло

поняття “звід «дитячого» міського тексту” [312, 89].

Вік читача набрав особливої ваги для творення міського тексту в першій третині ХХ ст. Так, змалювання простору задовольняло енциклопедистські запити дитини. Їх обговорення радянськими письменниками сягнуло кульмінації в 1920-х рр. [399, 363]. Тоді, на перетині кількох мистецьких напрямів, активізувалося виховання “нової людини” [227, 71–72] чи авангардистської “людини-футурум” [372, 118]. Під актуальні духовні орієнтири підпадав і урбанізм.

При цьому рівнозначним об’єктом імагології є Київ в українській емігрантській ліриці й емігрантський “звід” [310, 116] київського тексту. До такого припущення схиляє теза Д. Наливайка про романтичний інтуїтивно-ностальгійний спосіб пошуку ідентичності [343, 101]. Найбільшої уваги в окресленому ракурсі вартує доробок представників “празької школи” (або “празької” й “варшавської” шкіл [143, 290]). Емігранти схильні вирізняти специфічну групу локусів. Справді, для Ю. Дарагана, Н. Ливицької-Холодної, Є. Маланюка та ін. породжується не цілісний текст Києва, а його фрагмент, заснований на узуалізованоміфологічному, знаковому, образному семіозисі.

Із урахуванням викладених міркувань пропонується дослідити імагологічне тлумачення київського тексту на трьох рівнях: означення Києва українськими поетами в зіставленні з традиціями інших етнічних літератур; актуалізованість київських локусів у поезії для дітей; сприйняття Києва в українській емігрантській поезії. Слід уточнити, що з ряду підходів, властивих імагології [195, 352], використовуватиметься зіставно-типологічний тематологічний аналіз:

1) означення Києва українськими поетами в зіставленні з традиціями інших етнічних літератур. Вірогідно, у такому аспекті доречно не розмежовувати вияви міського тексту у кількох групах творів. Ідеться про спадщину російсько-, польсько-, їдишомовних поетів – представників київської громади та доробок авторів, чії життєві шляхи не пов’язані з Києвом тісно. Це місто нерідко уособлювало “проміжний етап” у біографії письменників зі згаданих етносів. На відповідну неоднозначність указував Ю. Каплан. Він іронічно ідентифікував Б. Лівшица, Є. Нежинцева й ін. як “київсько-петербурзьких” ліриків [202, 12].

Помітною є також рефлексія “автентичних” літератур у творах їхніх київських

репрезентантів (російської літератури – у російськомовних поетів і т. д.). Із позицій семіотики, це можна пояснити “принциповим... поліглотизмом” міста [298, 13]. Водночас, зрозумілими стають неперервність, максимальне зосередження на творенні київського тексту в українському письменстві. Зауважені риси послідовно підтверджуються в семіозисі Києва 1910-х – 1930-х рр. На відміну від інших літератур, він здійснювався у творах усіх стилів, актуалізованих в українській ліриці: від “неокласики” до футуризму.

Слід ураховувати й те, що етнічна мова на культурному помежів’ї буває менш об’єктивним показником, аніж “співвідношення культурно-національних й індивідуальних джерел творчості” письменника [199, 11]. Очевидно, дівіше вивчати саме взаємодію між різними мистецькими традиціями, опосередкованими через етнічну мову в локальному тексті. Справді, зв’язок між мовою етнічної літератури та образністю, яка превалує в етнічному варіанті київського тексту, засвідчується в доробках білінгвалів. Наприклад, баришівський субтекст М. Зерова залежить від різних типів “пам’яті” віршового метра (пор.: [96, 237]). У російськомовному творі “Барышевка” [205, 50] мотив утечі з Києва розкривається у формі Я4ДчДч. Цей розмір із плавним чергуванням закінчень є дещо наслідувальним стосовно російського символізму (пор.: [96, 77–78; 96, 271]). Україномовні поезії “Баришівка” й “Lucrosa” написані, відповідно, розмірами Х5ЖчЖчЖЖ... [181, 76] та Я6ЖЖчч [181, 79]. У “пам’яті” цих метрів можна простежити шукання, притаманні українському віршеві. Ідеться, приміром, про порівняння сільських і урбаністичних образів у довгих хорях [271, 33].

Київ значною мірою уособлює “контамінаційний простір” [162, 19]. Він текстуалізується через споглядання та протиставленням, яке “розриває, переробляє дискурсивні практики” [586, 101]. Тому Київ лише почасти вводиться до картин світу названих етносів. Із окциденталістських позицій, це місто зазвичай не мислилося як польське [162, 20; 579]. Складається враження, що деякі польські письменники, біографічно пов’язані з Києвом, зумисне замовчували конкретні локуси. Така теза стосується, насамперед, Б. Лесьмяна. Ю. Булаховська взалежнює бачення простору у збірках лірика саме від київських імпресій [61, 138–139]. Утім, Київ для поета, очевидно, залишився одним із джерел натхнення, але не об’єктом масштабного творчого

зацікавлення.

Постання київського “єврейського” тексту ХХ ст. обумовилося конструюванням локусів Єгупця у спадщині Шолом-Алейхема. Тривалий час розташовуючись поза “межею осілості”, Київ у розумінні євреїв набував певної недосяжності (пор.: [586, 100–101]). Це сприяло появі очуднених, екзотичних художніх рецепцій міста.

Складніше узагальнюються процеси київського семіозису в російській поезії. Низка художніх відкриттів у ній синхронізувалася з шуканнями в українській літературі (розгортання єрусалимського сюжету поряд із “казковістю” [67, 97], започаткування романтиками “ліричної... топографії” [67, 100], окреслення мотиву трамвая [67, 102] тощо). Допустима іконічна спадкоємність – властивість усілякого міського тексту. Проте привертають увагу саме факти “*інобуття*” образної мови. У теорії літератури згаданий термін Георга В. Ф. Гегеля популяризувала М. Віролайнен, осмислюючи перехід об’єкта у статус не Іншого, а “свого іншого” [79, 458]. Імовірно, між українською та російською версіями київського тексту іноді здійснюється саме циркуляція образів. Ряд складників іконіки виявляється “своїм іншим” в обох літературах. Така риса простежується й у полілозі решти національних проектів міського тексту. Отже, найдоцільнішим видається вирізнення *домінантних образів* у київському тексті російської, польської, єврейської літератур.

Справді, показовим є те, що російські поети рідше, ніж українські, звертаються до локусів середмістя. Для авторів суттєвішими стають деталі Києва – релігійного чи фольклоризованого центру. Ретельніше змальовується рельєф із краєвидами Печерської лаври, Аскольдової могили, парків: “Белеет памятник. Белеют тучки... // Вокруг – кресты, кресты...” (П. Тулуб, “Над Аскольдовой могилой” [205, 31]); “Над разноцветными лотками... // В небо целится ветвями // Огромный Первомайский сад” (С. Спирт, цикл “Киевские пейзажи” [205, 98]). У відзначеній особливості можна помітити тенденцію, притаманну описам Києва ХVIII–ХІХ ст. У цей період мандрівники, зокрема російські, часто проектували враження від релігійних пам’яток на все місто [579].

Своєрідно, що в процитованому вірші С. Спірта мотив домашнього затишку, традиційний для київського тексту, заступається мотивом просторості. Відповідну рису

остаточно естетизують постсимволісти. Як слід припустити, окремі атрибути петербурзького тексту А. Ахматової походять від геометричних образів із київських віршів поетеси. Вона часто пов'язує Київ із виміряно-правильними формами: “Сжала тебя золотистым овалом // Узкая, старая рама...” (“Старый портрет” [205, 389]). Із властивостями петербурзького тексту співвідноситься й маркування чітких обрисів: “Дорогу вижу до ворот, и тумбы // Белеют чётко в изумрудном дёрне” (“Обман”) [23, 41]. Такі характеристики ототожнюються з конкретнішими – “аполлонічним” і “павловським” – текстами “петербурзької поезії”. Оскільки на їхнє становлення вплинули акмеїсти [486, 231], варто визнати генетичний зв'язок між моделями простору.

Парадоксально, що російські, польські, єврейські поети практично не звертаються до локусу університету. Водночас, там, як і в сусідній Першій чоловічій гімназії, навчалося чимало авторів-неукраїнців. Цю територію Б. Лівшиц асоціює з “выєю Батыя” [282, 57]. Локус університетського ботанічного саду отримує суперечливу атрибуцію. Він виникає на передньому плані, “поправ печерские шафраны” (“Киев” [282, 56]). Імовірно, у такий спосіб осуджуються викладацькі настрої – “мерзена атмосфера” [282, 348], яку поет описав у спогадах.

Вилученість знаків наукового світу з “інобуттєвих” візій Києва увиразнюється в пізньому вірші Я. Івашкевича. Польський автор, змальовуючи вулицю Круглоуніверситетську, де спершу розміщувався Університет Св. Володимира, удається до мотиву пошкодженого зору. Район Печерська для Я. Івашкевича більше асоціюється з дозвіллям, ніж із освітою. Доречно припустити, що так польський літератор виявляє певні ревнощі до закладу, заснованого з метою русифікації Правобережної України. Із другого боку, у 1910-х рр. на Круглоуніверситетській розташовувався Польський театр. “Я”-поет не випадково веде мову про короткозору актрису С. Висоцьку. Антитеза зримого / невидимого нюансується впродовж роздумів про можливості пам'яті. Автобіографічного ліричного суб'єкта хвилює, чи по його смерті хтось відтворить образ вулиці, “що снігом криється...” [190, 289], а, отже, зниклої з горизонту. У пуанті наголошується: “Знов бачу кроки ті жіночі, // Сяйливий усміх...” (“Круглоуніверситетська” [190, 291]). Тож підкреслюється суб'єктивність пам'яті. У результаті в назві вулиці не відкривається внутрішня форма. Ототожнення номена з

університетом трактується як невидиме.

Слід зауважити, що тематологія університету яскравіше розбудовувалася в українській версії кийвського тексту. Насамперед це стосується “неокласичного” семіозису простору. Ряд локусів (філологічний семінар В. Перетца [148, 277–278; 547, 244–245], викладацьке помешкання М. Зерова на Фундуклеївській вулиці [183, 105] та ін.) пов’язувався з частими зустрічами поетів. Можливим є і вплив відомостей із облаштування Бульварного шосе (сучасного бульвару Т. Шевченка) на написання сонета М. Рильського “Тополя” [416, 132; 313, 454–455]. Узагалі територія, прилегла до університету, у баченні “неокласиків” маркується мотивами просвітительства (докладніше див.: [266, 6]).

У кийвському тексті польської поезії, найбільш деталізованому у творах Я. Івашкевича, превалюють локуси міщанських районів. При цьому вулиця Круглоуніверситетська входить до давнішого липського субтексту – вияву “тутешнього Сан-Жермена”. Основним колористичним означником Липок є білизна. На весняних Липках “пелюстки-сльози сіє вишневий білий трен”, “будиночки біленькі принишкли”. Змальовуючись через посилення на ретро-музику (“лансієри і вальси на три па”, які “тут чулись”; “мигтіння менуету і екосезу скок”), простір символізує пригадування-осяяння. Як підкреслюється в пуанті, вишневий квіт опадає “там, де колись проходив сам Оноре Бальзак” (“Липки навесні” [190, 43]). Таким чином, “провінційний чар” [190, 43] отримує історичне “доповнення”. На його роль претендує “семантика «Бальзаківського сліду» в Києві” [285, 281]. Завдяки згадці про О. де Бальзака мешканці Печерська ототожнюються з іншими “провінціалами” – персонажами ряду творів французького письменника.

Ідентичності в баченні Я. Івашкевича набувають також подільські локуси. Образом, спільним для Подолу й Липок, виявляється менует. Автор акцентує в танці семантику минулості: “менуетні дні” вирізняються “побляклим оксамитом”. Район “нижнього міста” сприймається як “кийвське старе... гето” (“Поділ” [190, 43]).

Символістське сприйняття середмістя притаманне єврейському лірикові Д. Гофштейну. Він асоціює мить натхнення з осіданням “золота сонця” по “завулочках-ситечках” [13, 226]. Прикметно, що колористика цитованого твору “Поліфонія” в

іконічному плані є близькою до поеми П. Тичини “Золотий гомін”.

Їдишомовний письменник зосереджується на макромотиві просвітленості міста й городян. Цій властивості підпорядковуються мотиви підкреслення тілесності, оречевлення. Автор згадує про “сонячну здобич”. У вірші світло здобуває змогу “густішати..., // Зростати”. У ліричного суб’єкта “губи рясніють... // Золотими складами, // Словами, як срібло, // І лавами речень, мов сталь” [13, 226]. Дощ “поливає // Чорні спини // Площ” (“Дощ” [120, 84]).

У низці творів Д. Гофштейна “місто сяйва” тлумачиться як усеохопне, “розлите” в координатах. “Я”-поет звеличує місто, яке “на крутій горі...// Тягнуло...// Кліщами // Ясного світла” [120, 35]. Зоровий ефект обрисів, що тануть у полисках (“... Місто... // Навіть очі засліпило” [120, 36]), компенсується чіткими звуковими орієнтирами – “неспокоєм чарівливих дзвонів” (“Місто” [120, 35]). Поширеним є й мотив заплутування в тенетах. Окрім сяйва, він може означувати зливу (“Мене тягне в дощову сіть, // У вогкі завіси неба” (“Дощ” [120, 86])) або рух крізь архітектурні “порожнини” (“... Натовпи крізь світлі йдуть фронти, – // В отвір життя...” (“Проспект” [120, 114])).

Зображуючи Поділ – район, де традиційно жило багато євреїв, – М. Хащеватський убачає в денних “вулиць завулицях” насиченість “сонцем, залізом, бетоном”. Поет моделює простір, подібно до августинівських “граду земного” та “граду Божого”. Така настанова засвідчується в антитетичній структурі вірша: “Удень – це версти над версти... // Вночі – це зоряна пересип // Небо саме на землі” (“Поділ у Києві” [528, 54]). Симптоматичною видається зближеність наведеного погляду з аналізованою поезією М. Драй-Хмари “Поділ”. У цьому творі Поділ теж романтизується через сюжет сходження (пам’ятник Св. Володимирові спускається до мосту [152, 94]).

Істотним стає осмислення природних субтекстів у різних етнічних версіях київського тексту. Зокрема, російськомовні письменники з об’єднання “Майна” не приймають “логічності нерукотворного” в місті. Невипадково саме слово “Майна” – професіоналізм із будівничої галузі.

Учасник групи М. Ушаков пізнає картину ранньої весни (“дым... абрикос”, “золото тычинок”) крізь призму техногенного ландшафту. Локуси упорядковуються завдяки “обліковому” узагальненню, укладаючись у віршові “східці”: “Разъезд, //

товарная, // таможня...”. Садовий пейзаж безпосередньо не асоціюється з Києвом. Назва аналізованого вірша – “Фруктовая весна предместий” [205, 61]. Схожий образ “яблуневої пристані” виникає в “майнівця” Є. Нежинцева. Такий локус семіотизується через роботу приладів. У рухомих пристроях утілюється вже не відкритість до зорової рецепції, а сліпота. На відміну від поезії Я. Івашкевича, ця властивість виявляється метафоричною (мотив сліпоти як автоматизму). Екіпаж разом із “я”-поетом прибуває у “солнечный уют”, “ветви... задевая // Слепыми стёклами кают” (“Яблочная пристань” [205, 72]).

Образи судноплавства в київському тексті вирізняє також Д. Гофштейн. Проте єврейський письменник оспівує старожитній “корабель самотності” [120, 36], на якому ліричний суб’єкт дістається міського порту. На відміну від поезії Є. Нежинцева, іммігрант віднаходить рукотворні знаки не лише навкруги (залізне кільце на гавані [120, 37], “крицевий блиск” [120, 38]), а й у собі. Він наголошує: “... У міських... дзвонах // Частиною // Є мідь моя...” [120, 38]. Отже, іконічне трактування Києва як порту, відповідне географічним реаліям, зберігає актуальність для ряду етнічних літератур.

М. Ушаков у 1920-х рр. схильний акцентувати образи городян, котрі оволоділи новою технікою. Своєрідно, що київський текст української поезії у цьому аспекті був консервативнішим. Винятковість появи винаходів передається й оказіоналізмами М. Семенка “автомобілібілі”, “бігорух” [429, 34] та ін. Тому цікавою видається авангардистська ода М. Ушакова “Мотоциклету”. Прославляючи цю “жесткокрылую цикаду”, “я”-поет задіює музичні асоціації. Із мотоциклетом ототожнюється “иная музыка – услада // (а не виола и кларнет)” [205, 61]. Імовірно, письменник іронічно полемізує з “кларнетистським” акустичним сприйняттям міста.

Інтерес російських поетів привертають локуси внутрішніх приміщень, як-от кімнати з певним практичним призначенням. Їдальня в однойменному вірші І. Юркова співвідноситься з мотивами сталості, затишку, порядку (“Ограничен лампой и буфетом... // Вечный и незыблемый уют” [205, 69]), надання простору розімкнутості (“Я сойду в пустую жизнь соседа // Так же тихо, как схожу с ума” [205, 70]).

У межах музейної моделі Києва у творі В. Ельснера виникає ліричний суб’єкт – антиквар. Це старець, що “со скиптром-лупой, // Минует створки кованых дверей”

(“Антикварий” [205, 35]). Так на характерологічному рівні означається паралель між російськомовним автором і М. Семенком. Як відомо, ліричним суб’єктом футуриста теж був антиквар (див.: [436, 132]);

2) актуалізованість київських локусів у поезії для дітей. Цей аспект значною мірою ґрунтується на осмисленні первинних міфів. Семіозис, відповідно до аналізованої циклічної схеми, відбувається атипово: від рівня узуалізованого міфу до початку формування вторинної міфології. Така послідовність чітко простежується в україномовній поезії для дітей у ХХ ст. У цілому рецепції міста, засвідчені в ній, мають досить не численні художні прецеденти. На відміну від російської практики, “старокиївські сюжети” [65, 9; 67, 94] широко не обігрувалися й не популяризувалися в українському романтизмі.

Письменники 1910-х – 1930-х рр. ніби прагнули надолужити згадані втрати. Унаслідок цього посилювалось “інфантилістське кодування” Києва. Наприклад, як припускається, М. Носов за основу для образу Сонячного міста в романі про Незнайка взяв спогади про Ірпінь [441, 48]. Водночас, за розповіддю Н. Романович-Ткаченко, у Пущі-Водиці впродовж Громадянської війни існувало “дитяче містечко” – “форма дитячої допомоги на фронті” [423, арк. 3]. Через географічну близькість населених пунктів виникає нова гіпотеза. Не виключено, що носовський світ “коротунів” творився з огляду на реальні організації юних киян. До того ж, уподібнення міста до мініатюри, із погляду Д. Годрової, є істотним способом ігрового сприйняття простору [584, 322].

До важливих джерел імагологічної подачі Києва в літературі для дітей можна зарахувати казку Марка Вовчка “Дев’ять братів і десята сестриця Галя” (1863–1865). Очевидно, у цьому творі унаочнюється практика очуднення київського простору, властива українським авторам. За сюжетом, родина головних героїв мешкає “коло Києва, на Подолі”, “коло бучного міста..., де сяли... церкви золотохресті” [85, 50]. Краєвиди є відверто романтичними: вони посилюють героїчний і драматичний пафос казки. У мовних кодах пейзажів фіксуються стани тиші, веселості, швидкості. Акцентуються епітети “вузький” [& “стежечка”], “кучерявий” [& “дуб”], “легкий” [& “туманець”], “м’який / м’якенький”, “тломенистий”, “червоніш” [& “пробивалися промені”], “рожевий” [& “промінь”], “росяний” [& “лука”], “темний” [& “сосна”]. Часто

вживаються морфемні демінутиви [85, 51; 85, 68]. Перелічені лінгвістичні елементи залишаються актуальними і для письменників ХХ ст.

Упорядкування київського тексту в поезії для дітей 1910-х – 1930-х рр. здійснюється двома основними способами: метонімічним і алегоричним:

I. метонімічний механізм. Такий принцип семіозису полягає в еквіваленції всього міста й окремих предметів, локусів, типів мешканців чи аксесуарів професій:

а) “місто” ↔ “єдиничний предмет – атрибут урбаністичної культури”. Для дітей відповідними об’єктами нерідко стають іграшки, модні в певний період. Наприклад, у вірші М. Рильського “У парку” університетський сквер означається через збіг контуру об’єктів із формою обруча. При цьому мовні коди, насамперед іконічні колористичні, морфологічні демінутивні, уписуються в традиційний тезаурус: “Легкий обруч навзаводи з *багряним* // Безумним листям. Дві стрункі ноги // В тонких *панчішках*. Неба береги // Злились жагуче з парком *полум’ям*” [411, 350]. Аналогічний механізм застосовує М. Драй-Хмара. У першій частині поезії “Зимова казка (Ранішній Київ з мого вікна)” чудесність розкривається завдяки “візуальним заміникам” пейзажу. Ліричний суб’єкт уподібнює завод “Арсенал” до Північного полюса, де “сплять китів камінні стоси, // піна гейзерів рясна...” та “з яранг моржевих дим” [152, 116];

б) “місто” ↔ “окремий «дитячий» локус”. В іншій вірші М. Рильського Київ пізнається через образ цирку. Зі згаданим закладом асоціюються мотиви дивовижі, гри. “Весела спритність” [411, 382] фактично єднає не лише глядачів різного віку, а й городян. Для А. Чужого локусом-метонімією виявляється зелене насадження. Автор у вітменівській стилістиці одухотворює природний субтекст. У поемі-казці “Дереву кажу: здрастуй, дерево!” елемент химерного є найпомітнішим в епізоді, коли Іришка спілкується з “чотирнадцятирічною... ялинкою”. Оповідач підтримує дівчинку: він сам “розмовляв з молодим дубом, // якого... виростив...” [552, 57]. У результаті означається певна “екологічна програма” для міста, із яким ототожнювалася діяльність футуриста;

в) “місто” ↔ “тип мешканця чи аксесуар професії”. Прикладом цього відношення стає образ міліціонера з жезлом у казці Г. Шкурупія “Чудесний патичок”. У супереч домислам героїні стверджується, що “дядьо”, котрий допоміг їй, – “просто міліціонер”, “дядьо добрий, хоч не чарівник”. У розв’язці раціоналізм пояснень порушується.

Наприкінці поеми констатується: “дядь” й жезл-“патичок” “здійснили мрії всіх казок” [564, 324].

Система локусів у творі Г. Шкурупія потребує докладнішого розгляду. Узагалі місто у версії футуриста – певна метонімія села. За сюжетом, сирота Надійка покидає хату, де жила в лютої тітки. “Нерустикальний” простір, куди потрапила дівчинка, є ілюзорним. Він “як сон, як мрія, як туман” [564, 321]. У міському тексті, розбудованому автором, сполучаються мотиви приголомшення та заспокоєння. Однак попри повсюдність чудес (“Каміння і сліпуче шкло над... головою, // І гуркіт, вигуки тут унизу!..”) цивілізаційна урбаністична домінанта не означається. Для Надійки місто – “нове село з каміння і заліза” [564, 322].

Показовою стає динамічна організація території. Панорами трансформуються, як кілька моделей однієї “розсувної” іграшки чи конструктора. Базар, де “все... цікавило: і найдки, і люди...”, суміщається з образом “дітей веселого походу” у “дитячий сквер”. У місті “вулиця – як водограй” [564, 323] доповнюється вулицями, котрим “немає меж” [564, 324].

Персонажем, який захищає Надійку й відводить у дитбудинок, виявляється регулювальник. Він безпосередньо втілює устрій “нового села”. У такому ракурсі істотно, що міліціонер Г. Шкурупія різниться від “дяді Стьопи” із циклу С. Михалкова. Як відомо, російський письменник започаткував серію поем приблизно в той же період – у 1935 р. У характерологемі, належній до московської семіосфери, уособлюється “міліцейський міф” [145, 360]. Богатирські риси, акцентовані у Стьопі [145, 368], – запорука перетворення персонажа на “супермена”. Його іпостасі чергуються (пересічний високий городянин, моряк, міліціонер, ветеран і т. д.), послідовно персоналізуючись [145, 367]. Водночас, Стьопа залишається “чистою інстанцією влади” [145, 363]. Регулювальник у Г. Шкурупія – представник радше не влади, а дива, казки. Незважаючи на вирішальність появи, цей герой є епізодичним і не породжує цілісного міфу. Натомість, у київському тексті він включається в загальніший сюжет справдження мрії;

II. алегоричний механізм. Цей спосіб ґрунтується на асоціюванні образів – складників урбаністичного тексту з загальнішими елементами семіосфери. Ними

здебільшого виявляються факти суспільної свідомості. Суміжність тексту з конкретними предметами підкреслюється менше. До об'єктів зіставлення можуть належати ідеологеми, культурно-історичні гіпотези, синтетичні утворення:

а) “місто” ↔ “ідеологема”. Після повернення столичного статусу Київ у поезії для дітей пов'язується з рядом суспільно значущих цінностей. Ідеться про співвіднесення міста з державницьким, провладним центром. Через це київський текст “зосереджує” в собі інші просторові моделі України, по-деконструктивістськи “розсіюється” у них. Іконіка міста в основному походить від окремих загальновідомих міфів. Наприклад, Київ у творі В. Бичка “Ой, шляхами битими!” утілюється в ідеологемах і узуальних міфемах єдності (“воїн”, “воля”, “похід” і т. д.). Такому семіозисові сприяє форма фольклорного наспівного вірша: “Посіддали коні // Воїни червоні – // Та й шляхами битими // З Києва до Львова!.. // Їдуть соколята // Рідних визволяти” [45, 247]. Цікаво, що алегоричним виявляється навіть мовний код “червоний”, звичний для тезаурусу київського тексту в літературі для дітей.

Аналогічний спосіб деконструкції простежується в ряді творів Н. Забіли. Представниця покоління 1920-х рр. у пізнішій поемі надає офіційності локусу пляжів. Прибережна лінія сполучає Поділ і “Дніпрогесу вогні..., // де будують споруди міцні...” (“На Дніпрі” [169, 96]);

б) “місто” ↔ “культурно-історична гіпотеза”. У названому типі алегоризації поселення трактується як історичний феномен. Допускаючи ідеологічні акценти, ця образна модель є, насамперед, пошуково-пізнавальною. Її теж показово задіює Н. Забіла. У драматичній поемі “Троянові діти” князі Кий, Щек, Хорив виявляються близнятами. Відповідно, архаїчне означення батька трійнят – “троян”. За припущенням автора, саме така постать згадувалася в руській словесності (“віки Трояна”, “земля Трояна” тощо) [170, 110–111].

Найдетальніше в поемі прописується характерологема Кия. Інші брати функціонують як казкові помічники-добротворці. Вони посилюють звершення Кия, разом уособлюючи мотиви героїзму та будівничої сутності міста. Але наведені мотиви тяжіють до множинних, “розсіяних” форм розкриття. Тож князями засновується Київ, радий “новим братам і сестрам” [170, 104];

в) “місто” ↔ “власне ідеологічна історична гіпотеза”. Через накладання перших двох алегоричних механізмів у моделі простору применшується начало фантазії. Міжчасова паралель у творах, належних до урбаністичного тексту, застосовується задля повчання й дисциплінування читача. Така настанова притаманна Вал. Поліщуку в поемі “Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила”. Поет підпорядковує локус Києва “подвійному” імагологічному прочитанню. Окрім адаптації літописної легенди, автор обґрунтовує “чужість” столиці. Епіграфом є присвята “українському народу, що весь час пробував під загрозою чужоземного рабства, подібного до древлянської неволі” [383, 1]. Унаслідок цього чи не вперше київський текст деміфологізується під виглядом розбудови вторинної міфології.

У київському тексті Вал. Поліщука підкреслюються образи, від яких походять мотиви влади (образ “терема княжого”, який “далеко видно” [383, 1]; візантійського меча князя Ігоря [383, 2]), мотиви торгівлі та збагачення (“пузаті ладді”, шкури, “ріжні речі, – взяті в дань”, “велика дань” [383, 1]). Проте руська столиця означається, передусім, через маркери не так куртуазності, як підступності й насильства. Провідні риси княгині Ольги – зрадливість і жорстокість. Із метою її викриття розвивається фабульна лінія забороненої любові. Коханцем правительки виявляється дружинник Свенельд. Утім, він буде отруєний після руйнування Коростеня. Описуючи помсту древлянським послам, наратор удається до “чорного гумору”. Оповідач резюмує: гостей княгиня “наказала // Живими засипать. Кияни за те // І «Мудрою» Ольгу прозвали” [383, 4];

3) сприйняття Києва в українській емігрантській поезії. У вирізненому типі рецепції нерідко застосовуються засоби, притаманні урбаністиці для дітей. Тож означення простору здійснюється не повністю. Автори надавали сугестивного звучання загальновідомим міфам. Іконічний ряд залишався типовим і підпорядковувся алегоричному семіозису. Справді, у 1920-х – 1930-х рр. для діаспори Київ виявився романтичною алегорією всієї України. У цьому полягає відмінність між “емігрантськими версіями” Києва й Петербурга. У петербурзькому тексті російської діаспори задіювались екфрази та вірці побутової словесності (афіші, реклами, путівники тощо) [477, 19–20]. Натомість, для представників “празької школи” Київ утілював абстрактну очуднену квінтесенцію батьківщини.

Слід зауважити, що для більшості “пражан” Київ досить умовно асоціювався з певним етапом життя. Винятки (біографічні міфи О. Ольжича й О. Теліги) стосувалися пізнішого періоду Другої світової війни. Тому “інакшість” простору маркувалася не так через ностальгію, відірваність від знайомої території, як через чисту візію. Візійність притаманна й творам колишніх киян. Приміром, “неокласик” Ю. Клен написав низку віршів про злободенні події в побуті Києва, уже мешкаючи за кордоном [144, 92–93]. У його рефлексіях суттєву роль відіграло навіювання, суб’єктивне тлумачення новин, чуток, висування припущень.

Унаслідок звернення до загальновідомих міфем часто вирізнявся мотив сомнамбулічності міста. Вірогідно, він походив із поетики марення, звичної для емігрантської лірики [19, 140]. За Є. Маланюком, “спить Київ... // Під злотом цареградських мозаїк” [316, 305], його “залізний дар” “в холодку... спочив у темній Лаврі” (“Варязька балада” [316, 306]). Поет убачав у просторі мотиви знесиленості, безпорадності: “столичний город – вдовий...”; у споруд голосний, але “кам’яний язик”; “тут – летаргія нескорельних мет” (“Київ (Пам’яті Ю. Нарбути)” [316, 359]). Із оглянутих причин письменник розбудував дещо несподівану концепцію гіперкультурності. На думку М. Неврлого, Київ для Є. Маланюка уособлював “корисні” надбання візантінзму [347, 489–490]. Однак лірик пов’язував “надкультуру” Києва з метафорами відходу та безвілля. Так, успадковане золото Царгорода “текло безвладно” [316, 306], а “Третій Рим розірве свій полон” у “варязькому сні” [316, 359].

Прикметною ознакою емігрантської версії київського тексту була сугоlossenість “войовничій неокласиці”. Такий стильовий орієнтир у статті О. Ольжича трактувався крізь призму алегорії Києва. В образі давньої столиці сприймалася не лише Україна, а й набір ідеальних – лицарських – чеснот для співвітчизників. Мета О. Ольжича формулювалася, згідно з висловом Є. Маланюка, – “щоб поруч Лаври – станув Капітолій” [355, 167]. Засобом для досягнення цього мислилося звернення до “княжої антики” [355, 169]. Тобто Середньовіччя всупереч традиційній історії європейської культури ототожнювалося з античністю, а не з її подоланням.

Окрім нечисленних винятків, реалії, на яких акцентувалися автори, були історично віддаленими й пов’язаними з періодом Київської Русі. Для самого О. Ольжича

“княжі київські емалі” уособлювали небо, твердь, на противагу до “бєзкраїв степів” (“Давнім трунком, терпкістю Каяли...” [355, 115]). Із погляду Ю. Дарагана, краєвид нічного Києва належав до баталістичної перспективи: “Над містом... – вогнистий хрест..., // Вечірніх ліхтарів протест – // Що ніч загарбала барвисті межі...” (“Київ” [133, 67]). До алгорій “княжої емалі” в однойменному циклі вдавалась О. Лятуринська. Поетеса увиразнювала в місті мотиви слави та благословенності, по суті, етимологізуючи імена князів: “Як не пізнати Святослава?... // Обіч його – ратня слава” (“Важкі киреї...” [394, 84]).

У згаданому вірші О. Лятуринської засвідчується, що в емігрантському київському тексті найістотнішими були міфи-кліше та знаки. Письменниця оречевлює деталі руського побуту, розгортаючи описові ампліфікації й асиндетони. У результаті твір складається з нагромадження посилянь на “киреї, золоті // далматики та оловіри, // і княжі корзна, і щити, // ножі, списи, мечі, сокири” і т. д. [394, 83]. Такі знаки досить побіжно відповідали локусам сучасності. Тому “пражани” оцінювали явища 1920-х – 1930-х рр. за ступенем їх близькості до традиційної культури Києва. Приміром, ліричний суб’єкт Н. Ливицької-Холодної сподівався: “... Буде Прага, наче Київ, // У сьйві сонячним ясна, // І дзвони рідної Софії // Докотить хвилями луна” (“В хаосі звуків, барв і ліній...” [394, 69]).

Показово, що в емігрантській поезії про Київ успадковувалась іконіка, поширена в літературі для дітей. Окрім особливостей семіозису, це також зумовлювалося зацікавленням руськими темами в обох творчих царинах. Наскрізною для поезії “пражан” була “дитинна романтизація”, акцентування миті “перед лицем... чуд” (О. Лятуринська [394, 82]). Завдяки підкресленню пасіонарності й філософії чину [214, 14] могла посилюватися стилістика героїчної казки, билини.

Чимало мовних кодів в емігрантських рефлексіях Києва відповідало словнику, притаманному літературі для дітей і романтичним “старокиївським сюжетам”. На підтвердження цього варто зіставити іконіку віршів “пражан” із тезаурусом казки Марка Вовчка, наведеним вище. Так, персонажами київського тексту у творах Ю. Дарагана, О. Лятуринської, Є. Маланюка, О. Ольжича, О. Стефановича, О. Теліги є, зокрема, богатирі [133, 66; 394, 202–203], Ольга [133, 69], Малуша [133, 67], Рогніда [133, 69–70],

“Олег”, “Ольгович Ярослав” [394, 84], Святославичі [394, 84]. У поезіях згаданих авторів семіосфера міста пов’язується з атрибуцією “червоний” [& “щит”] [133, 70], “вогнистий” [& “птиця”] [474, 66], “рожевий” [& “голубка”] [355, 68], “пунсовий” [& “захід”] [133, 62–63], “похмурий” [& “ліс”] [474, 66], “сліпучий” [& “сяйво”] [474, 67]. Урбаністичний простір означається через маркери “вічність” [464, арк. 2], “заграва” [355, 69; 474, 67], “синь” [316, 360; 474, 66], “синьота” [464, арк. 2], “блакить” [474, 67; 316, 374], “багряніння” [316, 374], “темрява” [133, 66; 394, 219–220] тощо.

Отже, в імагологічних рецепціях Києва засвідчується значне тяжіння до очуднення міста. Воно виявляється в низці етнічних версій урбаністичного тексту, а також у проектах романтизації, фокусуванні на паністоричності простору. Водночас, вирізнені факти семіозису вказують на потребу детальнішого вивчення урбаністичних міфів.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Ідея столичності Києва є одним із основних чинників іконічного семіозису міста. Вона відповідає античному полісному світогляду. Із реляцій поняття “столиця” випливає необхідність кількох компаративних ракурсів. Ідеться про огляд геопоетик Києва, Харкова та Львова, інтерсеміотичний та імагологічний аналіз київського тексту.

Зіставлення київського, харківського та львівського текстів відбувається за рецепцією природності / рукотворності, усної / писемної культури, а також на рівні основних текстуальних жанрів. У результаті вперше виявлено спорідненість семіосфер Львова та Харкова. Обидва міста асоціюються з антиномією природного й антропогенного, підпорядкуванням письмового мовлення усному. Жанр містерії в київському тексті вперше обґрунтовується через особливості іконіки.

Уперше доведено, що сукупність образів природи є найдоступнішою для сприйняття в системі локусів Києва. На її основі окреслюється художній принцип “урбаністичної амбівалентності”.

У київському інтерсеміотичному інтертексті вирізняється полілог літератури з

просторовим та просторово-часовим мистецтвом, зокрема скульптурою й архітектурою. Латентнішою визнається система знаків музики.

Унаслідок аналізу творів російських, польських, єврейських письменників виокремлено ряд наскрізних мотивів тексту. Показовим виявляється трактування Києва як світлого міста, підкреслення в просторі оречевлених і тілесних деталей. Поширеним є розуміння столиці як порту.

У літературі для дітей та емігрантській поезії відзначається спільність словника локального тексту та незавершеність київського семіозису.

Основні наукові результати розділу опубліковані в ряді праць автора [250; 256; 261; 263; 265; 266; 267; 269; 270; 273; 277].

РОЗДІЛ 3. КИЇВСЬКИЙ ТЕКСТ У РАКУРСІ МІФОПОЕТИКИ

3.1. Способи функціонування вторинного міфу в моделі міста

Попри прогноз В. Топорова [495, 8] відповідність міста міфологічному світоглядowi досі привертає дослідницьку увагу. Цьому сприяють уявлення про урбаністичний текст як факт колективної пам'яті, засіб відтворення громадської ментальності [за 159, 3] та формування національної міфології на основі міського фольклору [50, 8]. Додатковим чинником стає інтерес до “магічних міст” [50, 4], пов'язаних із особливою метафізикою. Такою рисою зазвичай наділяється й Київ. Однак на прикладі українського локусу можна переконатись у неповній розробленості підходів до вивчення просторових міфів.

Сьогодні досить актуальними є проблеми виокремлення території з довкілля, шляхів її детального маркування. Одне з вирішень згаданих питань полягає в переоцінці статусу міфу. Причому йдеться про міф у найширшому культурному розумінні, а не про обмежену добірку посилок на міфологію в літературному творі. Рядом шкiл місто сприймається крізь призму заміни архаїчного міфу міфом гуманітарним – позадосвідним і дискурсивно обумовленим [333, 53–54]. У такому ракурсі Л. Лур'є вказує на шість міфів Санкт-Петербурга (місто епох Бароко та Класицизму [307, 6], Ф. Достоевського [307, 7], “Срібного віку”, лєнінградський офіційний і неофіційний міфи, петербурзький новий міф [307, 8–9]).

Спостережена тенденція, подібно до цілісних урбаністичних текстів, співвідноситься з тематичною типологією міфів. Це доводять і вітчизняні дослідження. Наприклад, Д. Бураго акцентує протиставлення язичництва та християнства в моделі Києва [68, 7; 68, 12]. До того ж, науковець спирається на суперечливе міркування про полярність “київського” міфу до міфу “європейського”. Останній із них, будучи десакралізованим і антропоцентричним, на думку вченого, підтримувався Петербургом [68, 4].

Очевидно, із огляду на діахронію виправданіше вести мову про палімпсестну

міфопоетику Києва. У запропонованій концепції місто сприймається як збіг кодів, відповідний загальній культурній ситуації. Язичницьке не усувалося повністю з просторового тексту, натомість, надавалося до реінтерпретації. Ідентичні зміни за певних епох здійснювались і з елементами християнського світогляду. Так, “благоуханний сільний крин” Китаєва змальовувався М. Рильським через посилання на “очі грішниці веселі” (“Китаїв”) [410, 225].

Схильність “неокласиків” до синтетичної чи еклектичної міфологічної системи часто слід осмислювати в межах дотримання київської гіперкультурності. Свідченням переходу такої автореферентної деконструкції в художню площину є сонет М. Зерова “Обри”. Зображуючи “лемент – крик дулібських жен” [181, 64], лірик суміщає план козацької хроніки в епіграфі з контамінацією “Зевсові перуни”, візіями “казкового змія”, “героїв саг і рун”, синекдохою “аварин, гот і гун” [181, 63]. Усеохопна – “столична” – точка зору надає мозаїчності батальній сцені, узгодженій у назві з історією Русі.

Кількарівневість первісно притаманна міському міфу. Для координування індивідуально-авторських, вторинних, і загальновідомих, первинних, мотивів доречно вирізнити основні шляхи його реалізації. Методологічне підґрунтя відповідного аналізу можуть скласти ідеї Я. Голосовкера. Філософ акцентував такі аспекти міфу, як форма (належна до сфери поетики), динамічна структура (осмислювана логікою), семантика (пізнавана діалектично), “реконструкція найдавніших утрачених варіантів міфу” (досліджувана історією) [112, 9]. Якщо зауважене спроектувати на літературний матеріал, окреслится три прикметні способи вияву міфу в урбаністичному тексті, а саме номінативний, оповідно-описовий і сюжетотворчий:

1) номінативний спосіб. За відомою тезою Ю. Лотмана, ім’я фіксує статус міста [298, 9] (пор.: [102, 9]). Ця властивість пов’язується з міфологічною свідомістю, у якій семіозис “зводиться до процесу номінації” [291, 61], добору засобів виразності, передусім фонічних [291, 63].

Для вирішення проблем називання нині нерідко задіюється поняття семантичного ореолу простору. “«Абстрактно-змістові» ореоли” [492, 28] виокремлював у петербурзькому тексті В. Топоров. У такій концепції впізнаються ідеї М. Гаспарова про “пам’ять вірша”, узагальнену в семантичних ореолах метрів [96, 269]. Згодом, ведучи

мову про смисловий ореол локусу, Т. Цив'ян аналізує те, як місце “переграє” сюжет, “стає... персонажем, котрий має ім'я = топонім” [538, 136].

За спостереженнями сучасних учених, у міському тексті виробляється фоносемантична традиція, “що диктує поетові певні стандартні асоціації” [134]. Ф. Двінятін простежує згаданий процес на рівні звукосмислового ореолу російського вірша, наприклад: “сирень” – “сирена” (істота), “сирена” – “пение”, “сирень” – “пена”, “сирень” – “сирена” – “пение” – “пена”, “сирень” – (“сирена”) – “автомобільні терміни” тощо [134]. “Анаграматичну” [492, 117] смислову цільність у моделі Петербурга вбачав і В. Топоров.

До значущого нагромадження ойконімів, близьких за звучанням, у спогадах удається І. Еренбург. Оповідючи про один із перших приїздів до Києва, письменник наголошує: “... Назви станцій були дивні – Бобрик, Бобровиця, Бровари” [569]. Наведена паронимазія не лише підтверджує думку О. Потебні про походження міфу з внутрішньої форми (пор.: [391, 339]). Повторювана частинка “бобр-”, асоціюючись із бобром, передбачає алюзію на уривок “бров-” як компонент фоносемантичної мережі. Цей зв'язок між локусами “поліського” приміського субтексту може пояснюватися міфопоетологічно. У низці вірувань гризуни, у т. ч. бобри, – утілення блискавок [20, 617]. Водночас, гроза ототожнюється з плодючим, а почасти поживним началом. За українським переказом, записаним О. Афанасьєвим, “як грім гримить, то Бог їздить по небі і калачі возить” [20, 263]. Таким чином, номен “Бровари”, похідний від загальної назви професії пивоварів, включається до групи образів вогняної стихії. Виявлена єдність належить до власне київських. Справді, історично місто пов'язувалося з культами вогню, громовержця (Перуна) [55, 20–21; 281, 146] чи коваля – соратника громовержця в боротьбі зі змієм [331, 648].

Іще прикметніше київським текстом породжується підвид звукосмислового ореолу – римологічний. Мотиви, інкорпоровані до міфів, нерідко відповідають точним однорідним римам до назви міста. Балансуючи між версифікаційною банальністю й первісною оригінальністю, співзвучний номен здатен уособлювати перевагу узуалізації чи індивідуалізації.

Слід зауважити, що дослідники вже зверталися до аналізу схожих явищ. Скажімо,

П. Лавринець відзначає “численні... зразки повторів звукового комплексу, який утворює назву міста” [244], у вільнюському тексті (“Вильнюс – вольность” і т. ін.). Обмеженість числа точних рим до слова “Київ” одним із перших серед літературознавців спостеріг О. Яровий. Проте досі науковці не вводили спеціальних термінів на означення відповідних феноменів.

У київському тексті 1910-х – 1930-х рр. виникає кілька рим-фетишів, зокрема в російській ліриці. У вірші М. Гумільова розкривається глибокий асонанс: “Из логова змиева, // Из города Киева // Я взял не жену, а колдунью” (“Из логова змиева” [123, 149]). Така структура вірша паралелізується з паронімічною атракцією та римою О. Мандельштама “по улицам Киева-Вия” – “щёки её восковые” (“Как по улицам Киева-Вия...” [318, 253]). У перший рядок обох поезій включається посилання на міф. Увесь твір ніби задається провідною іконічною ланкою. Показовою виявляється також спорідненість образів. У найновіших версіях припускається, що Вій – син змієподібного Велеса та дружини Перуна [465, 66].

Обраний приклад демонструє утворення вторинного міфу на основі аналогічних образу та знака. Вони, у свою чергу, уже ґрунтувалися на загальновідомому міфі, фольклорному уявленні. Звернення до паралелей локусу зі змієм набуло художньої ваги через культурно-історичні чинники. Цей принцип постав за поширення символізму й неоромантизму. Дехто з науковців розглядає згаданий період у ракурсі релігійних шукань і “офітської мотивної системи”, тісно пов’язаної з образами змія [89, 31]. Наприкінці першої половини ХХ ст. рими, на кшталт “Київ – зміїв”, диктуються звуко-смісловим ореолом простору, проте не засвідчують індивідуально-авторського міфотворення. Зміїні мотиви знову переходять до групи кліше, приміром у вірші О. Анстей “Обітниця”: “Лес да лес, да в лесу гора, // Да берлога порожня змиева; // Змей на лова ушёл с утра, // Полетел на запад от *Киева*” [205, 281].

Симптоматичною римою в українській ліриці є співзвуччя “Київ” – “Клюєв” у творі П. Тичини “І Бєлий, і Блок...”. “Сторозтерзане” місто асоціюється з прізвищем М. Клюєва, прибічника неоміфологізму в російській літературі. У такий спосіб гасла “Воздвигне Вкраїна свого Мойсея!..”, “... Поете, устань!” [404, 144] помітніше закріплюються за експериментами в царині сакрального та символічного.

Водночас, міфи-номени можуть розгортатися в наративній структурі, властивій наступному рівню вияву;

2) оповідно-описовий спосіб. Основні функції міфу зазвичай полягають у поясненні [391, 329] чи – ширше – описі [112, 24] певних реалій. В урбаністичному тексті назва теж передбачає розширене означення теренів. Для його досягнення в міфопоетиці задіюються елементи епічного фольклору і деталізованіше вибудовується модель світу. Так, за В. Топоровим, дублювання рим подібне до теріоморфного класифікатора, який повторюється в билині чи легенді про заснування міста [495, 51–52]. Відповідно, від фонічної візії “Києва – змієва” доречно виводити фабулу вірша О. Слісаренка про те, як “Огняний Змій пожер вогкі тумани” [446, арк. 59]. Погодне явище (заголовок твору – “Посуха”) деталізується представником київського тексту, але ще не вкладається в сюжет.

Констатацією міфологічного атрибута обмежується Вал. Поліщук у поемі “Сказання давнєє про те, як Ольга Коростень спалила”. На вічі княгиня зараховує верховного бога до суб’єктів просторової семіосфери: “І ти Перуне, попустив, // Щоб так знущалися древляни?! // Хіба так мстився хто коли? // Не подаруй цього, *княнин!*...” [383, 3–4].

Цікавий зразок маркування території можна віднайти у творі М. Рильського “Ніч” (“Скінчився день. Усе, що ми зовемо – праця...”). виправдовуючи “щедрість” темної пори доби, автор натяково охудожнює фрагмент основного міфу: “І як... // Могли ми вірити, що не повстане вдруге // Усе, чим живимось і живемо тепер?” У поетичному пуанті мотив переродження розкривається через рослинну міфологему: “... Людської творчості незлічені війська // Встають і *маками* цвітуть на оболоні!” [410, 262]. При цьому реалізується кілька сутностей маку. Згідно з грецькою традицією, він атрибут Гіпноса, тобто безпосередньо символізує ніч [332, 90]. У балто-слов’янських віруваннях згадана квітка уособлює громовержцевого сина, котрий переживає перетворення (спалюється небесним вогнем, знищується, топиться тощо) перед воскресінням [466, 301; 466, 312]. Персоніфікацією рослини в низці обрядів стає Макар, Макарка. Таке ім’я співвідноситься з і.-є. **mak-*, **mak-r-*, **mak-n-* ‘мокре, вогке, брудне’ [466, 312–313]. Науковці вбачають також фемінні сенси в культурі маку (особливе декоративне

призначення, утілення дівочтва й т. п.) [466, 316–317].

Зауважені факти здаються невинними для локусу з вірша М. Рильського. Оболонь, де з'являється мак, є вологим, болотистим ландшафтом. Сама назва місцини граматично належить до жіночого роду, ґрунтуючись на відповідних конотаціях. До того ж, Оболонь – київський топонім, який позначає придніпровський околичний район. Своєрідно, що там розташовувалось язичницьке Волосове капище [206, 394]. Волос (Велес) – постійний супротивник Перуна [332, 307]. Із ним співвідноситься мотив зради громовержця дружиною, передбачений міфемою маку [466, 317]. Тож Оболонь у Києві, за міфопоетикою “неокласика”, уособлює простір потаємного, оманливого сновидного переродження.

М. Драй-Хмара робить виокремлені мотиви наочнішими. Ліричний суб'єкт вірша “Чудо” поєднує локус “сосон – цілий храм колон” із річковим пейзажем: “Блищить, як змії, Дніпро, // на обрії – казкове Межигір'я...”. Вірогідно, банальне порівняння, із огляду на київські культу змія та Велеса, повторно міфологізується. Загальна, класифікаційна, назва урочища, із яким пов'язана медитація, знову виконує ідентифікаційну функцію: “Під ним [Межигір'ям. – В. Л.] димує сиза оболонь...” [152, 95].

Оповідне начало акцентовано розкривається у вірші М. Рильського “Михайлик” із циклу “Золоті ворота”. Письменник апелює до міфологічної легенди з доби Середньовіччя на героїчну, культовобіографічну, історичну тематику. В одному з її оригінальних варіантів мовиться про Михайла – сина князя Володимира, котрий виявив себе звитяжним воїном. Похід на татар “дитятко, молоде та й неспособне” [185, 17] обрало, замість права здатися в полон на вимогу ворога. Після першого успішного бою хлопець узяв на стремена “царські ворота”, “поїхав за якісь гори і став там жити” [185, 18]. Герой ототожнюється з архангелом Михайлом – покровителем міста. Михайлик – це гіперболізований “рицар, що чолом сягав // Понад ліси, попід летючі хмари”, із влучним “розмашистим ударом” [411, 170]. Виявлена риса є істотною, адже Михайло у Старому Заповіті – теж князь [332, 158]. За ліричною фабулою, коли “володар Київський” [411, 170] із боярами вирішують віддати юнака татарам, той забирає в городян Золоті ворота. Оборонна споруда постає для нього “іграшкою” [411, 171], засобом провчити й покарати безвільну громаду. Завдяки такій деталі міфотворчість

міста вподібнюється до метонімізації простору в літературі для дітей. За обох процесів локуси вибудовуються як мініатюрні “образи-макети”.

Прикметною наприкінці циклу є алюзія на те, що Золоті ворота будуть повернуті Києву більшовиками. Вона особливо містка, адже згаданий локус має релігійне значення в середньовічному світогляді. Брама актуалізує культ Богородиці, символіку цілісності й неприступності [420, 109]. Водночас, прихід Червоної армії протиставляється сюжету втечі Михайлика в “симетричній” – першій – поезії. Це простежується на рівні іконічних атрибутів. Якщо архангел Михайло – двійник княжича співвіднесений зі змієборчими мотивами [332, 159], то в новітніх революціонерів “вогонь // Збігав *зміясто* із... долонь” [411, 175]. Також, як стверджується, радянський Київ “гордий, та безкрилий” [411, 174]. Окрім паралелі до відкинутого небесного оборонця, відповідне означення асоціюється з Золотими воротами. У пізнішому, повоєнному, вірші М. Рильський наголошує: “Синам, що віддають життя за отчий дім, // Що волю принесли крізь непроглядний дим, // Наш Київ Золоті *розкрилює* ворота” [413, арк. 7].

Оповідно-описові іпостасі властиві й суто авторським міфам. Зокрема, О. Влизько на прикладі “осіннього касира” моделює героя – метафору вогняної стихії міста. Зв’язок із сезоном, підкреслений в імені персонажа, перегукується з мотивом календарного міфу про чергування життя зі смертю. Міфологема “ліхтарного вогненного дощу”, який призводить до “потопів осінніх площ” та спокушає юного клерка, накладається на знаки розкішного побуту (“... Джаз-банд... // Ресторани... фокстрот... вино...” [82, 3]). Наприкінці твору марнотратний службовець закінчує життя самогубством. Після фінального пострілу “пахне золотом сквер” (“Балада про осіннього касира”) [82, 5].

Міфопоетологічні одиниці розглянутого типу включаються в ширші структурні елементи кийівського тексту;

3) сюжетотворчий спосіб. Упорядкування сюжету засвідчує завершеність міфологічного етапу в семіозисі. В об’єднаннях мотивів узагальнюються вияви архаїчного світогляду. Зокрема, зміїна тема детально розкривається у вірші П. Филиповича “Київ”. “Неокласик” зауважує, що в місті “вал зрівнявся – осів”. Наведене бачення актуалізує міфему Змієвого вала. Перед цим згадується, як удалині “велетенські заводи // Іншу долю кують, інше сяєво слав!” [513, 75]. Таким чином, знак

змія протиставляється локусу, співвіднесеному з мотивами ковальства та світла, безпосередньо вогню. Окреслена опозиція повністю відображає сюжет про змібборство Кия-коваля [331, 648] та Перуна [332, 307].

П. Тичина проектує аналогічні мотиви на міф про Кожум'яку в однойменному вірші. За фабулою твору, Микита не вступає в бій із “королем-змієм” [404, 318]. Натомість, він обізнаний із хитрощами супротивника, тому напоумлює городян на дієву боротьбу і сам проголошується новим королем.

Нерідко сюжети в урбаністичному тексті ґрунтуються на біографічних даних його представника. У цьому разі вторинний міф узгоджується з фактами авторської міфології. Відзначений процес можна простежити в поемі М. Бажана “Гето в Умані”. Написана в київський період творчості, вона деталізує єрусалимське начало в давній українській столиці. Умань, мала батьківщина поета, у творі вподібнюється до “зганьбленого” “одногорбого..., старого Сіону” [24, 64]. Таке сприйняття простору історично зумовлюється релігійним фундаменталізмом, який укріплювався в місті, та епізодами єврейських погромів. Але, згадуючи, що в Ізраїлі “не всі ідуть дороги” до “хасидського Содому” [24, 64–65], автор своєрідно сполучає локуси Старого та Нового Заповітів.

Сіон, що стає найпоєднованішою перифразою Умані, – царська резиденція Давида [331, 313], “ветха Іудея” [24, 64]. Серед кількох її територіальних двійників виокремлюється Голгофа. Через паралелізм між образами цих гір унаочнюється діалог двох урочищ Єрусалима. Справді, до Сіону “вчепивсь... // Ковчег квадратної рудої синагоги, – // Ковчежець з Торою...” [24, 64]. Так виникає мотив єрусалимського жертovníка Ягве, розміщеного Давидом [331, 344].

Якщо старозаповітний фрагмент ототожнюється зі “старим”, уманським, життєписом лірика, наступний міфологічний план зосереджує київські алюзії. У ньому місце розп'яття (“пагорб жалю” [24, 64]) подане крізь призму характерологеми “Вічного жида”. Гора асоціюється з царством “оскаженілого у мандрах Агасфера” [24, 64]. Як відомо, цей персонаж карається безсмертям, оскільки заборонив Ісусові перепочити дорогою на страту [331, 34]. Рух грішника може символізувати вихід за межі “гето”. Єрусалим, пізнаваний на “Сіоні у полум'ї” [24, 64; 24, 66], тепер підпорядковується перспективі з Голгофи.

Наведене тлумачення диктується тим, що культурні архетипи Києва націлюються на врівноваження Старого Заповіту з Новим або, принаймні, на осучаснення старозаповітної традиції [236, 101]. Сам мотив подорожі, переміщення здавна притаманний Києву – потужному транспортному вузлу, локусу на “шляху із варягів у греки”. Показовим є й уже згадуване облаштування панорами “Голгофа” на Володимирській гірці. Але топіка біблійного розп’яття представлена в українській столиці досить широко. За С. Кримським, через ототожнення Києва з “земною іконою Небесного Єрусалима” до нього повністю пристосувався “відеообраз вічного міста” [235, 96]. У витвореній системі відповідностей аналогом Голгофи могло вважатися лобне місце на Фролівській горі перед замком А. Киселя [235, 96].

До поданого припущення варто долучити ще одне, засноване на етимології. Оронім “Голгофа” у перекладі з арамейської означає “череп” [331, 308]. Із таким предметом тісно пов’язується локус київської гори Щекавиці. За версією “Повісті врем’яних літ”, там загинув князь Олег від змії, що ховалася в черепі коня (пор.: [398, 44–45]). Тож дуалізм “Сіон”↔“Голгофа” може загострюватися через міф гори, значущої в історії давнього Києва.

Локус Христової страти прикметний також в інтертекстуалізації сюжетів. Зокрема, увагу привертає міфологемна єдність поем М. Рильського “Крізь бурю й сніг” (1923) і Є. Плужника “Галілей” (1925). Спільними для творів є мотиви жебрацького плачу й екзистенційних роздумів міського інтелігента. Ліричні суб’єкти ототожнюють фатум сучасності з Голгофою: “Хіба твій біль дрібний – Голгота? // Хіба слова твої – хрести?” (М. Рильський [410, 228]); загал приречений опинитися на горі “на землі, від крові рудій” (Є. Плужник [377, 94]). “Я”-поет М. Рильського спостерігає, як “сонце, мов заведена машинка, // Ходило, глузувало з Галілеїв // І гріло паразитів і квітки” [410, 231]. У поемі Є. Плужника ім’я філософа набирає місткішої символічності. Зокрема, воно засвідчує домінанту смиренного подвижництва в київському укладі. Ізольований головний персонаж задовольняється своєю винятковістю й набутком інтелекту: “... Не всім же діло робити: // Безробітний я третій рік... // Пам’ятаєш... прислів’я: // «Transit gloria mundi...»” [377, 99]. Так окреслюється певна паралель із гуманітарієм доби Відродження, який пішов на компроміс із опонентами. Проте

наприкінці твору згаданий афоризм пов'язується з викликом обивателю, із констатацією прихованого закону світоустрою. Фраза про обертання Землі співвідноситься з Галілеєм, “непрístupним для зору людей, // Оповитим віків тишиною” [377, 105].

Водночас, якщо в Є. Плузника жебрак – це двійник інтелігента (“О, ні! // Не копійки брудні! // Дайте шматочок щирості!” [377, 85]), для ліричного суб'єкта М. Рильського він складає антитезу. Ідеал “неокласика” – виховання людяності в дітях із інтелігентських родин через додання несправедливості, явленої у світі злидарів. Шлях досягнення відповідної мети осмислюється через київські локуси. За критерієм корисності дитячі журнали “Вінок” та “Колоски” [410, 235] отримують перевагу на тлі суто видовищної опери “Русалка” чи сеансів у кінотеатрі “Сінабар” [410, 229].

Отже, у трирівневих виявах міфу увиразнюються римологічні, наративні й сюжетні особливості київського тексту. Як випливає зі здійсненого аналізу, окремого дослідження потребує опозиція вогненного та водного начал, істотних для структури урбаністичного простору.

3.2. Граматика дніпровського субтексту

Антитеза стихій у київській картині світу найавтентичніше розкривається через змієборчий сюжет. В. Топоров розглядає його як варіант основного міфу. Зокрема, Дніпро пов'язується зі змієм, котрому божий коваль дозволяє напитися з річки лише після досягнення Чорного моря [332, 376]. Таким чином, місто, закріплене за вогняним культом, в узуалізованій міфології протиставляється річці – перевтіленому змієві. Наведена опозиція складає підґрунтя дніпровського субтексту як одного з найрозбудованіших у літературній моделі Києва.

Слід зауважити, що семіозис ріки уже тривалий період є об'єктом міждисциплінарних досліджень (див.: [65, 133; 471; 494]). Але термін “річковий (суб-)текст” іще повноцінно не утвердився в теорії літератури. Цій ситуації може зарадити вивчення смислових структур міста над річкою. Поселення згаданого взірця виявляють символічну домінанту стосовно водойми. Як стверджував Ю. Лотман, концентричне гористе місто є “вічним”, бо, на противагу до ексцентричного, не

передбачає загибелі (передусім потопу) [298, 10].

Доповненість суходолу акваторією в урбаністичному тексті суттєво сприяє типологізації водних локусів. Справді, на відміну від жилих територій, принципи класифікації річок не усталені. В окремих аспектах такі засади можна паралелізувати з розрізненням видів міст. Із позицій міфопоетики, доречно виокремлювати дрібні водойми й відображення космічних відповідників – “сакральні гідроніми” (Ніл, Тигр, Хуанхе тощо) [332, 375]; локуси з широким спектром персоніфікацій і рольовими антитезами (Волга, яка, за тверською легендою, сперечається з Вазузою); ріки з сильними (“задерикуватими”) течіями і їхні антиподи [21, 218; 21, 222–223]. Але низка текстів та дискурсів спирається на конкретно-природничі відомості з царини міського господарювання (про освоєність річки, її важливість в устрої прилеглих земель, обжитість островів, якщо вони є, і т. д.).

Київський текст 1910-х – 1930-х рр. базується на низці рецепцій “основного дніпровського” міфу. Вони пов’язані з персонажним тлумаченням річки, розумінням річки як локусу входу, співвідношенням благодатності / демонічності річки, розглядом статусу річки у світоустрої:

1) персонажне тлумачення річки. Із погляду деяких учених, змії у візантійській православній традиції уособлює велич міста [420, 149]. Таке твердження привертає інтерес в іконічному плані, викликаючи певну настороженість у ракурсі символіки. У ньому змії – це й ворог людини [331, 470].

Мотив величності акцентується у взаємодоповненні Києва Дніпром. Поряд із семіосферою монументальності, питомою для міста (Київ – княжа столиця й т. п.), на сумірні коди вельможності претендує ріка. Уже в билинному епосі Дніпро постає в подібі вродливої жінки Непри Королівни [88, 159]. За топонімічними легендами, ця водойма має чи небесне походження [332, 376], чи прекрасні краєвиди, отримані в подарунок завдяки хитрощам [88, 159].

На мотивах вишуканості в персоніфікаціях річки зосереджуються й модерністи. Приміром, однією з іпостасей Дніпра в збірці П. Тичини “Вітер з України” є джентльмен: “Сам синій весь, у білих берегах-панчохах. – «Я на конгрес, я на конгрес»” [404, 388]. У ряді інших творів письменник підкреслює мотив дзеркальності

водойми. Він прикметний для авторської історіософії. Річка буквально відображає, а, отже, дублює перипетії з життя столиці. У першій поезії циклу П. Тичини “З мого щоденника” таке тлумачення розпочинається з посилань на титулованість локусу. Дніпровський субтекст умовно відтворює, “інсценізує”, події періоду гетьманату П. Скоропадського: “Ой хмари, хмари з німецької землі! Це ж ви зробили славу: Дніпрові булаву дали. Дніпро вертів її сюди-туди і довго любувався” [404, 366]. Наступний вірш у прозі, подібно до композиції книги “Замість сонетів і октав”, будується як антистрофа. Поезія, датована “19 р. Денікіщина”, представляє протилежне уособлення ріки: “«Дніпро – бандит». У цьому – все. І гніт чужинців, і ненависть, і власна кволість, і одчай” [404, 368].

Зазвичай причетність київської ріки до історичного процесу й побуту міста оцінюється схвально. У баченні П. Филиповича водойма володіє скарбами, котрі підіймаються за повені. Довколишній світ не просто відображається в поверхні, а мовби “зістарюється” нею. Так учергове внаочнюються музейні мотиви міста. Наприклад, очуднення пейзажів водопілля стилізується під відкриття “запасника природи”: “... Будеш ти знову і знову // З високої стежить гори, // Як радісні хвилі Дніпрові // Назустріч незнаній будові // Могутні виносять дари!” (“Не скажуть ні фарби, ні книги...” [513, 117]). Помітно, що ця рецепція є відмінною від уявлень російських слов’янофілів про потоп – кару грішному Петербургові [360, 12–13]. В іншому творі П. Филипович акцентовано вподібноє придніпровський субтекст Межигір’я до меморіалу. На думку ліричного суб’єкта, урочище “вквітчалось” “квітами із порцеляни”, “там в стінах темного музею // Колишніх задумів спочинок” (“Здивуй увагою своєю...” [513, 101]).

Як можна простежити, у цитованому щоденнику П. Тичини характеристики даються локусові індуктивно: від конкретніших до загальніших. Аналогічні принципи творення образу й оповідного структурування міфу застосовуються в циклі поета “Живем комунією”. Важливо, що в згаданій групі творів збігається семіозис дніпровського та межигірського субтекстів Києва. Спершу Дніпро “чудний... – ізразу... не впізнаєш” [404, 372], сповнений човнів, які перевозять “все ліс, ліс, що рубаний, що цілий” до “голодного міста” [404, 374]. У третьому вірші рубаність як форма каліцтва

переноситься на саму водойму. Із наростанням суспільної напруженості (алюзії на поширення атеїзму, урбанізації, дегуманізації, промислові стрибки) Дніпро означається як “поранений” [404, 376], “інвалід” [404, 378] у “лисинах... берегів” [404, 380]. Акцентування мотиву благородства відкладається на завершення опису річкової характерології.

Прикметно, що в 1910-х – 1930-х рр. здійснюється поступовий відхід річкового субтексту від змієборчого сюжету. Підтвердженням цього є міфологема ведмедя в циклі П. Тичини “Живем комунією”. У версії письменника буря на Дніпрі – “мов той ведмідь встає – одною лапою на берег хлюп! Другою під водою...” [404, 384]. На рівні асоціацій із громовержцем і його ворогом наведений анімальний міф може трактуватись амбівалентно. Із одного боку, рудименти тотемізму ведмедя помітні в культурі Перуна [281, 145–146]. Із другого боку, одвічний супротивник Перуна – Велес – поєднує зміїні риси [332, 376; 495, 57] із ведмежими [331, 227].

Про переосмислення змієборчого сюжету свідчить і візія М. Зерова. Ототожнюючи “неокласиків” із аргонавтами, лірик наголошує: “ціль борні і трудних плавань” – то “дуб з золотим руном і колхідійська гавань” (“Аргонавти” [181, 83]). За варіантами античного міфу, шкуру тварини охороняв змії, приспаний Медесю чи вбитий Ясоном [331, 99]. Якщо співвіднести ці сюжети з моделлю Дніпра, автентична міфема змія в ній дезавується. Київські поети-“аргонавти” не приймають сталого змієподібного образу річки, а мріють про локус подолання чи приборкання змія. Унаслідок неузгодженості оповідних конструкцій повний цикл семіозису не відбувається. Таким чином, річковий субтекст указує на потребу в розширенні міфологічної системи.

Можливим також є конкретно-локальне тлумачення Дніпра в київському тексті;

2) розуміння річки як локусу входу. Згідно з архаїчними розуміннями, у проявах змієподібності простору увиразнюється мотив потрапляння до міста. Наприклад, у середньовічному сказанні про Вавилонське царство Навуходоносор велить, щоб “во главу бы змиеву въезд во град” [378] (пор.: [420, 149]).

У такому ракурсі Дніпро уособлює вхід до Києва в прямому та в переносних сенсах. Будучи важливим портом, місто завжди залежало від транспортного освоєння

водної артерії. Погляд мандрівника з судноплавного засобу породив іконічну традицію, яка вже аналізувалася. Саме в її межах М. Зеров асоціює дніпровську навігацію з міфом про аргонавтів. У присвяті М. Рильському автор порівнює “неокласиків” із екіпажем Ясона: “... Ми самотою йдемо по хвилі білогривій // На мудрім кораблі...”. Задіюються й тематичні характерологічні символи: “... Ти [Рильський. – В. Л.] як Тіфій нам, і від стерна свого // Вже бачиш світлу ціль...”. Але реалістичні знаки вказують на чітку локальну закріпленість твору. “Я”-поет іронізує з приводу того, що “культів і фактур неважений баласт // У човен свій бере футуристичний тривій...” (“Аргонавти” [181, 83]). За іншим віршем М. Зерова, аспанфуги “розбили табір” безпосередньо на Дніпрових пагорбах (“Київ – традиція” [181, 28]). Аналогічно, М. Рильському про птахів – “не панфутуристів” нагадує заміська риболовля (“Друге рибальське посланіє, зовсім не до рибалки адресоване”) [410, 268].

Метафоричним входженням через Дніпро передбачається сприйняття цілого міста крізь призму прирічних панорам. Водойма з прилеглими урочищами (правобережні пагорби) виконує роль київської просторової “синекдохі”. Чим масштабнішою є урбаністична панорама, тим повніше Дніпро заміщує її дрібніші складники чи детальніше фіксується в кожному з елементів. У цьому також полягає схожість міфопоетик Києва та Вавилону. За цитованим візантійським сказанням, цар східного міста вимагав наносити зображення змія на всі вжиткові предмети [378] (пор.: [420, 149–150]).

“Дніпроцентричність” української столиці показово підкреслюється у творі П. Филиповича “Ямби”. “Я”-поет, прогулюючись у вихідний день, ставить риторичне питання: “Де ж відпочивати..., // Як не в садах, що на Дніпро виводять, // Над берегом високим і крутим”. Споглядаючи річку, герой закріплює за простором мотив відкритості. Налаштованість на рекреацію – “приємний час безжурного спокою” [513, 122] “дивитися примусить, // Як дійдеш до горішньої алеї, // На далину, затоплону блакиттю...”. Сприйманий обрій дає змогу розрізнити множину координат, на котрих розташоване місто. Це, насамперед, довжина та глибина. Межі Києва оцінюються через обрис річки з її динамічними атрибутами. Ліричний суб’єкт звертає увагу “на пароплав з повільною ходою...”. У побаченому чітко утримується опозиція “право” v “ліво”,

задіюючи показники глибини. Окрім “темної води”, “блідих пісків”, вони розкриваються у віддалених об’єктах: “... А там, *ліворуч*, на густі ліси // Та біля них – на підгородні села... // Подивишся – і *наче зачерпнув* // *Води з криниці вічної природи...*” [513, 123]. Так алюзійна глибина вподібнюється до мірила лісової гущавини.

У зв’язку з відзначеними рисами в дніпровський субтекст уводяться локуси прибережних схилів. Видовищні “київські гори” істотною мірою залежать від рецепції ріки. У їхній міфології, на додачу до ідей священності, верху, розбудовується мотив натхнення. Справді, у творі М. Зерова “П.П. Филиповичу” розширюється антична геопоетика столиці. Окрім Дніпра – маршруту аргонавтів, постає локус Парнасу, із яким асоціюється адресат присвяти. Поет змальовується в сонетоїді таким чином: “... Стежите парнаську течію. // Йдете собі «кастальськими берегами», // Тонкі серпанки топчете ногами, // А музи вас чекають на шпилях...”. Київська маркованість простору також почасти посилюється уточненням: “... Йдете доріжками Максима й Лесі...” [181, 73]. На тлі спостереженого симптоматичною є стаття самого П. Филиповича про збірку О. Слісаренка “На березі Кастальському”. Критикуючи художника-оформлювача книги, “неокласик” стверджує: “... Обкладинки не зрозумів – закутані з голови до ніг... постаті на червоному «березі Кастальському» нагадують мені пінгвінів...” [515, 151]. Тобто джерело натхнення здобуває високе та низьке втілення в семіосфері Києва. Позитивні конотації належать першій із іпостасей, включеній у візію Дніпра.

У цілому міфологеми античних гір часто виконують описово-оповідну роль у київському тексті. Варто нагадати, що в період літературної дискусії 1925–1928 рр. термін “олімпійці” стосувався й М. Зерова [289, 151].

Аспект входу через Дніпро підпорядковується ширшому сакральню-географічному й емоційному сприйняттю локусу;

3) співвідношення благодатності / демонічності річки. У ліриці ХХ ст. для Дніпра більш звичним є мотив заспокоєння, аніж боротьби. Уявлення про гармонійність річкового пейзажу простежується в ряді етнічних літератур. Наприклад, єврейська поетеса М. Хенкіна змальовує вмиротворене “прощання з квітуванням літа” крізь призму образів судноплавства: “Вітрильники останні на Дніпрі // До берега дощами вже пришиито” (“Осінь” [13, 463]). Для П. Маркіша асоціації локусу з хижакком допускаються

в царині історичних міфів. Присвячуючи поему “Купа” євреям, убитим в Україні, письменник називає Дніпро “невсипущою рікою”, “кривавою смагою шкарубкою”. При цьому зіставлення водойми з “олемом... // В разках надвечірніх вінків” [13, 339] містить алюзію на середньовічну візантійську збірку “Фізіолог”. За сказанням про оленя, включеним до книги, така тварина перш, ніж пити воду, відкидає змію, яка тричі змінила шкуру [518, 613]. Можливо, через відповідну реміфологізацію підкреслюється занепад змієборчого сюжету в дніпровському субтексті.

Кілька виняткових випадків демонізації річки трапляється в доробку В. Тарноградського. Автор порівнює монголо-татарську орду з хмарою, що “іде з-за Дніпра” (“Батий” [470, арк. 23]). У давнішому вірші поет проектує на річковий простір сюжет братовбивства. Ліричний суб’єкт, “мов Каїн..., // В синії хвилі Дніпрові... // Скинув скривавлене тіло” (“Мов Каїн, в зеленій діброві...” [470, арк. 7 зв.]).

Загалом у трактуванні річки через коди смерті, трагічності, жорстокості й мотив кровотечі простежується певна тенденція. Найчастіше таке сприйняття властиве літераторам, які послідовно звертаються до промислових локусів Києва. Д. Фальківський, змальовуючи пейзаж заводу “Арсенал” і фабрик у поемі “Тов. Гнат”, удається до прикметного порівняння: “Шаріє схід, // неначе кров там // Тече й ховається в Дніпрі” [509, 148]. Аналогічним чином річка розуміється в ряді поезій Г. Косяченка. У них територію над Дніпром маркує кров [228, 182–183], сум [228, 181], туга, яка “серце точить” [228, 183], “тиша мертва і глибока” [228, 184], “тяжко поранена північ” [228, 181] (“Над Дніпром”).

В окремих випадках демонічність річки пізнається через внутрішні форми гідронімів. Найвідомішою з назв, означених негативними, потойбічними, конотаціями, є Чорторий. Комічна рефлексія з приводу неї розгортається в юнацькому циклі М. Зерова. “Неокласик” надає класифікаційної семантики номенів протоки, яка омиває Труханів острів. Поневіряючись перед іспитом у професора В. Клінгера, автобіографічний “я”-поет вагається: “Може, краще вже жернов осельний // Прив’язати мені коло шиї // І в Дніпра поспитати поради, // І втопитись в його чорторії”. До таких роздумів спричиняє невивчений доробок Фукідіда, зіставлений із “широкими Дніпровими просторами” та “чорторіями незраними” (цикл “Peri tu Thukididu. Повість о Горі-злосчастії” [181, 92]).

Згадані конотації ґрунтуються на розумінні Дніпра в максимально узагальненому масштабі;

4) розгляд статусу річки у світоустрої. У цьому аспекті доцільно звернутися до творчості М. Драй-Хмари. Автор включає основну водойму Києва в кореляції з “космічними” локусами. Деяким із них властивий мотив екзотичності: “І кожен день кудись в трамваї, // і кожен день не те, що треба, –// а десь і *Ганг*, і Гімалаї, // і спокій голубого неба” [152, 73]. “Доступніший”, “приземленіший” Дніпро опиняється поза омріяним простором. Цікаво, що окреслювались і протилежні позиції стосовно легендарних рік. Ліричний суб’єкт О. Слісаренка називає своєю річкою Ганг, схожий на “великодню стрічку” (цикл “Прагнення” [8, 12]). Аналогічно, М. Семенко у вірші “Пляж”, на думку І. Гончара, уподібнює Дніпро до Нілу [113, 18] (пор.: [436, 162]).

Водночас, у циклі М. Драй-Хмари “Шехерезада” теж очуднюються й універсалізуються пейзажні означники. У поезіях виникають образи, через які героїню арабських казок можна ототожнити з рікою. Так, адресат медитації асоціюється з “блакитною оболонню” [152, 30], “розпліскуванням цебер // передсвітаної грози” [за 152, 31], “надземними... // зачарованими... берегами” [152, 32]. Описуючи в другому вірші, як “під копитом тріщали ребра”, ліричний суб’єкт паралелізує це з тим, що “молода гонця... // пролила своє дання...” [152, 31]. У згаданій дії мовби змальовується процес утворення криги (вихлюпнута вода замерзає; затверділа поверхня калюжі тріскається під вершником). У третій частині циклу Шехерезада співвідноситься з віконними “льодяними ґратами” та “просторами сніговими” [152, 32]. Зрештою, у завершальному вірші М. Драй-Хмари “я”-поет не може “розмяти // снігового сна” героїні, яка “все та ж: голуба й ясна”. Мотив тривалої розповіді на ніч, звичний для міфеми Шехерезади, підпорядковується сюжетові про річку, яка замерзає (“засинає”) взимку. Алюзія на скресання (“Ожило у душі незабутнє...”) суміщається з промовистим образом: “Золотіє бань вінок” [152, 33]. Завдяки цьому внаочнюється суто київська маркованість сюжету. Хоча цикл побудований як загальний символ сезонного (літо – осінь – зима – весна) й агрегатного колообігу води (стани газу й рідини – криги – газу – криги та рідини), заключний твір переводить його у вимір дніпровського субтексту. Гідросфера Києва тепер перебуває в центрі художнього світу.

Аналогічне уявлення відповідає сталому трактуванню Дніпра як космічної осі, сполучної ланки між небом і землею (пор.: [332, 374]). У вірші М. Драй-Хмари змієподібним Дніпром “прорвалось смоляне шатро” (імовірно, соснові верхівки) (“Чудо” [152, 95]). У прирічному просторі також оживає та спускається вниз пам’ятник Св. Володимирові (“Поділ”). Цивілізаційні терени, утілені в образі князя (пор. із назвою району “місто Володимира”), узгоджуються з традиційним основним міфом. Справді, міст виводиться “в намисті з *огняних опук*”. Водночас, антитезу складає вже аналізований символ “Трикутника сузір’я”. У поезії він більшою мірою пов’язується з “водами Дніпровими” [152, 94], отже, протиставляється жилим частинам міста. Така характеристика виправдовується в ракурсі міфології: код води є питомим у семантиці згаданої геометричної фігури [331, 273]. Цікаво, що Сковорода в поемі П. Тичини ототожнює ріку з ідентичною символічною формою: “Дніпро... повен перебігу, –// познай себе самого. // Се ж бо... // брэнне, текуче і безконечне, // немов... *триугол*...” [481, 354].

Функція єднання також виконується щодо конкретніших елементів простору й часу.

Усупереч загальновідомим міфам [88, 159], Дніпро в ліриці 1910-х – 1930-х рр. не персоніфікується через контакти з іншими ріками. Епічний процес “перемовин” між водоймами в урбаністичному тексті опускається. Виняток може становити алюзійний контакт Дніпра з Чорним морем, сугерований у вірші М. Зерова “Аргонавти”. Низка поетів лише констатує, що Дніпро сполучається з морем, але не міфологізує це: “Став я, // дивлюсь // і мовчу... // Бистрії води течуть // десь до морів” (Г. Косяченко, “Над Дніпром” [228, 183]).

Натомість, передбачається полілог між метафорами потоку. Нерідко йдеться про образи часу, опредмечені через локальну деталь течії, а також її оператори та предикати. М. Драй-Хмара, із погляду киянина, так міркує про попередній, провінційний, етап у житті: “Днедавній сум // *пливе* з очей моїх за сині гори // і *лине* до Дніпра, де срібний шум // *кипить* під веслами, коли простори // п’яніють од весни, од ярих дум // і *каламутья*т виднокруг прозорий! // Нехай минуций утриває час –// ніколи не забуду я Черкас” (“Черкаси” [152, 79]). Єднаючи Київ і Черкаси, смуток і радісне піднесення,

Дніпро вподібнюється до Лети. При цьому спогади, приємні ліричному суб'єктові, набирають рис меморіальних інтимізованих об'єктів.

Символіка проминання в Леті привносить у річковий субтекст мотив відстороненості. Споріднений із мотивом мовчання в київському тексті, згаданий компонент указує на безсилля ріки та міста, яке стоїть на ній. Тарас Шевченко в однойменній поемі П. Филиповича спостерігає, як “куняє Київ стародавній // Над угамованим Дніпром” [513, 108]. Ярославна в диптиху П. Тичини звертається до водойми: “Дніпре, Дніпре, сон-дрімайло, // ти нам батько всім. // Встань хоч ти – коли без князя – // царство воскресім” (“Плач Ярославни” [404, 308]). Кульмінацію такого сприйняття, укладену в мотив ілюзорності, вияскравлює М. Драй-Хмара. Слухаючи концерт на парковій естраді, ліричний суб'єкт припускає: “... Дніпра немає... Може, хтось обмарив. // Чи це струнних звуків чародійна гра...” (“Симфонія” [152, 109]).

У дніпровському субтексті ХХ ст. переважає сюжет сполучення регіонів, а не водних локусів. Він утверджується в ліро-епіці (поєми Вал. Поліщука “Над Дніпром”, Є. Плужника “Канів” та ін.), а також актуалізується в публіцистиці (нарис Д. Бузька та Г. Шкурупія “Старим Дніпром в останній раз” і т. д.), ліриці громадянського звучання (цикл М. Рильського “Дніпро”), звернутих до проблем гідроелектрифікації України.

Суттєвою є й інтертекстуалізація Києва через дніпровські локуси. Мовиться, передусім, про утвердження венеційських ремінісценцій у просторі українського міста. Їхня система закріплюється ономастично, починаючи з ХІХ ст., разом із групою італійських територіальних посилянь. Завдяки власне комунікативній природі такий процес різниться від засвоєння усталених і розтиражованих “сигнатур” Венеції [535, 41]. Передмодерністичний Київ здобуває ряд метафоричних назв, відповідних реальному “некиївському” простору (“Київська Італія” – район Куренівки та Пріорки [313, 173] тощо). Назва “Венеція” дістається місцевості, загаченій біля лівобережної затоки Дніпра [206, 82]. Згодом номеном “Київська Венеція” означається Русанівка [84, 87]. Відповідний асоціативний ряд поширюється й пізніше. Згадуючи про Київ часів громадянської війни, І. Еренбург зауважував, що для домовленостей із А. Денікініним союзники, “натхненні романтикою Венеції дожив..., організували «раду десяти»” [569].

У такому ракурсі не випадковим є звернення М. Рильського до візії італійського

міста. Ідеться про твір “Хай хоч ві сні венецькі води...”. У ньому двосвіття, притаманне дніпровському та придніпровському субтекстам, передається через колористичний контраст. Приміром, “білоодежна Дездемона” стоїть у короні “з троянд вечірньої зорі” [415, арк. 5]. Панестетично витлумачені, але *природні* світила вкладаються в антитезу до вбрання, котре сприймається як певний “штучний відповідник” світла (докладніше див.: [262]).

Отже, Дніпро в міфопоетологічному вимірі узагальнює ряд мотивів (дзеркала, здатного до перетворень; музейності, благородства, входження до міста, сполучення просторів та ін.) і сюжетів (про смерть і оживання річки тощо). Через входження до міфу про суперництво громовержця зі змієм цей локус указує на потребу подальшого дослідження бінарних структур у київському тексті.

3.3. Аполлонійське й діонісійське начала: специфіка тлумачення

З’ясування міфологічних або – ширше – культурологічних домінант міського тексту часто пов’язується з двома початками. Ідеться про опозицію аполлонійського (аполлонічного) і діонісійського (діонісичного). Практику її студіювання в семіотиці простору запровадив В. Топоров. Показово, що літературознавець вивчав аполлонічне й “антиаполлонівське” у російській *культурі* [486, 237]. Для аналізу такої галузі духовна та предметна сфера Петербурга співвідносилися з рисами бога – покровителя світла [486, 216–217]. Якщо боротьба Аполлона з Піфоном осмислювалася автором на “міфологічно-емпіричному” рівні, то колізія Аполлона й Діоніса – у вимірі “метаміфологічних ідей” [486, 238]. Згодом відповідний підхід поширився на інші просторові тексти, наприклад празький [584, 384], паризький [320, 13].

Варто зауважити, що в грецькій міфології, звідки походять згадані образи, антитеза Аполлона й Діоніса не була послідовною. Боги уособлювали антагонізм лише в найдавнішому світогляді. Після VII ст. до н. е. їхні персоналії зблизилися та почали формувати спільну обрядову традицію [331, 93]. У передмодерністичний період асоціативному розрізненню божеств посприяла робота Ф. Ніцше “Народження трагедії з духу музики” (1872). Концепцію, розкрити в ній, урахував і В. Топоров [486, 238].

Водночас, трактат Ф. Ніцше не містив детальних алюзій на типи простору. Розвідка спиралася на культурософську рефлексію, почасти звернуту до топіки античного полісу, проблем єдності людини з природою. Як впливає з праці, аполлонічне й діонісичне начала слід проектувати на окремий локус тоді, коли в такому місці узагальнюються риси певної культури. Очевидно, за вченням німецького мислителя, названі міфеми доцільно відзначати в образах держав і їхніх центрів. При цьому не принципово, реальним чи метафоричним виявляється статус центру / столиці. Справді, Ф. Ніцше стверджував, що ідея аполлонійства втілюється в доричній державі. Натомість, флорентійці усталились у стереотипах як винахідники опери, а, отже, супротивники діонісійського мистецтва. Тобто Флоренція символізує ядро наївно-розважального світу [350].

На тлі спостереженого загострюється проблема іманентності аполлонійства та діонісійства в окремому місті. Обидва плани потребують засвоєння через міфи, питомі в певному просторовому тексті. Протиставлення грецьких богів сприймається як абстрактна бінарна опозиція, наскрізна для ряду локусів. На конкретній території можуть розроблятися свої відповідники складників такого урбаністичного міфу. Доречно припустити, що заміниками є мотиви, автономні міфологеми й сюжети. Вони діють на атрибутивному та персонажному рівнях.

У київському тексті субституцію спричиняє належність локусу до “вічних міст”. Справді, Київ починає активно осмислюватись у словесності Середньовіччя. Символічна свідомість, притаманна згаданому періоду, уможливило ототожнення міста з Єрусалимом. Завдяки цьому столиця Русі прагне досягнути “співпричетності з подіями і явищами Священної історії” [420, 88]. Ейдосом-посередником для християнського самоутвердження міста виявляється Константинополь. Київ фактично означається як “новий новий Єрусалим”, адже на той час у візантійській столиці уже вбачалася “новоєрусалимська” модель [420, 96–97].

Аналогічна практика заміни чинна в побудові аполлонійських і діонісійських версій простору. Це пояснюється тим, що в Києві обмаль наочних образів згаданих богів. На відміну від Петербурга, українське місто не налічує численних утілень Аполлона в скульптурі та пластиці [486, 217]. Цікавим винятком у загальномистецькому

масштабі 1910-х рр. було присвоєння назви “Аполло” кафешантанові на вулиці Мерингівській [313, 167; 328]. Заклад, котрий працював і як кінотеатр [596, 142], розташовувався в споруді, оздобленій архітектором В. Риковим [328].

Відповідно до типології В. Топорова, у київському тексті аполлонізм трактується в широкому, конститутивному, розумінні. Феномен міфічного олімпійця в місті не стосується емпірії, але уособлює “рівень у розвитку... культури” [486, 216] – “принцип найдосконалішої організації, відчуття міри, гармонію, світлоносність..., постулати логіки, простоти й краси” [486, 119]. Безпосереднє апелювання до київських міфів Аполлона й Діоніса відбудеться за спаду модернізму. У вірші В. Герасим’юка обидва боги – це “кіннота з кіосків нічних... // на Галицькій площі, що зветься євбаз...” (“Нічні кіоски – 93” [99, 252]).

Наведену думку підтверджує аполлонічна атрибуція київського тексту. Ототожнюючись із мотивами дня, світла, вогню, вона природно передбачає антитезу. У метаміфологічному ракурсі мотиви вечора, темряви оцінюються як підпорядковані Діонісові.

На зіставленні згаданих груп мотивів акцентується М. Семенко в поемі “Тов. Сонце”. Спостереження за містом у революційний період здійснюється автором із двох позицій: Прозаїка й Поета. Перший із персонажів надихається описом побуту. Прозаїка оточують посилення на день, підкреслені в мовних формах (“Виводили армію з міста // щодня зникали непомітно...”; “Без вигуків і без парадів // ніби буденно... // лязгали грузовики...” [429, 128]; “... Час не жде – // попадай в ногу // завтрашній день...” [429, 130]).

Із другого боку, Поет підкорюється діонісійській стихії. Він “надвечір... // водив пальцем по небі” [429, 131], перебуваючи в екстазі. Піднесення, творче сп’яніння трактується як долання виявів світла: “... Поет... // шептав: // «Забризкати водою блиски // огневої ватри...»”. Обсерватор схвалює вогонь лише як метафору душевних станів чи руйнівний акт (“Хотілось пожежі страшною загравою...”). Поза внутрішнім світом Поета поглиблюється панування темряви: “... Надходила спокійна ніч”; “Насувалась ніч”; “Зникли зорі на помутнілім небі...” [429, 132].

Наприкінці поеми персонажі сполучаються в один колективний образ. Це саме

місто, “камінь –// бетон –// залізо –// – всесвіт”. Кличучи “сталеву людину” з “огненным серцем”, сприйману за “відблиском вибуху” [429, 133], воно уособлює пережеваність аполлонійства з діонісієм. Друга стихія, очевидно, переважає.

Відповідний синтетичний етап потребує окремого розгляду. Унаслідок суміщення обох планів підтверджується, що урбаністичний текст відходить від античних міфем. Взаємопроникнення аполлонічного й діонісійського начал у різних семіозисах здобуває конкретні сценарії. Приміром, “Тов. Сонце” М. Семенка в представленому ракурсі складає антитезу до давнішої поеми П. Тичини “Золотий гомін”. Міфологічна атрибуція в останньому зі згаданих творів теж здається амбівалентною. Така риса зумовлюється синестезійною, кольоровою та звуковою, сутністю основного образу. Київ змальовується панмузикально, тобто вияскравлює діонісійське мистецтво [350]. Колективний персонаж поеми – “бідні, багаті, горді, молоді, закохані в хмари й музику” [404, 128]. Алюзію на культ Діоніса з пробудженням надприродного [350] варто вбачати й у міфологемі “чорного птаха із гнилих закутків душі” [404, 130]. Але простір у поемі остаточно моделюється лише за допомогою аполлонійських мотивів ритмічності. Вони, у свою чергу, узгоджуються зі світловими ефектами. “Ріки дзвону”, які переростають у “золотий гомін” [404, 124], асоціюються з Дніпром. У вставній легенді про апостола Андрія київська водойма пов’язується з мелодійною гармонією: “... Ріка мутна́я сповнилася сонця і блакиті –// Торкнула струни...” [404, 126]. Отже, мотив світла накладається на мотив звукової впорядкованості. Відзначення опроміненості [404, 124], благословення [404, 126], “славлення сонця” [404, 130] підсумовується фінальним образом “Одвічного Духу”. Утілюючись у “невгасимий Огонь Прекрасний” [404, 134], він засвідчує перевагу аполлонійства в київському тексті.

В аналізованих поемах, написаних із дворічним інтервалом, розбіжності в міфотворенні поглиблюються колористично. У “проаполлонійському” Києві П. Тичини превалюють золота [404, 124; 404, 134] й зелена [404, 126; 404, 128] барви. В епізоді з появою домовин і хижого птаха вони контрастують із чорною [404, 128; 404, 130]. Натомість, у “продіонісійському” “Тов. Сонці” М. Семенко зосереджується на інтерпретації світлих кольорів як “блідих” [429, 119]. Такі тони є менш помітними, ніж

насичені темні [429, 119] або червоний в усіх відтінках і поєднаннях (багрянний, оранжевий [429, 120], фіолетовий [429, 131]).

На рівні міфо-, культурологом київськими відповідниками аполлонічних атрибутів стають Богородиця та Софія. У другому з наведених начал прийнято вбачати джерело аполлонізму в Російській Імперії доби Просвітництва [486, 119–120]. Утім, щодо Києва обидва субститути слушно розглядати в сукупності. Уже в Середньовіччі це місто сприймають як “Город Богородиці” [420, 140]. За твердженням С. Кримського, Київ “уособлює ексклюзивну за духовною інтенсивністю осанну” Божій Матері [237, 26]. Текст сакральних споруд тут упорядковується, згідно з житійною оповіддю. Собори Благовіщення, Пирогощі, Печерська лавра символізують епізоди з біографії святої “від батьківського початку (Аннозачатівська церква) і місії Богородиці (храм Різдва на Дальніх печерах) до смерті (Успенський собор)”. Із XV ст. міфологеми Богоматері й Софії іконографічно накладаються одна на одну [237, 25]. Божа Мати, окрім стійкості, світлого, сонячного, начала, уособлює Софію – Премудрість Божу. Свідченням такого перемишування є Оранта як центральний образ храму Софії Київської [237, 25; 420, 109; 420, 128; 420, 130]. Суттєво, що на південній башті Софіївського храму зображаються грифони, які мислилися в Греції символом сонячного світла й атрибутом Аполлона Гіперборейського [137, 99].

Названий собор має особливу значущість у київському тексті першої третини ХХ ст. Приміром, церква привертала виняткову увагу А. Белого [192, арк. 15]. Цим фактом увиразнюється аполлонічне звучання міфологеми Софії. Справді, російський письменник пов’язувався і з утвердженням “«аполлонівської» програми” (співпраця з петербурзьким журналом “Аполлон”, московським видавництвом “Мусагет”) [486, 150], і з констатацією кризи аполлоністства (роман “Петербург”) [486, 151]. Водночас, А. Бєлий був прибічником ряду філософських, містичних учень. Завдяки спостереженій деталі інтерес до *храму* Софії паралелізується з аналізом *архетипу* Софії в працях російських релігійних філософів (С. Булгакова, В. Соловйова, П. Флоренського та ін.).

Узагалі постать А. Белого не випадково ототожнюють із “філософією всеєдності” – “«мейнстрімом»... культури «Срібного віку»” [480, 8]. Джерела відповідної платонічної доктрини сягають Києва й розробок Могилянської академії [480, 65].

Щодо Софії як міфологеми, то Аполлон, за концепцією Ф. Ніцше, споріднюється з нею через мотив пластичного, художнього впорядкування світу [350; 332, 464]. У поезії Ю. Клена собор – “Свята Софія, ясна й незрушима”, – незмінно організовує територію міста. Усупереч проектам руйнування церкви, повністю не деконструюється навіть її образ. Ліричний суб’єкт допускає наявність окремих локусів-антиподів. Наприклад, колористично “біла й золотава” Софія протиставляється проектові “чорного хмарочосу”. Проте руйнівні плани – тільки ілюзія: “Це лиш мара нам видава гаптує...” [211, 94]. Так розкривається ще один атрибут, спільний для просторів Софії й Аполлона, а саме мотив сновидності.

Мотиви ритмічності, геометричної чіткості в просторі Софії Київської алюзійно вияскравлює М. Семенко. Автор удається до образу білої балерини, яка “поєднала дзвіниці // Нитками // Од вікна до вікна гірлянди // І золоті ланцюжки від зорі до зорі”. Ефект ілюзії теж не відкидається письменником. Подруга героїні обіцяє “я”-поетові: “... Придумаєм якусь фантазію...” (“Вона приходила до мене...” [437, 3]).

Персональні втілення Аполлона й Діоніса систематизуються за принципом палімпсестів. Мовиться про розрізненість постатей, із якими можуть асоціюватися боги в міських текстах. Кожне локальне уособлення корелює з окремими ознаками, властивими божеству. Наприклад, у семіотиці Києва аполлонійство засвоюється через міфологеми Аполлона (у кількох іпостасях) і денді. Безпосередньо аполлонічна персоніфікація засвідчується міфологемами Музагета, Дафнія, засновника міста, пастуха. Не цілком коректно було б сприймати Перуна як Аполлонового дублера у функції змієборця. Імовірно, антитеза “громовержець” v “змій” у київському тексті тяжіє до метаміфологічності, подібно до опозиції “Аполлон” v “Діоніс” у ряді семіозисів. Те ж стосується й порівняння Велеса – бога сонця з Аполлоном [55, 29].

Варто підкреслити, що внаочнення фігури Аполлона в київському тексті 1910-х – 1930-х рр. суголосить уявленням попередніх епох. Культ світлоносного олімпійця був представлений уже в ренесансному та бароковому осмисленні міста. У ці епохи діяв “Київський Парнас / Гелікон” – один із ряду регіональних мистецьких феноменів. На думку Вал. Шевчука, сюжет про мандри муз і Аполлона Україною, започаткований С. Кленовичем щодо Львова, завершується київським епізодом. “Фінал” подорожі

співвідноситься з проголошенням тут Гелікону й Парнасу С. Почаським у 1632 р. [559, 312–313]. Але “новолатинські поети були... слугами єдиного загальноєвропейського Парнасу” [559, 127]. Тому перебільшувати питомо київську сутність барокового аполлонійства не доречно. Навпаки, у досвіді XVI–XVIII ст. характерологеми Аполлона можуть оцінюватись як первинні, клішовані, міфи.

У XX ст. іпостась київського Аполлона-Музагета реінтерпретується. Зокрема, А. Ніковський маніфестує творчі орієнтири в розділі “Бог Аполлон” із книги “Vita nova”. Симптоматично, що есеї, видрукувані в ній, присвячуються столичним поетам (М. Рильському, Я. Савченку, М. Семенкові, П. Тичині). Пізніше В. Державин узгодив аполлонічну доктрину А. Ніковського зі світоглядом “неокласиків” [139, 83].

Ідея плекання “чистого” мистецтва закладалась і в концепцію символістських об’єднання та часопису “Музагет”. Учасники формації детально не розбудовували образ античного бога. При цьому саме символісти репрезентували богемну “«стару» київську братію”, змальовану в мемуарах П. Ковжуна [215]. Як писав К. Поліщук – засновник угруповання, – назва проекту з’явилася спонтанно. Відповідно до нарисів “З виру революції”, він і Д. Загул у розмові про підготовку нового журналу “випадково зійшли на грецьку міфологію”. У бесіді літератори “згадали”, що найстарша з муз – “«пані» Мусагет”. Орфографічне виправлення (“Музагет”, замість “Мусагет”) мусило підкреслювати відмінність від відомого московського видавництва [385, 608].

Через наведене пояснення в рецепції античного міфу увиразнюється атиповість й індивідуально-авторська маркованість. По-перше, за версією К. Поліщука та Д. Загула, дещо применшується статус Аполлона. Олімпієць ототожнюється з божествами, підпорядкованими йому. По-друге, сама іпостась Музагета набирає фемінності. Аполлон, відомий у втіленнях воїна (стріловержець, змієборець [331, 92]), ідентифікується символістами як “пані”. Очевидно, цим засвідчується тенденція до травестійного тлумачення міфологеми. Перегляд означника статі вписується в гру з виявами аполлонічного в Києві. Ідеться про внутрішню деконструкцію міського тексту.

Але зауважений процес скеровується не на розвінчання грецького міфу. Навпаки, він призводить до “позитивного” утвердження традиції в різних формах художньої емоційності. Так, об’єднання “Музагет” вирізнялося мистецькою та науково-критичною

концептуалізацією ряду проблем. Як зрозуміло з матеріалів часопису групи, автори заохочували осягнення естетизму. “Музагетівці” розгортали культурологічні дискусії стосовно сутності художнього стилю, творчої діяльності, музеології й т. д. Отже, орієнтири краси й організованості становили певний варіант “керування музами” у мистецькому процесі. Натомість, М. Лукаш через кілька десятиліть писав вірші під псевдонімом “Ополон Піввідерський” [305, арк. 1]. Це посилання на скульптуру “Аполлон Бельведерський” – еталон чоловічої краси [331, 96]. Грунтуючись на іронічній параномазії поета й перекладача, воно “одомашнює” знак класичної культури.

Окрім однойменного угруповання, міфологема Музагета практично не внаочнювалася в київському тексті. Важко погодитися з Р. Мовчан, що на обкладинці журналу “Мистецтво” (№ 1 за 1920 р.) зображується “одягнений у робітничий одяг... Аполлон із серпом у руках...” [336, 23]. Назви малюнка Г. Нарбута в часописі не подано, а власне аполлонічних тем у матеріалах числа немає. Цікавішим є факт давнішої роботи художника над оформленням петербурзького журналу “Аполлон” [180, 567]. Слід припустити, що, на відміну від цього етапу, у київських проектах Г. Нарбут зосереджувався на синтезуванні. В оздобленні попередніх випусків “Мистецтва” він травестіював аполлонійські топоси. На титулі №№ 3–4 за 1919 р. автор розмістив фігуру кобзаря на тлі пегаса – символа натхненності. Проте малюнок доповнювався нижнім фестонном із гаслом “Пролетарії всіх країн, єднайтесь”.

Із Музагетом зближується дендистська персоніфікація Аполлона. Вишуканий творчий ліричний суб’єкт найвищою мірою втілює ідею служіння мистецтву. Ця відповідність простежується, зокрема, у доробку М. Семенка – колишнього “музагетівця”. У вже аналізованій поемі “Тов. Сонце” за персонажами закріплюється мотив манірної саморепрезентації. Стосовно Прозаїка він трактується через схилення перед просторовим мистецтвом. Якщо, за Ф. Ніцше, сфера Аполлона – “мистецтво пластичних образів” [350], то Прозаїк у М. Семенка “на розі...// розставив... мольберт” [429, 128]. Окрім прихильності до малярства, споглядач усвідомлює себе “персоніфікованою скульптурою”. Божественність пояснюється досконалою статурою (“Роздягнусь біля Хмельницького...”), грою форм і світлотіней (“Продиралось фіолетове сонце між ногами// плутались промені...” [429, 131]). Водночас, унаслідок

“монументалізації” Прозаїка до київської культури адаптується уявлення про “нового кентавра”. Так Т. Марінетті означував людину на мотоциклі [289, 550]. Український поет, на противагу до італійського футуриста, включав людину не в технічний механізм, а в мистецький ландшафт міста. Своєрідно, що намір оголитися, подібно до античного бога, пов’язується з простором біля Софіївського собору. Саме там розміщується пам’ятник Б. Хмельницькому.

Дендистську версію міфу про “пані Мусагет” вибудовує В. Ярошенко. У циклі “Свічада” символіст-“музагетівець” удається до гротескних характерологем. Серед них показовими є образи розманіжених чоловіків. Знаки урбаністичної цивілізації, семіотика світського залищання оцінюються автором як небезпечні принади. Справді, “вистраждана філософія” дідуся полягає в невірному користуванні пудрою (“Розсміявсь дідусь...” [578, 41]). Для “екзотика”, якого полонили “стріли папільйоток” коханої [578, 43], дійсність перемежується з ірреальністю компліментів (“Не лиш стріли папільйоток...”). Прикметно, що в останньому з названих віршів сміх дівчини “дзвінкий, як ритм сонця” [578, 43]. Але аполлонічні посилання пов’язуються з фемінізацією персонажа. Ліричний суб’єкт в одній із поезій так узагальнює цю проблематику: “Я розвіяв мужність і тривку поважність...” (“Прочитайте Вам вірші...” [578, 45]). У цілому схожі контамінації виявляються типовими для урбаністики. Вони можуть характеризувати кілька способів міфотворчості. Наприклад, нерозрізнення статей обігрується в романі А. Белого “Петербург”. Письменник підкреслює незвичну архітектурну деталь – фігуру “козлоногої *каріатиди*”, котра зображає “кам’яного бороданя” [41, 325].

Іпостасі Аполлона-Дафнія, засновника міста, пастуха доречно розглядати в сукупності. Вони успадковуються з архаїчного культу Аполлона. Це принципово, адже Ф. Ніцше у згаданій роботі звертається до пізнішої, олімпійської, міфології. На думку філософа, природа більшою мірою підпорядковується Діонісові. Образ пастуха трактується як новий і залежний від діонісійства [350]. Але рослинні функції, наближеність до землеробства й чабанування впродовж тривалого періоду асоціюються з Аполлоном. Розмаїтість атрибутів складала унікальну властивість Аполлона – об’єднання космічного та людського, неба й землі [331, 93]. Вона максимально

відповідає полісній (власне аполлонійській) моделі Києва, у якій сакралізується природа.

Ім'я “Дафній” означає “лавровий”, “той, що промовляє з лавра”. На такій персоніфікації ґрунтується сюжет про кохання Аполлона до Дафни [331, 93]. Ця німфа перетворилася на лаврове дерево через переслідування богом. Після її перевтілення лавр став священною рослиною Аполлона [331, 354]. Очевидно, вирізнені міфеми є істотними для міської семіосфери. Так, Дафній уособлюється рослиною, первісно протиставленою до нього. Зняття антиномії між Дафною й Аполлоном співвідноситься з ідеєю природно-цивілізаційної гармонії Києва.

Здається невипадковим, що до проаналізованого сюжету звертається М. Рильський. Автор, чутливий до “перехрестя... *urbs i rus*” [411, 185], в одному з віршів моделює образ античного митця. Ліричний суб'єкт прагне вирізати “комиш сухий // Для нової цівниці”. Твір містить тропи, відповідні різним виявам аполлонізму: епітети ясний [& “слава”], золотокосий [& “гнів”]; порівняння “[трава] серце укротить, немов пастух ягниць” та ін. Проте локус, обраний письменником, пов'язується саме з архаїчним утіленням бога. Ідеться про освячений гай, “де зеленіє лавр – // Стрункої Дафни тінь...” (“В освяченім гаю...” [410, 71]). Своєрідно, що мова в поезії ведеться від першої особи. Тобто ліричним суб'єктом може бути й Аполлон.

У давніх культурах також розкривається сюжет про заснування міста Аполлоном. Зокрема, бог в образі ворона вказує на територію, сприятливу для поселення [331, 93]. У цьому ракурсі значущим є епізод із “чорним птахом” у поемі П. Тичини “Золотий гомін”. Окрім зауважених діонісійських кодів, в уривку виокремлюються й аполлонійські алюзії. До появи “бездушного” птаха Київ сакралізувався. Істота, котра порушує радісне сприйняття міста, досить чітко локалізується. Вона походить не лише з “закутків душі”, а й “із поля бою”. Подібно до перевтіленого Аполлона, пташка ознаменовує іншу версію простору. “Чорнокрилля” вибудовує антитезу до священного, апостольського, міста. Із птахом асоціюється руйнування символічного братерства (“– Це ж я, твій брат... – // Невже ж ти не впізнав? // – Відступись! Уб'ю!” [404, 130]). Тобто в київському тексті внаочнюється уявлення про те, що всі міста винайшов Каїн. Так анімальна іпостась Аполлона вкладається в черговий міфологічний палімпсест.

Цікаві доповнення дафнійських сюжетів виникають у романі В. Домонтовича

“Доктор Серафікус”. Головний герой твору – професор Комаха – пише примітки до праці Дж. Фрезера “Золота гілка” [149, 31]. Як відомо, англійський науковець вивчав “сенса посади жерця, що мав титул Цар Лісу” [523, 6]. Дослідник згадував і про аполлонічний обряд обкурювання лавра [523, 105–106]. Із другого боку, для Вер Ельснер Київ у 1918 р. – це “ілюзії реставрованого Петербурга на берегах Дніпра”. Російське аполлонічне місто споріднюється з Києвом завдяки мотивам “усталеного ладу, сонця”, богемності. Двійництво вбачається в аналогічних локусах і типажах міст (“Двір, сенат, синод, міністри, титули й ордени...” [149, 58]). Отже, архаїчніший Київ із помітнішим природним началом може співвідноситися з Петербургом, як древніший Дафній із Аполлоном.

Пастушаче уособлення Аполлона, яке підсумовує природну персоніфікацію бога, детальніше інтерпретується в підрозділі 3.4.

Щодо персонажних утілень Діоніса в київському тексті, вони розкриваються насамперед у міфологемі Діоніса-Бромія.

Із іпостасю Діоніса-Бромія, тобто Діоніса “бурхливого”, “шумливого”, пов’язані екстатичні ритуали. Процесія вшановує бога вигуками “Евое!” [331, 380]. До такого слова – вияву радості вдається П. Тичина в циклі “Замість сонетів і октав”. Автор наділяє грецьку лексему енантіосемією. Окрім схвального тону, вираз здобуває трагічну патетику: “Революція єсть трагічна лірика, а не драма... // Евоот!” (“Евое!” [404, 238]).

Культ Бромія означається в ряді творів П. Филиповича. Ідеться про вірші, щодо котрих допускається задіяння біографічного методу. Як відомо письменник мешкав у Діонісіївському (Бехтеревському) провулку [512, 145]. “Я”-поет нерідко посилається на локус квартири, отже, опосередковано актуалізує сім’юсферу Діоніса: “Коли розквітнуть квіти електричні // На вулицях і у міських садах, // Де між юрби густої виривають // Вечірньої газети вістярі, // Мені моя кімната набридає // І непокоїть скорбний сон книжок” (“Коли розквітнуть квіти...” [513, 131]).

Вал. Поліщук також співвідносить Діоніса із колективним несвідомим мешканців міста. Ліричний суб’єкт в одному з творів авангардиста ототожнюється з юрбою, яка нарікає: “Діоніс умер в Єлевзисі, // А ми ходимо в боротьбі між трьох сосон” [384, 8]. Ужитий фразеологізм на рівні лексичних значень кожного компонента перегукується з

тезою Ф. Ніцше. На думку філософа, Діоніс – “лісовий бог” [350]. Відповідно, воскресінню бога передуює визнання людей: “Ні, ми не можемо... бути в *такому* поганому лісі, // Де вічно жахливий сон”. Зміна точки зору “ми” на “я” в медитації засвідчує переродження божества. Унаслідок цього процесу оновлюються й люди. Тепер вони не учасники “борні борнею”, а “кортеж” із вакханок. Прикметно, що в образі жриці, яка прагне “одягнутись у сонячної радості... шати”, простежується паралель із “Сонячними кларнетами” П. Тичини. Мотив світла асоціюється з певним аполлонійсько-діонісійським єднанням.

Вал. Поліщук провадить синтетичне міфотворення і в інших напрямках. Античний бог стверджує: “Я – Діоніс, – я родився наново. // Революція скинула старого, бородатого... // *Саваофа*, – // Я несучу обнови” (“Воскресіння Діоніса” [384, 8]). Таким чином, виникає кореляція образів давньогрецької та біблійної міфологій. Важливо, що ім’я Саваоф (Цебаот) означає “Господь воїнств” [332, 394]. Богів у відповідній іпостасі підпорядковуються, зокрема, ангели на чолі з архангелами. Серед них – і Михайло, покровитель Києва [332, 395]. Вірогідно, поет-авангардист констатує переоцінку містом традиційних культурних домінант. Лицарське начало Михайла, героїчні сюжети, пов’язані з архістратигом, витісняються святковим і містерійним началами Діоніса.

Отже, аполлонічні й діонісійські міфи засвоюються в київському тексті субститутивно. Вони уособлюються в атрибутивних і персонажних заміниках, питомих для культури міста. Суттєвою виявляється також тенденція до синтезу аполлонійства й діонісійства. Водночас, начала Аполлона й Діоніса передбачають утілення в жанрах київського тексту.

3.4. Міфологічні домінанти в жанрах міського тексту

Культурні домінанти, визначальні для генології простору, часто розкриваються саме в міфах. Тому вирізнені міфологеми, зокрема аполлонічні та діонісійські, можуть формувати жанр міського тексту. При цьому жанр допускає як превалювання одного сюжету, так і сумірне задіяння кількох сюжетів.

У київському тексті 1910-х – 1930-х рр. генологічні особливості підкреслюються

за допомогою обох наведених способів. Варто припустити, що діонісійська міфологія доповнюється християнською в містерійних проектах. У такому міфологічному палімпсесті центральним є начало Діоніса. Культ архаїчного Аполлона реалізується в жанрі буколіки. Із другого боку, елементи новоаполлонійських, діонісійських і почасти християнських вірувань суміщаються в жанрі вігилії. Два жанрові утворення, названі останніми, виражають антитезу. Саме тому вони потребують докладного зіставного аналізу.

Стосовно дослідження містерії, суттєвим видається твердження Д. Мережковського. Російський мислитель вважав, що з її ритуалами пов'язані вшанування сімох богів. Це “Адоніс-Адонай критський, Осирис єгипетський, Таммуз вавилонський, Аттис хетейський, Митра іранський, Діоніс еллінський і Кецалькоатль давньомексиканський” [327, 292]. Усі згадані фігури відповідають образів християнського Бога [327, 293]. Автор наголошував, що “боги містерій не схожі на богів міфології...: ці вимагають жертв..., ті собою жертвують; ці войовничі, мирні ті; ці горді, ті смиренні...” [327, 294].

Містерійній організації міського тексту також властиві перелічені вияви. Як уже мовилося, відповідний жанр у київській семіосфері має дві іпостасі: сакральну та секуляризовану. Їхня іконічна специфіка аналізувалася в пункті 2.1.2. Щодо міфопоетики, перехід від діонісійських до християнських міфем здебільшого розкривається у “священному варіанті” містерії. До нього може належати й розглянутий вірш Вал. Поліщука. Назва твору – “Воскресіння Діоніса” – указує на відомий ритуал Єлевсинських таїнств [331, 380]. У цих містеріях сполучалося два міфи: про сходження в пекло та пришествя у світ [327, 434]. Авангардист, замість землі, як було притаманно грекам [327, 424], утверджує культ міського соціуму – форми “плідної” “людської природи”.

До інших символів переродження вдається В. Ярошенко. Ліричний суб'єкт твору “Господи, як повен я снаги...” міркує: “Я завіси шкіні пуцу, // Тайний жезл осяю Аарона, // – Роси сорокдневого дощу // І туман Синайського закону” [578, 19]. Міфологія Старого Заповіту, на якій зосереджується автор, виражається за містерійним принципом. “Я”-поет дотримується структури, започаткованої обрядом Єлевсинських таїнств.

Ідеться про триєдність сказаного, зробленого та явленого [327, 425]. Так, вербальним зверненням до Бога композиційно організовується весь вірш. Діяльне начало вкладається у висловлювання про вихід зі скинії. Із явленням може асоціюватися завершальна строфа. У ній передбачається постання ліричного суб'єкта в новій подобі: “Стану перед людом сам – не сам...” [578, 19].

Але діонісійські міфеми в поезії В. Ярошенка здобувають систему біблійних субститутів, істотних для київського тексту. Сюжетом передачі Заповіту Мойсеєві, на думку С. Кримського, обумовлюється топоніміка міста. Ягве явився своєму пророкові на горі Хорив. До того ж, “Бог для доведення... сили перетворив його посох (кий) на змія і навпаки. Історичною метафорою цієї події та... номінативного ряду «хорив», «кий»..., «щек» (змій) і можна вважати назви київських пагорбів. Так само, за біблійною асоціацією, Володимира Святого... називали «другим Мойсеєм»...” [235, 96].

Викладену гіпотезу С. Кримського слід доповнити кількома деталями. По-перше, Аарон, згаданий В. Ярошенком, “асистував” своєму братові Мойсею під час змагання в чудотворстві з жерцями та чаклунами. Приміром, явлення змія з посоха демонструє саме він [331, 21]. По-друге, скинія, яку збирається покинути “я”-поет, була прообразом “моделі Всесвіту” [137, 33]. У виконанні такої функції вона передує храмам Св. Софії. Ці сакральні споруди, включно з київською, ототожнювалися з центром Усесвіту [137, 39; 137, 59].

Буколічний проект міста ґрунтується на іманентних іконічних особливостях простору. Такий жанр спричиняється принципом “урбаністичної амбівалентності” й загальним культивуванням античності в Києві.

Певною мірою йдеться про образи пастушачого життя як форму “утішливої віри” в первісне [350]. За Ф. Ніцше, у Західній Європі її породжує “теоретична людина” [350]. У сучасній генології теж превалує думка про походження буколіки від міської книжності [95, 119]. Але, очевидно, київський текст доводить, що віра в природне є не лише відповіддю на процеси інтелектуалізації. Із початку ХХ ст. українській літературі властиві шукання нової символічної мови простору. Їхнім виявом стає не цікавість до пейзажу, а урбаністичний дискурс і текст ідилії. Так, В. Петров звертається до проблематики пасторальних форм у доповіді про поезію М. Рильського. Дослідник

підкреслює: “... Ідилізм Р[ильського], як і взагалі ідилізм” – “факт урбанізму”. Автор ототожнює ідилічність із пануванням гіперкультури й топосу бібліотеки, “бажанням уходу... в примітив” [473, 321].

Водночас, київський варіант “примітивізації” не потребував критики урбанізму. Як наголошував “я”-поет самого М. Рильського, “не втечу Гогеном на Таїті...” (“Лірична затока” [411, 185]). Ця “антидискусійність” пов’язана з першовірцями київського укладу. Уже стверджувалося, що він орієнтувався на образи гіперкультурного центру та полісу. Варіативність давала змогу пристосовуватися до настанов, відповідно, на цивілізаційне чи природно-цивілізаційне маркування простору. Співвідносячись із однією моделлю міста, Київ зберігав іпостась другої. Тобто відхід від культуроцентричного семіозису міг здійснюватися через “урбаністично амбівалентне” текстотворення. Упізнаваним виразником устрою, не обмеженого книжністю, доцільно назвати буколіку.

Справді, пасторальні мотиви в київських авторів не відповідають суто сільському ландшафту. У цьому полягає специфічність київського тексту. Він не підпадає під відомі типології географічних образів, приміром під запропоновану Д. Зам’ятиним [177, 182] або Н. Фраєм [521, 161]. Буколіка в семіосфері Києва уособлює не опозицію, а трансформацію. Тобто місто не контрастує з селом, а стилізується під нього. Т. Гундорова слушно трактує столичну пасторальність як “зіставлення міста й села”, “порівняння Києва із садом” [124, 28]. Варто припустити, що аналогічним паралелізмом засвідчується цілісність у світоглядах урбаністів. Структура буколіки внаочнює тяглість між рустикальним і міським досвідом творців київського тексту. Зокрема, М. Рильський у мемуарах розповідав про романівських “дітей з засмаленими ногами, з пастушими торбинками через плече” [414, арк. 1]. Стійкість буколічного начала підтверджується пізнішою щоденниковою нотаткою Ю. Яновського. Письменник відзначав: Київ у 1940-х рр. “нагадує велике село... Учора сидів коло столу, на вулиці виразно і побідно мукнула корова...” [577, 284]. Також у той час М. Лукаш розпочав переклад хрестоматійного вірша В. Маяковського “Из улицы в улицу”. Ритмічні “східці” “У- // лица. // Лица // у // догов // годов...” [322, 45] передані українською мовою в не власне урбаністичному вирішенні: “У- // лица. // Лиця // у // корів // років” [303, 26].

Урешті, пасторальні начала здобували рефлексію в колективній свідомості. Міфологізована Аркадія – край буколичних пастушків [95, 122] – фігурувала як реальна просторова ремінісценція Києва. Подібно до “Київської Венеції”, у середині XIX ст. Плоска (Кирилівська) вулиця іменувалася “Київською Аркадією” [313, 171]. До XX ст. на Бібіковському бульварі (вулиця Б. Хмельницького) розпочинався парк “Аркадія” [313, 340]. Так само ще в XIX ст. у сприйнятті Києва акцентувалися локуси пасовищ (пор.: [91, арк. 4; 91, арк. 8]).

Прикметними є номінативні й сюжетні засади буколичності. В античній традиції легендарний винахідник буколичної поезії – Дафніс. Згідно з одним із варіантів міфу, це сицилійський пастух, народжений у лавровому гаю [331, 355]. Слід нагадати: випасання худоби, оберігання стад – функції Аполлона. Вівчарство становило й випробування для бога, посланого служити царю Адметові після битви з циклопами [331, 93]. Своєрідно, що пастушача іпостась Аполлона увиразнилася в античній поезії. Золотий вік, який провіщається в четвертій еклозі “Буколік” Вергілія, пов’язаний із Аполлоном-Фебом [479, 418].

При цьому пасторальність притаманна персонажам слов’янської міфології. Приміром, із вівчарем ототожнювався Перун – верховний бог київського пантеону [55, 20–21]. За О. Афанасьєвим, громовержець – “пастир небесних стад = хмар-баранців” [21, 517].

Окремої уваги вартує постать Дафніса. У його імені фіксується зв’язок із лавром – рослиною з аполлонійського культу – й із онімами аполлонійського міфу (Дафніс – Дафній – Дафна). Показова внутрішня форма асоціюється з фоносемантикою київського тексту. Значущою, наприклад, є міжмовна омонімія укр. *лавр* < лат. *laurus* – укр. лавра < гр. *λαύρα* ‘вулиця, провулок’. Тобто лавр – міфологічний атрибут архаїчного Аполлона включається до звукосмислової мережі, спільної з номеном монастиря. Так посилюється аполлонічна маркованість Печерської лаври. Але наведений паралелізм деконструюється в 2000-х рр., стаючи елементом гри. У 2006 р. засновується фестиваль поезії “Київські Лаври”, назва якого розрахована на гумористичний ефект.

У цілому буколичність можна виводити від культури Бароко, істотної для поколінь 1910-х – 1930-х рр. Тоді практикувалося застосування античних міфологем міста в

еклогах. Пасторальні мотиви, міфи про Аполлона й київський Олімп фігурували, зокрема, у творі Г. Максимовича “Ода на перший день травня 1761 року” [560, 541].

У буколичних дискурсі й тексті не випадковим було зосередження В. Петрова на “неокласичній” ліриці. Згаданий напрям представляв тенденції й до абсолютизації природи (пор.: [81, 154; 81, 163]), і до гіперкультурного сприйняття Києва. Античні посилення нерідко простежувалися в літературному етикеті, життєтворчості “неокласиків”. Скажімо, М. Зеров датував свої збірки за допомогою латинських часових означників. Відповідну рису запозичували окремі автори, як-от О. Сорока. Авторська атрибуція його рукопису “На вітровім крилі” має такий вигляд: “Lucrosae. MCMXXIII” [455, арк. 1].

Тим часом, М. Рильський дібрав до образу пастуха двійників, актуальних для київського семіозису. Ними виявилися рибалки, мисливці та чумаки. Про дві перші групи характерологом уже мовилося. Стосовно останньої, питомо український прошарок чумацтва утілює як мотив пасеїзму, так і мотив інтелектуалізації. Ліричний суб’єкт уточнює: “у Києві на ринку” “чумаків // Давно нема, але я вірний стилю” (“У Києві на ринку...” [410, 361]). Через занепад колоритного типажу автор ніби неохоче переносить події поеми “Чумаки” в провінцію. Вони відбуваються “у Сквирі // (Мабуть, нема брудніших городів)...” [410, 197]. Але “я”-поет постійно апелює до реалій Києва як культурного осередку. Це дискусії про літературу (“З фотель вигідних мрійників зіпхнуть... // Поети, в панцирі закуті...” [410, 195]), про засади пізнання (“Гомункулом не замінить людини...” [410, 197]) і т.п. Ліричний суб’єкт прагне не докоряти, а розширювати кругозір інших урбаністів. Завершальна октава адресована, зокрема, “бетонним” митцям із цивілізаційного центру: “... Мила казка, може, й не для вас, // Творці бетону: надто вже наївна. // А я люблю, як у вечірній час // Сопілка заспіває переливна” [410, 207].

Для київського тексту суттєвим є й посилення М. Рильського на чумака як транспортера. За поширеною помилковою версією, Кий – міфічний засновник міста – працював перевізником [420, 17].

Цікаво, що київські футуристи теж удавалися до ідилічних образів. Для М. Семенка постать пастуха важить як цивілізаційний феномен. У начерку без назви

вона асоціюється з “Ноями” – людьми, котрі пережили занепад культури та зберегли традиції [433, арк. 7 зв.]. Критичніше автор оцінює чумаків. За “Дуже щирою поезійкою”, Київ – “місто досить нудне... // Не знаєш чи... ти в парк попав // чи десь в селі між чумаків” [429, 32]. Водночас, “сонцелюб” [552, 41] і “пастушок” [551, 10], який віки збирає в “череду” [551, 11–12], – іпостасі ліричного суб’єкта А. Чужого. Вихідцем із київських футуристів був також поет і художник Хоминський, персонаж роману В. Домонтовича “Дівчина з ведмедиком”. Випасання худоби становило форму життєтворчості такого митця [149, 152–153].

Разом із мотивами архаїзації, буколіці підпорядковано чимало іманентних складників київського тексту. Насамперед, це ідеї домашності й гостинності-проксенії. Найвища цінність буколіки вергілійського взірця – умиротворіння, яким “очищається” любов [95, 124]. Відповідний мотив затишку яскраво оформлюється в романі М. Булгакова “Біла гвардія”. Він обумовлений пейзажем у зачині. Автор вирізняє на київському небосхилі 1918 р. спокійний образ “зорі пастушачої... – Венери” поряд із “тремтливим Марсом” [62, 13]. Фігури вівчарів асоціюються й із гармонійним декором внутрішнього простору. Приміром, В. Домонтович згадує про порцелянових “рожевих пастухів” [149, 124] в інтер’єрі квартири Тихменєвих (“Дівчина з ведмедиком”).

Пасторальні мотиви спокійної любові деталізуються в урбаністиці М. Рильського. У вірші “Початок роману”, який І. Качуровський пов’язує з “тонами... елегійними або... ідилічними” [204, 255], показово узагальнюються уявлення поета. У пуанті твору внаочнюється кілька персоніфікованих версій кохання: “Дальній парус зове у блакитний, святий океан, // Що гуде і співає мільйонами тонів і дзвонів. // Синьоока Ізольдо! Надійся, приїде Тристан... // А Бавкиди нашли вже своїх Філемонів” [410, 134]. Автор суміщає дві культури: середньовічну куртуазну й античну. За Д. де Ружмоном, міф про Тристана та Ізольду уособлює хаос [424, 24], “активне прагнення ночі” [424, 44]. Якщо ці герої переживають “любов до бажаної переешкоди” (*тут – курсив Д. Р.*) [424, 43], то персонажам грецького міфу притаманне гармонійне почуття. Філемон і Бавкида – добропорядне фригійське подружжя, котре дало притулок перевтіленим Зевсові та Гермесові. Боги нагородили селян довголіттям. По смерті пара перетворилася на ритуальні дерева, що ростуть із одного кореня [332, 562].

У вірші М. Рильського завершеним постає саме другий сюжет. Прибічники “спокійного”, “чистого” кохання поєдналися, на відміну від прихильників пристрасті. Цей факт здається вагомим, адже іконіка поезії (образи “давньої ратуші”, білого собору [410, 134]; етнографічний колаж в образі “вина філіжанка” та ін.) співвідноситься з київським текстом. Показово, що розглянуте буколічне уособлення не було винятковим в урбаністиці. Воно проектувалось на біографії сучасників “неокласика”. Справді, І. Драч у бесіді з Є. Маланюком порівняв із Філемоном і Бавкидою подружжя П. Тичини й Л. Папарук [153, 12].

Очевидно, у доробку М. Рильського ідилія найповніше розкривається в динаміці. Ідеться про взаємодію згаданого жанру зі своїм антиподом – віглією. На відміну від містерії та буколіки, така форма рідко ставала об’єктом літературознавчого дослідження. К. Козачук трактує її узагальнено – як “твір, написаний вночі”. До ознак віглії науковець зараховує мотиви “неспанья”, християнського богослужіння, варти та ін. [216, 128]. Однак за романтизму поглиблюється мистецька сутність жанру. Наприклад, Ернст Т. А. Гофман уподібнює до “номерних віглій” розділи у фантастичній повісті “Золотий горнець”.

У самому символі нічного богослужіння семантика молитви, порятунку сполучається з кодами ночі – небезпечної пори. За Д. Годровою, топос ночі в місті є надзвичайно важливим. Він амбівалентний, адже “дає людині змогу відчутти... відчуженість щодо міста”, “пережити... єднання з містом (тілесне та духовне), дихати... з містом, сприймати його ауру чи ноосферу...” [584, 329]. У темний період доби риси простору стають чіткішими [584, 328].

Унаслідок цієї двоїстості загострюється антитеза між непорочним і гріховним. У відповідному протиставленні чітко відображено семіозис міста-діви й міста-блудниці. Тож доречно припустити, що **віглія** – жанр міського тексту, сформований на основі макромотиву ночі й ірраціонального сприйняття рукотворного простору. Подане тлумачення дає змогу співвіднести віглію з аполлонійськими та діонісійськими міфологемами. У розумінні Ф. Ніцше вони теж уособлюють підсвідомість (сон і сп’яніння). Утвердження ілюзії як елемента художнього світу провадиться вже в культурах грецьких богів [350].

Віглія не є оригінальним утворенням київського тексту. До початку ХХ ст. діалог між пейзажами в денному та вечірньому, згодом електричному світлі властивий усій світовій урбаністиці. Однак існує думка про те, що семіосфера Києва надає особливого значення нічним топосам. На думку І. Булкіної, образ нічної столиці може містити “ключ в ідеологічній символіці: світлий хрест Володимира в язичницькій темряві” [67, 101].

Для київського тексту опозиція “природне освітлення” v “штучне освітлення” важить у жанровому вимірі. Вона розкриває протиставлення, відповідно, буколіки й віглії. Якщо буколіка утілює варіативність полісної й гіперкультурної моделей, віглія включає лише гіперкультурні локуси. Віглію породжує культ штучного, цивілізаційного.

Поезія М. Рильського фіксує зв'язок між жанрами на рівні кількох міфів (“Адоніс” ↔ “Афродіта”, “п'яний співець” ↔ “Ленора” і т. д.). Найнаочніша кореляція виникає в циклі “Беатріче та гетера” (збірка “Під осінніми зорями” (1918)). Згадані жіночі іпостасі уособлюють денний і нічний простори. На прикладі персоніфікації також простежується плинність між текстами діви й блудниці. У зазначеному ракурсі своєрідним є перетворення образу панни-піаністки (“Панна”, розділ “Поєма сонця і любові” [417, 28–29]) на “привид Панни” (“Dolorosa”, розділ “Беатріче та гетера” [417, 62]). Евфемізми та перифрази з мистецької царини (“артистка” та ін.) належали до номіносфери київських повій [313, 556].

Прикметно, що в письменника різне змістове навантаження здобувають варіанти одного твору. Зокрема, у книзі 1918 р. М. Рильський двічі друкує вірш “Моя царівна [Сонет]”. Можливо, це спричинено поліграфічним недоглядом (у першій подачі трапляються помилки). Але в другій версії одинадцятим рядком “Несу в душі слова твої незнані” [417, 31] змінюється на “Я згадую слова твої незнані” [417, 72]. Мета поновити в пам'яті ідеал свідчить про втраченість омріяного образу.

Процитований сонет узагалі яскраво представляє жанр віглії. У творі мотив молитви до “уявленої царівни” (“Тобі одній... // Пливають молитви і горять огні” [417, 30]) доповнюється алюзією на ніч. “Ясне світання” тільки передчувається ліричним суб'єктом. Виникає й мотив екстатичної рецепції міста. Так, “я”-поет здійснює служіння

“безтілесній” “царівні” [417, 30] “у городі, де грають струни п’яні, // Де вічний шум, де вічна суєта...” [417, 31].

Властивістю кийвської віглії М. Рильського є також мотив маршруту, що ускладнюється чи губиться. На думку В. Агеєвої, пошуки Абсолюту ліричним суб’єктом передаються через “варіації на тему... втраченої дороги, мотив безвиході й шляху без мети” [2, 249]. Можна стверджувати про їхнє неметафоричне осмислення через локуси. Приміром, щодо поезій “Сніг падав безшелесно й рівно...” та “Чорні троянди” витворюється ефект циклізації. Структурно вірші займають майже симетричні позиції у двох початкових розділах збірки “Під осінніми зорями”. В окремих випадках пистменник задіює паралельні, автоцитатні конструкції (“І люди млисто пропливали, // Щезали й гасли, як у сні...” [417, 9] – “Ми йшли в юрбі. Тремтячі люди // Світились, гасли в тишині...” [417, 57]). Принципова відмінність у тематиці творів полягає в колористичному вирішенні й іконічній рецепції звуку. У першій із названих поезій мотиви вечірньої прогулянки, примарності, мовчання, туману алюзійно подаються у світлих тонах (“Сніжинки грали і зоріли...” [417, 8]). Образ відлуння у хронотопі контрастує з тишею (“... Дальній дзвін стояв так дивно // В незрозумілій тишині” [417, 8]). Другий вірш складає послідовну антитезу до свого “прототексту”. Ліричні суб’єкти рухаються “в непевно фіалковій млі” [417, 57] із лейтмотивними чорними трояндами. Тиша переважає підкресленіше: “І ми над озером спинились. // Нас охопила тишина: // Всі згуки в озері втопились, // Як дим, розвіялась луна” [417, 57]. Показово також те, що в другій поезії увиразнюється мотив невагомості (“Ми йшли у городі чужому... // І не тягло нас до землі” [417, 57]).

Формально в названих віршах засвідчується розвиток сюжету вечірнього променаду. Однак на змістовому рівні діалогу між творами відстежується ретардація, зумисне заплутування й уривання в зображенні маршруту. Про сприйняття ейдосу поезій “Сніг падав...” / “Чорні троянди” як власне кийвського свідчить і ремінісценція з них у романі В. Домонтовича “Доктор Серафікус”. В епізоді з прогулянкою Вер Ельснер і Корвина герої “вечеряли в «Континенталі»”, а вночі “блукали по якихось глухих вуличках... В легкому повітрі пахло нічними квітами” [149, 54]. Посилання на абстрактний пейзаж М. Рильського виникає в описі Будинку з химерами, повз який

повертаються персонажі. Дім постає “у фіалкових присмерках”, доповнений згаданими мотивами невагомості (“звис над проваллям”), примарності доріг, мінливого – “тремтячого” – освітлення [149, 55].

На прикладі розглянутих творів помітно, що через макромотив вечора (ночі) простір значною мірою стилізується під лабіринт. При цьому може мовитися про допоміжні елементи. Так, у рукописній збірці М. Рильського “Гість невідомий” (1919–1921) єднальною іконічною ланкою між другим і третім розділами виявляються символи сходів та води. У вірші “Хай хоч ві сні венецькі води...” окреслюється “мармур сходів та колон” [415, арк. 5]. У поезії з наступного розділу “дальніх улиць лінії ясні” та “загадки високі кам’яні”, контрастні до них, “високі сходи” (“Каламутні води” [415, арк. 5]) уособлюють падіння ліричного суб’єкта. Відчуття геометричної, лінійної, прописаності в просторі посилює строфічна анафора “Я пам’ятаю...” [415, арк. 8–9]. Символ, винесений у назву – “Каламутні води”, – відходить від площини топографічного прочитання та вказує на образ “пляшки з ядом чарівним” [415, арк. 9].

Водночас, алюзія на “загадки високі кам’яні”, окрім побудови мотиву лабіринту, спирається на ритуальний план. Із погляду А. Макарова, до досвідчених київських містиків належали мулярі. Динамічна забудова міста сприяла окресленню цієї групи втаємничених іще з середини XIX ст. Відомо, що чільне місце в їхньому побуті займав обряд принесення жертви при закладанні фундаменту [313, 29–30].

Отже, взаємодоповнення жанрів містерії, буколіки та віглії – важлива властивість київського тексту. Згадані генологічні одиниці мають різну семіотичну організацію. У них розкривається, насамперед, низка античних і біблійних міфів. План рукотворного Києва, особливо актуальний у віглії, потребує подальшого аналізу. Цьому сприяє осмислення показових конкретно-територіальних фактів. Одним із них є кореляція центру й периферії.

3.5. Ідея центру й околиць у семіозисі Києва

Концентрична структура простору, притаманна Києву впродовж тривалого періоду, має особливий статус. На знаковому й іконічному рівнях семіозису така

закономірність порушилася до настання модернізму. Але згрупованість міської території довкола центру утвердилась як міф. Нині її прийнято тлумачити в межах сакральної географії чи безпосередньо міфопоетики. Унаслідок сакрально-географічного прочитання чинними виявляються опозиції етосів “Гора” – “Поділ” [208, 51], “лівий берег Дніпра” – “правий берег Дніпра” тощо й загальніша антитеза “Добро” – “Зло” [208, 51] (пор.: [592, 172]). Власне міфопоетологічна інтерпретація впливає з тверджень В’яч. Вс. Іванова. Учений виокремлює в Києві дихотомію “верх” v “низ”, тотожну розрізненню сакральних і мирських районів [187, 168]. Як припускається, у зауваженій двоїстості може фіксуватися близнюковий міф [187, 171]. Відповідна гіпотеза ґрунтується на моделі, подібній до спостереженої в пункті 2.1.3 щодо М. Рильського. Ідеться про співвіднесення середмістя з символікою Діоскурів.

Очевидно, дієвим для урбаністичного тексту 1910-х – 1930-х рр. є синтетичне трактування. Спираючись на засади сакральної “географії етосів” та міфопоетики, воно передбачає три аспекти. Це способи маркування, система актуалізованих локусів, типи персонажів із центру й околиць.

1. Способи маркування центру й околиць. У першій третині ХХ ст. із ряду причин центр Києва усвідомлювався як умовність – “ідея центру” у постструктуралістській перспективі. Справді, суттєвим тоді був процес агломерації. Водночас, окремі локуси ресеміотизувалися у зв’язку з активним містобудуванням. Про це свідчило, приміром, освоєння Печерська. У району зміцнювався адміністративний статус, досягнутий менш давно, ніж у решти центральних утворень, – у ХVІІІ ст. [101, 168–169; 101, 176–177; 206, 432; 531, 24].

Означення центру й околиць Києва доречно простежити на рівні як класичних, так і новіших кореляцій, а саме логічних еквіваленцій “верх” ↔ “низ”, “пам’ять” ↔ “забуття”, “замкнутість” ↔ “розімкнутість”. Це дає змогу не протиставляти етоси, а вбачати в них певну симетричність, тотожність обсягів [220, 86; 519, 186; 519, 552]:

а) “верх” ↔ “низ”. Центр міста традиційно уявлявся вивищеним над умовною периферією. Вертикаль, що єднала ці частини простору, здебільшого вибудовувалась за віссю правобережних пагорбів. Окреслена структура максимально унаочнилася в

поезіях М. Зерова. Якщо “замріяний, золотоголавий” Київ “спить” “на синіх горах”, на “горі зеленій і дрімливій”, то лівий берег – “піски” (“Київ з лівого берега” [181, 27]). Чим ближче до Дніпра опиняється ліричний суб’єкт, тим менше в довколишніх локусах акцентується висота. Натомість, прикметними стають розлогість лук, “пісок обмілин” тощо (“У травні” [181, 29]).

Сюжет підйому на “київські гори” поширився ще в класичній літературі (твори М. Гоголя, І. Нечуя-Левицького, Т. Шевченка та ін.). П. Тичина увиразнив у ньому мотив благословення. У поемі “Золотий гомін” “засміялись гори, // Зазеленіли...” [404, 126] після сходження Андрія Первозванного. Тож на початку ХХ ст. правобережні узвишшя засвідчували гармонійність ландшафту Києва.

Модерністи іноді рішучіше доповнювали звичне розуміння верху. Центральні терени почали асоціюватися для авторів не лише з природним рельєфом, а й із рукотворними архітектурними деталями. Приміром, події в респектабельних районах змальовувалися з ракурсу балкона. У творі П. Филиповича з таким локусом пов’язаний візит Тараса Шевченка до Пантелеймона Куліша. Опис панорами міста згори (Київ “спочиває у садках”, “мури університету // Стоять немов серед степів” [513, 108]) змінюється згадкою про раптового гостя. Пантелеймон Куліш “вчув: лунає на балконі // Безжурно невідомий крок, // Хтось входить в літнім балахоні...” [513, 109]. Вірогідно, у наведений двозначний епізод не вкладаються посилення на містичність. Цим він різниться від схожої сцени знайомства Майстра з Бездомним у романі М. Булгакова “Майстер і Маргарита”. Унаслідок несподіваної зустрічі засвідчується оптимізм, сентиментальність персонажів. Куліш і Шевченко – “найкращі друзі”, котрі співають “запашних пісень” [513, 109] і т. д. Тобто центр у розумінні ‘верх’ уособлюється мотивом зручності. Відповідно, локус балкона сприяє виникненню міфу про комфортне місто. Цікаво й те, що одна з перших фотографій письменника на тлі київського пейзажу [531, 158] була здійснена саме на відкритому балконі. Ідеться про знімок О. Блока в готелі “Ермітаж” 1907 р.

Очевидно, у київському тексті, на відміну від петербурзького [311, 53], образ балкона утримує ідилічну семантику. Іншим пристосуванням для вивищення властиві драматичніші значення (напівдемонічний “помісток другого поверху” у поезії

М. Семенка [429, 85]).

Істотними атрибутами центру-верху виявляються контури дахів. Нічне “окреслення будов” сприймається за їхніми “защербленими зубцями”, які “вкрисовуються тонко” (М. Семенко [429, 84]). Допускається і змістова інверсія. У результаті неї розпізнається не дах на тлі неба, а небо через зіставлення з дахом: “... Небо все... – як велетенський дах // Многоколонної, єдиної будови” (М. Рильський [411, 169]). Узагалі у збірці М. Рильського “Київ” часто згадуються горішні локуси. Наприклад, карниз відповідає мотивам краси, гармонії, життєствердності. Для “я”-поета “нові... сюрпризи” – це й “голубами люблені карнизи” [411, 162], “темний камінь церков”, із якого “кричать галчата жовтороті // Про радість жити і жадать” [411, 173]. Із другого боку, образ оздоби включається в мотив руйнування. Окрім радісної сталості, карниз ототожнюється з минущистю: “Вогонь... // Вився по карнизі кам’яному” [411, 175].

Кореляція “верх”↔“низ” у 1910-х рр. також розгортається на рівні переносних сенсів. Мовиться про опозицію знаків “високої” і “низької” культури. Наприклад, вагома властивість Києва у змалюванні М. Семенка – книжність. Згідно з термінологією Г. Гачева, автор формує картину світу “Книги” – уніфіковану, сталу, перевірену [97, 83; 97, 85]. У ній центральні вулиці співвідносяться з популярними чи класичними творами, рецепція котрих “знижується”. “Я”-поета тішить, що “нагадав про весну Коряк // А вчора... бачив Тичину” [428, 6]. Посилання на “актуальну” літературу доповнюється асоціацією “омайніреного, омонтекрістеного” дня з Хрещатиком (“Тов. Сонце” [429, 125]). Аналогічно ліричний суб’єкт паралелізує згадку про відвідини Володимирської гірки з розповіддю про читання В. Скотта (“Весна [428, 6]). При цьому література на фантастичну, метафізичну тематику актуалізується щодо локусу Дарниці. Після повернення зі згаданої місцевості “я”-поет “взявсь за Свіфта” (“Голос мая” [429, 30]). Тож лівобережні терени, які на час написання твору (1914 р.) іще не входять до меж міста, наділяються мотивами ірреальності, утопічності.

Із розглянутим розумінням околиць як зникомих пов’язуються дві наступні кореляції:

б) “пам’ять”↔“забуття”. Історична тяглисть [329, 105; 329, 108], “синтопія” [584, 44] вважаються загальними властивостями міського тексту. На них ґрунтується й

оригінальна – локально-розрізнявальна – функція текстотворчого механізму Києва. Із 1910-х рр. семіотизація залежить від ступеня “пригадуваності” конкретного київського локусу. Це спричинено неоднозначними історичними процесами. Справді, після революції 1917 р. змінюються орієнтири в культурі, державній політиці зі збереження пам’яток тощо. Переоцінки зазнало самé уявлення про Київ як сакральний осередок і “вічне місто”. Упродовж попередніх епох простір столиці структурувався, згідно з маршрутами вірян. У свідомості Середньовіччя – доби, за якої започаткувався такий принцип, – важила кореляція “священне”↔“мирське”. За радянської доби наведене відношення витіснилося іншим – “священне пригадуване”↔“священне забуте”.

Слід підкреслити: маркер “священний” зберігся через тяжіння Києва до моделі міста-музею. Статус пам’ятки в ній зумовлений суб’єктивною оцінкою давнини. Тобто традиційна сакральна-географічна структура простору поповнюється індивідуально-авторськими міфами. Сутність “священного” як пригадуваного вже не обов’язково залежить від призначення локусу. Зокрема, наратор у поемі Ю. Клена “Попіл імперій”, змальовуючи “юності ясні часи” [213, 15], посилається на численні урочища. Ідеться про Аскольдову могилу, Кадетський гай, безіменну “Слобідку”, Володимирську гірку, Межигір’я і т. д. Спільним виявляється піднесення, із яким оповідач апелює до перелічених локусів: “З яким тремтінням дивним у душі // тепер я тої радості зачер би!” [213, 16]. При цьому в київському тексті, очевидно, успадковується низка елементів християнського світогляду. Ідеться про акцентування етосів, котрі відповідають розумінню тимчасовості. Така якість “робить сприйманим... існування речі...” (*тут – виділення С. Л.*) [287, 22].

Кореляція “пам’ять”↔“забуття” послідовно накладається на структуру простору в “неокласичному” семіозисі. Ідея центру в уявленні авторів уособлюється районами, прилеглими до Софіївського собору. Цій території властива максимальна наочність, актуальність. Прикметним стає й один ономастичний збіг. Дружину М. Зерова, істотно пов’язану з київськими дискурсом і текстом, теж звали Софією. Віддалення від храму призводить до проблемнішого пригадування й відновлення асоціацій із місцем. Цікавим у такому ракурсі видається міфологічний інтертекст творів М. Зерова та Ю. Клена. Останній із названих поетів порівнює Софію з лілією (“... О ліліє струнка в намисті з

рос, // Яку плекала мудрість Ярослава!” [211, 93]). Процитоване звертання мислиться аргументом вічності храму. Ю. Клен намагається оскаржити наміри влади щодо знесення будівлі. Лілія втілює для лірика зразок калокагатії, ідею величчя. Вирізнені властивості посилюють символіку чистоти й праведності, традиційно закріплену за квіткою [332, 55].

М. Зеров у сонеті “Лотофаги” актуалізує інше значення міфологеми. Письменник ототожнює лотос, тобто водяну лілію, із безпам’ятством. Удаючись до античного сюжету, поет акцентується на квітах як “поживі... солодкій і незнаній”. Мандрівники, почастовані нею, “забували дім, // Сім’ю й родовище...” [181, 24]. Схожий образ виникає й у М. Рильського. Ліричний суб’єкт вірша “Голос отрути” стверджує: “Люблю отруту, сховану в лілеї...” [417, 61].

Невипадковим виявляється конкретне джерело теми М. Зерова. Цикл, до якого включено твір “Лотофаги”, називається “Мотиви «Одіссеї»”. На думку Д. Годрової, міф Одиссея вкладається в одну з основних концепцій міського тексту. Мовиться про композицію з “пригодами й зустрічами на шляху..., випробуваннями, дорогою... з дому... назад додому” [584, 195]. Точка зору допитливого мандрівника є досить типовою для “неокласиків”. Вона задіюється як у художніх доробках, так і в “літературі особистого документа”. В. Агеєва вказує на “неокласичний” “вагабондизм”, “мандрівку стилями й... епохами” [3, 155]. Не менш суттєвою для групи літераторів стає цінність зустрічі й дружнього кола. Тому доречно припустити, що їхня версія міського тексту упорядковується за “одиссеївським проектом”. Але, на додачу до сюжету подорожі, Київ пізнається “неокласиками” подібно до міфу про лотофагів. Якщо Софія – це лілія-лотос, то забуття від нього досягається через дистанціювання від храму, а, отже, центру (див.: [279, 347]).

Похідною від такої рецепції “неокласиків” стає чергова кореляція;

в) “замкнутість” ↔ “розімкнутість”. Центр Києва мислився в літературі як відносно стабільне утворення. Зміни в числі районів, належних до нього, найчастіше були прогнозованими. Околиці, навпаки, співвідносилися з розімкнутим, нестійким простором. Це розуміння обґрунтовувалось історично. У 1920-х – 1930-х рр. межі міста активно переглядалися. До території Києва почали входити суміжні урочища й

поселення. У такий спосіб, наприклад, узаконився статус слобідок і лівого берега взагалі.

Процеси агломерації, набуття периферією плинності розкрилися в київському міфі Г. Сковороди. Він уособлював загальніший сквородинський текст 1920-х рр. [336, 107]. Водночас, апелювання до особи філософа обумовлювало побудову міського тексту. Відповідні посилання виокремилися з кореляції “пам’ять” ↔ “забуття”, спроектованої на локуси Китаєва. Так, ряд поетів асоціював Г. Сковороду з цим урочищем. Поділ – центральний район Києва, де філософ навчався в Могилянській академії, – став менш цікавим для міфотворення. Зокрема, М. Драй-Хмара занотував у щоденнику про прогулянку до Китаєва: “Запитали... двох старих ченців, чи не чули вони чого про старця Сковороду, але вони, звичайно, нічого не знали” [151, 398].

Можна припустити, що в біографії постренесансного мислителя факт відвідин Китаєва був досить маргінальним. Г. Сковорода мешкав там у родича впродовж 1770 р. [206, 506]. У ХХ ст. важливішою виявилася спроба міфологізувати життєпис автора. Вона відповідала настанові на реінтерпретацію сквородинської спадщини. Завдяки цікавості до персони мандрівного філософа китайські локуси означилися мотивами руху, міграційності. Більшість літераторів змальовувала життя Г. Сковороди через динамічні образи. У симфонії П. Тичини “три місяці пустинь Китаївська // і в ній Сковорода // немов пливли – // поміж садами..., // серед криничного узлісся, // на полі..., де хвиля хвилю ллє...” [481, 353]. Із бігом “кораблів веселих” порівнюється весь плин часу в Китаєві [481, 353].

Ю. Клен, окрім поезії “Сковорода”, посилається на особу мислителя в циклі “Осінні рядки”. У коментарі автор повідомляє, що “всі вірші... виникли в Преображенському під Києвом, поблизу зеленого Китаєва” [211, 139]. Ліричний суб’єкт, співвіднесений із такою територією, сприймає час через просторові маркери. Вони формують лейтмотив дороги (“Не знаю, як прослався й де... // Шлях скорботний і веселий, // Яким нас осінь поведе...” [211, 56] і т. д.). До того ж, у творах з’являється образ мандрівника: “Здіймай сандалії, сідай // До столу, госте довгожданий!” [211, 56]. Противагою до затишного притулку, “сну... полів”, є “далеке місто” в “тірляндах вогнів” [211, 58].

М. Рильський пов’язує іпостась Сковороди-“пілігрима” із обсяговішою –

світською – рецепцією околиці. Подорож філософа “у нові села й городи” протиставляється локусу Китаєва-пустині у двох аспектах. По-перше, ідея мандрів складає антитезу до замкнутого простору, утіленого “пліснявою холодних келій”. По-друге, “неутолимість” [410, 226] Г.Сковороди трактується як мирська радість. Розкриваючись в образі “очей... веселих”, вона відмежовується від мотиву ридань. Плач у монастирі змальовується М.Рильським за допомогою паронімічної атракції й номінативного вияву міфу. У третій строфі фігурують “звук заплаканої міді” та “спис Євстафія Плакиди” [410, 225].

Цікаво, що особа Плакиди є теж вельми суттєвою для київського тексту. Названий святий великомученик сприймався в подібні ловця (на Русі – “веселого ловця” [103, 101]). Така міфологема нагадує вже відзначений ідеал М.Рильського, а саме “поета-мисливого” [410, 294]. Але Плакида вважався і “княжим святим”. До його уособлень зараховувалася, зокрема, персону Володимира Великого [103, 105].

Розімкнута китаївська територія стає метонімією решти околиць. Через це в київський текст вводиться низка регіональних субтекстів, які своєрідно “продовжують” його. Найвідоміше утворення виникає внаслідок “неокласичного” семіозису Баришівки. Такий субтекст засвідчував “спадкоємність” стосовно Києва у двох напрямках. Ідеться про осмислення давньої культури й вирізнення актуальних духовних орієнтирів. Культурна тяглість полягала в поповненні уявлень “неокласиків” про Бароко. Як стверджував В.Домонтович, після київського – “старшинського” – Бароко автори потрапили в атмосферу Бароко “посполитого, козацько-ремісничого” [148, 295]. Щодо пошуку духовних орієнтирів, прикметною є історія літературного діалогу М.Зерова й О.Сороки. Останній зі згаданих авторів 1923 р. присвятив і подарував М.Зерову власну рукописну книжку. Вірогідно, “неокласик” не спостеріг обдарування молодого поета. Він відгукнувся про О.Сороку як про “учня баришівської школи, що... пристав до київської філії «Гарту» і містив поганенькі вірші в зб[ірці. – В.Л.] «Київ – Гарт»” [455, арк. 16]. Так була підкреслена відмежованість “неокласиків” від виявів пролетарського мистецтва: “Гарт” належав до пролетарських спілок. Однак О.Сорока був відомий і в іпостасі футуриста. У творі “Копійки, Маркс та ідеологія” лірик “помстився”: “... Ми вже бачили // і класиків, // і нео, // і в окулярах, // і без... // Говорили: // –Зеров – //

Месія...” [454, 17]. У результаті Баришівка сформувала субтекст київського тексту, співвідносний із сюжетом творчого змагання.

Географічні субтексти нерідко мотивувалися доктриною “змички” міста з селом. У вірші бориспільського “плужанина” М. Сайка хутір – це “в’язень степових парфумів”, який “снить про місто крадькома...” (“Струни бджіл...” [359, 138]). Схожа рефлексія виникає у вірші члена “Молодняка” та ВУСПП Д. Чепурного “З гори” [359, 172].

2. Система актуалізованих локусів центру й околиць. Для виявлення районів Києва, які текстуалізуються найпомітніше, слід урахувати суттєву обставину. Семіозис може відбуватися у власне номінативний і алюзійний способи. Із одного боку, міський текст виконує номінативну функцію. “За формулою *noten-omen* називання стає характеристикою об’єкта...” [537, 74].

Із другого боку, в означенні простору не завжди задіюються конкретні топоніми. У такому разі мовиться про алюзійне текстотворення. Воно здійснюється, зокрема, у поемі Є. Плужника “Галілей”. У творі оповідач застосовує маску міщанина: “Може, й справді такий обиватель я!...” [377, 78]. Переживаючи внутрішні трансформації, наратор налаштовує довколишній простір на перетворення й перекодування. Реальні локуси іноді реконструюються через посилення на міщанську культуру. Так, виникає ефект, ніби у творі “нанизано” локуси з прямокутника тогочасних вулиць В. Воровського (Хрещатика), В. Короленка (Володимирської), Я. Свердлова (Прорізної), та бульвару Т. Шевченка. “Безмежні простори” [377, 77], до яких уподібнюються численні кав’ярні, відповідають знакам головної вулиці Києва. Як стверджує А. Макаров, через дозвільність вона певний час називалася київським Невським проспектом [313, 238–239].

Шлях ліричного суб’єкта виокремлюється з простору міста-блудниці. За “гущею давніх повій і нових авто” [377, 80] з’являється видиво “в проваллях камінних // Чудернацького... танцю”, а вгорі “над усім – два словечка з Тараса...” [377, 82]. Своєрідно, що окреслені локуси розмежовує ріг, поворот [377, 80]. Монументальний пейзаж може відповідати образіві бульвару Шевченка. Наступний зримий натяк, імовірно, тлумачиться “від зворотного”: “Вчора – модні частушки народні, // А сьогодні – // уривки старих оперет!” [377, 83]. За М. Петровським, Київ першої третини

XX ст. “упивався видовищами, як алкоголем”, а “королевою... підмостків була оперета” [373, 163]. Але в кадансі внаслідок інтонаційної розкутості може означуватися споруда театру опери й балету, а не оперети.

Гіпотезу про будівлю опери підтверджує черговий образ повороту, за яким відкриваються “нічні пригоди різні” [377, 83]. Але через строфу як антитеза постає перспектива з локусом Софійського собору. Храм сприймається крізь призму іларіонівської культурологеми Закону: “І, як і всі, лечу // З землею в далечинь... // О, серце, // відпочинь! – // Закон. // Ти не одне – мільйон! // І не мільйон – світи // Палають до мети // Вогнем!” [377, 83–84]. Вірогідно, просторова вивищеність, “прямизна”, відповідна локусові дзвіниці, підкреслюється анафорою сполучника “і”.

Ще один приклад алюзійного семіозису пов’язується з віршем Г. Косяченка “В парку”. Автор не вживає жодних власних назв. Водночас, у пейзажі він акцентує: “Зорі, – як очі татарки...” [229, 96]. Це уточнення нагадує образ Ю. Клена з поезії про Пролетарський парк: “Гуляють дівчата хозарські, // Дивуючи розчерком брів” (цикл “Київ” [211, 110]). Тож через зближеність описів доречно припустити, що Г. Косяченко також семіотизує Пролетарський (Маріїнський) парк.

Прикметною є й локальна алюзія у збірці М. Бажана “Різьблена тінь”. Поет виокремлює з тексту віршів, включених до книги, останні “Два сонети” циклу “Дорога несходима”. Це фіксується в авторських виправленнях до опублікованої збірки. Пуант завершального твору зазнає істотних змін. Кажучи про забуття міських “маленьких... драм”, ліричний суб’єкт зауважує: “... У часи вечірньої нестями // Рвемо шалено візерунок цнот” [25, 31]. У початковій публікації витримувалась інша модальність: “... Хіба не квітне нам ще візерунок цнот?” [24, 40]. Унаслідок уживання ствердної структури висловлювання поглиблюється основний образ – “візерунок цнот”. Він фігурував у назві першої власне поетичної київської друкованої книги – “Візерунок цнот превелебного отця Єлисея Плетенецького” (1616). Авторіві цього панегірика – О. Митурі – згаданий іконічний елемент посприяв у тлумаченні Києва як культурного осередку [559, 231]. Таким чином, у творі М. Бажана алюзійно означається локус Печерська й лаврської друкарні, відкритої Є. Плетенецьким.

Зауважені механізми дають змогу вирізнити систему основних найнаочніших

локусів центру й околиць. Подальші узагальнення складників київського тексту здійснюються на основі підходів, що застосовувалися в роботах Л. Ляпіної [310, 117–118], В. Топорова [492, 61–62], Т. Цив’ян [538] та ін. Зокрема, встановлюється така відповідність між локусами й доробками письменників, у яких актуалізуються райони Києва:

Таблиця 3.1

Система локусів київського тексту в поезії покоління “розстріляного Відродження”

Група районів		Локуси		Письменники, які посилаються на локуси
		Ономастично марковані	Ономастично не марковані	
1	2	3	4	5
Центр	“Адміністративна частина”	Володимирська гірка & кафе-кондитерська “Маркіз” & панорама “Голгофа” & пам’ятник Св. Володимирові & панорама Дніпра, Євбаз, Золоті ворота, Київський музично-драматичний інститут імені М.В. Лисенка, павільйон “Рулетка”, пам’ятник Б. Хмельницькому, редакція “Літературно-наукового вісника”, Софія Київська & брама Заборовського, Синній базар; квартири М. Зерова, Г. Нарбути, Є. Плужника, М. Семенка, П. Филиповича, Б. Якубського (“Арістарха”); бульвар Т. Шевченка, вулиці Велика Підвальна (Ярославів вал) & Академія мистецтв & гімназія В. Науменка, Гоголівська, В. Короленка (Володимирська) & університет & університетський парк & оперний театр імені К. Лібкнехта (імені Т.Г. Шевченка), Костельна & “кав’ярня грека”, Прорізна (Я. Свердлова) & “Молодий театр”, Фундуклеївська (В. Леніна) & Спілка письменників (“Будинок літератури” (М.Рильський)), Хрещатик (В. Воровського) & Пасаж, Георгіївський провулок, Діонісійський провулок, площа Думська (Калініна) & міська дума	Алея (акацій, тополь, каштанів), аптека, арка, балкон, базар, бані, бібліотека, “брудні квартирки” (М.Бажан), вокзал, ворота, гора, горб, дах, двір, дзвіниця, кав’ярня, “камінні сходи” (П. Филипович), кам’яниця, кінематограф, княжий терем (палати, хороми), “курява весняних улиць” (М. Семенко), лабіринт, майдан (у М. Бажана – “квадрати площі”), музична школа, мури (у Вал. Поліщука – “розписні, невисокі”), “новий будинок”, парк / сквер, перехрестя, проїжджа частина, ресторан, ріг (бетонний, кам’яний), смітник, стіна, театр, телеграфний стовп, трамвайний маршрут, тротуар, фонтан, храм, хрест, цирк; “іржавий сходи паролет” (М. Бажан); “зал з бетона й скла”, “чорний хмарочос” (Ю. Клен); “покрівлі іржаві” (Є. Плужник); “ілюмінований по-японському електричний монастир”, “помісток другого поверху” (М. Семенко)	М. Бажан, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Ю. Клен, Г. Косяченко, К. Котко, М. Лукаш, Є. Плужник, Вал. Поліщук, М.Рильський, М. Семенко, В. Тарноградський, П. Тичина, П. Филипович, А. Чужий, Ю. Шпол
	Печерськ	Аскольдова могила, Будинок, де “збирались декабристи” (П. Филипович), Будинок із химерами, Видубицький монастир, завод “Арсенал”, Липки, Маріїнський (Пролетарський) парк & панорама Дніпра, Печерська лавра & дзвіниця Йогана Г. Шеделя, театр “Соловцов”, квартира М. Драй-Хмари; вулиця Інститутська	Бані, вітрина, загс, іподром, лава, міщанські квартали, музей, поховання революційного періоду, трамвайний маршрут, тротуар, хата, цех; “роздерті печери” (Ю. Клен); “горішня алея” (П. Филипович)	О. Влизько, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Ю. Клен, М. Рильський, П. Тичина, Д. Фальківський, П. Филипович, А. Чужий, Г. Шкурупій
	Поділ	Кожум’яки, панорама Дніпра, Поділ, “Трикутника сузір’я” (М. Драй-Хмара)	Двоповерховий дім, клумби, пристань; “вулиця вузенька”, “просторі вікна” (Т. Осьмачка)	М. Драй-Хмара, Т. Осьмачка, Вал. Поліщук, П. Тичина

1	2	3	4	5
Околиці	Право-бережні	Батієва гора, Голосіївський ліс, Кадетський гай, Китаєво & Китаївський монастир, річка Либідь, Оболонь & “оболонські луки” (М. Драй-Хмара) & Межигір'я & панорама Дніпра, Святошино, Солом'янка & Трикотажна фабрика імені Р. Люксембург; вулиці Бульйонська, Кузнечна (Пролетарська; М. Горького), Львівська (Артема; Січових стрільців), Степанівська; квартира, що належала родині дружини М. Рильського	Бір / ліс (сосновий & дубовий), гай, келія, місток, облавок пароплава, пляж, поле, пристань, степ; трамвайний маршрут; “золоті бордюри” (М. Драй-Хмара); “високий ганок”, “шлях скорботний і веселий” (Ю. Клен); “висока кам'яниця”, “брудна річка”, “страннопримный дом” (М. Рильський)	О. Влизько, М. Драй-Хмара, Ю. Клен, М. Рильський, П. Тичина, П. Филипович
	Ліво-бережні	Дарниця, “Київська Венеція”	Залізниця, маршрут мототрамваю, панорама правого берега, піски, пляж, сосновий ліс	М. Зеров, Т. Осьмачка, М. Рильський, М. Семенко

Як випливає з таблиці, у поезії покоління “розстріляного Відродження” найвиразніше представлені локуси “адміністративного” центру Києва. Ця місцевість тлумачиться, згідно з міфоритуальними традиціями. Вона пізнається через архаїчні образи-символи центру (арка, ворота, гора, камінь і т. д.) [за 489, 15]. Найменш актуалізованим є простір лівобережних околиць.

Прикметними виявляються стильові домінанти семіозису. Відповідно до них, центр майже однаковою мірою осмислюється в більшості авангардних і власне модерністичних стилів. Авангардисти з-поміж усіх локусів тяжіють до художньої інтерпретації центральних районів. До того ж, М. Семенко разом із Т. Осьмачкою належать до нечисленних авторів, котрі моделюють самостійний (дарницький) субтекст лівого берега. Із символізмом і “неокласикою” пов'язується маркування правобережних околиць. Неоромантики й реалісти сприймають Київ епізодично. Вони здебільшого зосереджуються на локусах центру та правобережних околиць.

3. Типи персонажів із центру й околиць. Просторовий міф може обґрунтуватися через відповідність певного персонажа локусові.

Варто зазначити, що дехто з науковців розмежовує суб'єкта й персонажа міського тексту. Приміром, П. Лавринець ототожнює з персонажем вільнюського тексту “образ поета минулого, діяча культури чи політичного діяча, який у різний спосіб уводиться до віршованих текстів про Вільнюс”. Натомість, суб'єкт – це радше ліричний суб'єкт, чий образ не завжди збігається з персонажем. Якщо суб'єктом локального тексту лірики часто є поет, то функції персонажів виконують і А. Міцкевич, і Гедимін, і В. Ленін [244].

Очевидно, учений має рацію. Але згадане протиставлення нерідко нівелюється. В урбаністичному тексті важить, насамперед, співвіднесеність образу людини з місцем.

Оскільки йдеться про метафізику простору, на передньому плані дослідження опиняються не реальні, а видимі, умоглядні [130, 17] трансформації між суб'єктом і персонажем. Тому в тлумаченні київського тексту наведені характерологічні терміни пропонується вживати як неповні синоніми.

За співвідношенням із системою локусів доцільно виокремити таких найнаочніших персонажів київського тексту:

Таблиця 3.2

Система персонажів за співвідношенням із локусами київського тексту в поезії покоління “розстріляного Відродження”

Група районів		Персонажі			Письменники, які посилаються на локуси	
		Ономастично марковані	Ономастично не марковані			
1	2	3	4	5	6	7
Центр	“Адміністративна частина”	Бог, Адоніс, “Арістарх” (Б. Якубський), Афродіта, М. Алексеев, Св. Андрій, Батий, Боян, Буцефал, А. Вагто, Вельзевул, Венера, Св. Володимир, Г. Галілей, Гомер, М. Грушевський, А. Дюма, Р. Заборовський, М. Зеров, князь Ігор, В.Коряк, Р. Крейцер, П. Куліш, Л. Курбас, Лупа Грабуздов, І. Мазепа, княгиня Ольга, Т. Майн Рід, В. Маяковський, Ніоба, О. Олесь, Е. По, П. Постишев, О. Пушкін, М. Рильський, Робінзон, Н. Романович-Ткаченко, дружинник Свенельд, П. Столипін, князь Святослав Кілівський, В. Скотт Б. Спіноза, П. Тичина, Б. Хмельницький, Т. Шевченко, Ярослав Мудрий, “Гамлет з спілки радслужбовців”, “Достоевський сухорукий”, “пані Смерть” (М. Бажан); “косолобий Вій” (Ю. Клен); “золотокудрий Женья-паніст”, Людоїд, “Михайлик-рицар”, Мізинчик (М. Рильський), Поет, Прозаїк, “панна Люція”, “Святий Метроном”, “тов. Сонце” (М. Семенко)	Агітатор, бандит, боярин, вартовий, вершник, візник, військовий, водій, волоцюга, вуличний торговець (газетами, ірисками, сірниками, цигарками), газетні вістярі, герольд, гетьман, гімназист, гравець, дозорець, жебрак, інтелігент, каліка, князь, кооператор, крадій, лихвар, меценат, митець (у М. Семенка також “провінціальний поет”, символіст футурист і т. п.), митрополит, музикант, панич, паяц, повія (у М. Рильського – гетера), священник, серафим, солдат, співак у ресторані, спортсмен, тесля, хан, чернець, “підпийлий шалапут” (М. Бажан); “з просторів польових прибулець” (М. Рильський); “вечірньої газети вістярі”, “громадяни нічні”, “бронзовий круп’є”, юнаки, що “збивають з мовчазних каштанів // Рудявий плід” (П. Филипович)	Мрець, рожева панна, “зовсім аркадські пастушки” (М.Рильський); “в синьому строї... напів-дівчинка – напівпанна” (М. Семенко), “стрижена красуня” (П.Филипович)	Ворог, денді, закоханий міщанин, стривожений перехожий, кородивий (Г. Косяченко); жінки з “лиць рожевою втомою” (М. Рильський); перехожий із “замислено-журним поверховим поглядом” (М.Семенко); “мрійник худорлявий”, перехожий “із самотою в парі”, “сумна нефарблена вдова” (П. Филипович)	М. Бажан, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Ю. Клен, Г. Косяченко, К. Котко, М. Лукаш, Є. Плужник, Вал. Поліщук, М.Рильський, М. Семенко, В. Тарноградський, П. Тичина, П. Филипович, А. Чужий, Ю. Шпол

1	2	3	4	5	6	7
	<i>Печерськ</i>	Венера, В. Городецький, Л. Курбас, М. Лацис, В. Растреллі, Св. Сильвестр, М. Семенко, Йоган Г. Шедель, Шехерезада	Більшовик, вуличний торговець, гайдамака, декабрист, касир, клоун, комсомолец, музикант, робітник заводу “Арсенал”, тесля, швачка; “буржуячі зграї” (Ю. Клен); “крамарі і дідичі колишні” (П. Филипович)	“Дівчата хозарські” (Ю. Клен), “мідноли-ций” (М. Драй-Хмара); “тремтячі люди” (М. Рильський); нянька, “фарбована і сіроока жінка” (П. Филипович)	Закоханий; “старовані, самотні і гуртками”, “лагідний, добрий і смутний”, “замріяно-поважне // Подружжя довголітнє і важке” (П. Филипович)	О. Влизько, М. Драй-Хмара, М. Зеров, Ю. Клен, М. Рильський, П. Тичина, Д. Фальківський, П. Филипович, А. Чужий, Г. Шкурупій
	<i>Поділ</i>	Св. Володимир, Король-змії, Микита Кожум’яка	Візник, ворожбит, дружинник, службовець	Молодик у байронці; “... В кожного ніс обрізаний, // і в кожного уші обрізані, // і в кожного губи”; “жінка без голови, // син без голови” (П. Тичина)	Закоханий, міщанин, розлусник, самовбивця	М. Драй-Хмара, Т. Осьмачка, Вал. Поліщук, П. Тичина
<i>Околиці</i>	<i>Право-бережні</i>	Св. Андрій, Іов, М. Леонтович, Вольфганг А. Моцарт, Г. де Мопассан, Євстафій Плакида, Ф. Рабле, Г. Скворода, І. Тургенев, Ф. Шопен; “Шарик – пес... // Дурний, але «с возвышенной натурой»” (М. Рильський)	Медик, музикант, пасажир, робітник, селянин – перевізник сина, студент, швейцар; “мій син, мудрець чотирилітній” (М. Рильський)	“Тість довгожданний” (Ю. Клен); “згорблений дідок”, “синя панна” (М. Рильський)	“Трішниця весела”, “солом’янські романтики” (М. Рильський), чернець,	О. Влизько, М. Драй-Хмара, Ю. Клен, М. Рильський, П. Тичина, П. Филипович
	<i>Ліво-бережні</i>	Дж. Свіфт	Відпочивальник, військовий, мандрівник, пляжник	–	Закоханий	М. Зеров, Т. Осьмачка, М. Рильський, М. Семенко

Згідно з таблицею, найпоєднованіше персоналізуються локуси центру, передусім “адміністративної частини”, і правобережних околиць. Спільним для названих районів є історичний міф. Ідеться про культивування в просторі полілогу між епохами, згадуваної “синтопії” [584, 44]. У результаті відбувається суміщення характерологем із різних часових площин чи поєднання посилок на відповідні характерологеми. Представники околиць уособлюють для модерністів ідеал “природної людини”. Підтвердженням наведеної думки виявляється образ щасливих “солом’янських романтиків” із циклу М. Рильського “Адоніс і Афродіта”: “Хіба вони не той же самий біль, // Не та любов, не той огонь у гніві? // Протрімо скло з н е в а ж л и в и х п е н с н е...” [410, 251].

Центр мислиться як перетин реального й ірреального вимірів. Справді, поряд із упізнаваними типами ХХ ст. (агітатор, водій, кооператор і т. д.) в “адміністративній частині” фігурує низка релігійних образів, як-от Бог, серафими та ін. При цьому

помітною є зміна ціннісних домінант у Києві. У Новий час центрові надавався статус духовного, церковного осередку. Натомість, в епоху модернізму такий район пов'язується з розвинутою індустрією розваг. Він приваблює не лише вірян, а й азартних гравців, гурманів, поціновувачів мистецтва.

Виокремлюються й найпоширеніші характерологеми київського тексту 1910-х – 1930-х рр. До них варто зарахувати таких ономастично не маркованих персонажів, як військовий, вуличний торговець, закоханий, каліка, мандрівник, митець. Серед ономастично маркованих персонажів досить відносно домінують Св. Андрій (≥ 2 згадки) і Шехерезада (≥ 2 згадки). Обидва образи асоціюються з певним значущим типом нарації. Як уже згадувалося, у київському тексті 1910-х – 1930-х рр. традиційнішою є письмова культура. Але і Св. Андрій, і Шехерезада асоціюються з культурою усною. Це може свідчити про стійке, давно вироблене начало легенди й оповіді в семіосфері. У ньому усне слово виконує функції, подібні до властивостей письма. Ідеться про означення не лише акту мімезису, а й маніфестації, матеріалізації [326, 259], тлумачення словесної єдності як речі [326, 263]. Здається не випадковою й етимологічна семантика імені “Шехерезада” (“Шахрзад”). На фарсі номен казкарки означає “народжена в місті” [241, 208].

Отже, міфопоетика київського тексту узагальнюється впродовж локалізації умовного центру й периферії. Основною властивістю такого процесу є переважно слабка актуалізованість околиць. Вони ототожнюються не лише з “низом” міста, а й із забуттям, “розімкнутістю”. Шлях від центру до маргінесу Києва організовується, відповідно до міфу про лотофагів. Водночас, локуси лівого берега виявляються найбільш відкритими для осмислень наступними генераціями.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Міфопоетологічна інтерпретація зберігає актуальність у вивченні міських текстів. На прикладі київського семіозису вона стає дієвою в трактуванні простору як палімпсесту. Із урахуванням цього вперше було вирізнено способи вияву міфу в урбаністичному тексті (номінативний, оповідно-описовий, сюжетотворчий).

Аналіз кількох рівнів у міфології посприяв виокремленню дніпровського субтексту. У такому утворенні внаочнюється низка персонажних і сакрально-географічних іпостасей річки. У семіотичному діалозі міста з водним локусом деталізується основний міф Києва про двобій громовержця зі змієм.

Відповідно до давньогрецьких культів Аполлона й Діоніса, упорядковуються дві структури міфів. Антитеза між ними часто є досить відносною. Ідеться про перевагу в семіозисі аполлонійських мотивів, автономних міфологем і сюжетів.

Залежно від типу рецепції аполлонізму й діонісійства вперше вирізняємо показові жанри кийського тексту: містерію, буколіку та вігілію. Вони розмежовуються між собою не лише за змістовими (культурними), а й структурними особливостями. Винятково в міфопоетологічному семіозисі розбудовуються буколіка й вігілія. У цих жанрах засвідчуються, відповідно, природно-цивілізаційні й суто цивілізаційні домінанти простору.

Міфологеми міста узагальнюються в кореляції “центр” ↔ “околиці”. Окресленому зіставленню вперше щодо кийського тексту надаються часткові реалізації (“верх” ↔ “низ”, “пам’ять” ↔ “забуття”, “замкнутість” ↔ “розімкнутість”). Унаслідок дослідження локусів і персонажів, найбільш представлених у міському тексті, відзначається роль оповідного начала в семіозисі.

Основні наукові результати розділу опубліковані в ряді праць автора [251; 252; 253; 255; 259; 260; 262; 265; 268; 273; 279].

ВИСНОВКИ

Упродовж дослідження київського тексту в українській поезії 1910-х – 1930-х рр. було досягнуто низки результатів. Цьому сприяло, зокрема, виконання первісно встановлених завдань. До провідних висновків належать такі:

1) явище київського тексту активно концептуалізується в теорії літератури, інших гуманітарних науках і філософії. Нині постає необхідність увиразнити структуралістичні способи його інтерпретації. Із цією метою подано синтетичну дефініцію **міського тексту**, спроектовану на способи сприйняття Києва в поезії. Із урахуванням поглядів І. Булкіної, Т. Гундорової, Т. Кознарського, С. Кримського та ін. такий феномен трактується як система множинних семіотичних перетворень в основі художньої версії урбаністичного простору. Може виникати й **субтекст** міського тексту. Це результат семіотичних перетворень, який відповідає художній версії простору, підпорядкованого ключовому локальному осередку. Актуальним критерієм типологізації міських текстів визнається жанровий. Ідеться про розуміння **жанру міського тексту** як сукупності усталених виражальних правил і культурних домінант, що актуалізуються урбаністичним дискурсом для побудови окремого міського тексту.

Пропонується кількааспектне розуміння поняття **“геопоетика”**. Воно тлумачиться як: а) розділ теоретичної поетики, у котрому вивчається моделювання художнього простору в літературному творі; б) сукупність властивостей образу простору в літературі; в) деталізована система образів одного загальнішого локального образу;

2) уперше на прикладі семіозису Києва впорядковується циклічна схема творення міського тексту. У ній як основні та взаємозмінювані функціонують етапи накопичення знаків, продукування художніх образів, оформлення вторинних (авторських) і первинних (узуалізованих) міфів. На підставі цього в розбудові урбаністичного тексту вирізняється два проекти. Згідно з першим – “десеміотизаційним” – виникає маскультурна перспектива. У ній візія міста балансує поміж художнім утіленням і виявами в загальновідомій міфології. Протилежні домінанти узагальнюються в

художньо орієнтованому проєкті, згідно з яким у версії простору утверджується індивідуально-авторське начало. Властивістю всіх рівнів текстотворення є **символічність**. Згадане поняття трактується як субститутний принцип побудови урбаністичних текстів, спрямований на підкреслення міжтекстового зв'язку між їхніми складниками.

Символічність київського тексту вперше означається як **“екстрацентрична”**, тобто така, що розкривається через урівноваженість природних і власне цивілізаційних локусів. Цей тип символічності поряд із тенденцією до мультикультуралізму, персоніфікації локусів становлять властивості київського тексту як феномена;

3) до істотних принципів семіозису міста зараховується **деконструкція**. Її витлумачено як сукупність механізмів семантичного роз'єднання, що застосовуються щодо творів – складників урбаністичного тексту. При цьому в деконструкції вперше виокремлюються два рівні: зовнішній (загальний виразник постструктуралістської критики), та внутрішній (пов'язаний із художнім потенціалом розрізненості, множинної інтерпретації твору). Деконструкція осмислюється як засіб освоєння літературних художніх і здебільшого нехудожніх (автореферентних) джерел міського тексту. Вона дає змогу вподібнити семіозис Києва до дії смислового ореолу й генотексту вірша, виявів концептуального персонажа;

4) ідея столичності Києва вперше пов'язується з полісним світоглядом проксенії (гостинності). Саме культурний проєкт полісу розглядається як оригінальне уособлення київського тексту;

5) уперше встановлюється формотворча роль природних локусів у київському тексті. Посилена увага до них у 1910-х – 1930-х рр. успадковується з романтичного світогляду. Уперше для аналізу відношень між природними й рукотворними образами пропонується поняття **“урбаністичної амбівалентності”**. Ідеться про значуще переорієнтування літературного урбанізму з власне міської семантики на **“доповнювальну”** – природну.

Уперше конкретизуються способи розкриття власне цивілізаційної іконіки Києва. Указується на те, що рукотворні локуси передбачають ряд дуалістичних осмислень. Зокрема, мовиться про взаємодію священних і демонічних трактувань простору. Також

допускається запровадження в “цивілізаційний семіозис” календарних образів і/ або міфем. Через наявність у ньому кількох смислових планів, географічних ремінісценцій (Київ – Баальбек – Геліополіс – Місто Сонця в М. Зерова) посилюється гіперкультурне начало міського тексту;

б) уперше окреслюється інтерсеміотичний інтертекст київського тексту. У кожному з розглянутих видів мистецтва засвідчується ряд ціннісних пріоритетів. Так, у діалозі поезії та скульптури активніше розгортається традиціоналістський, “неокласичний”, проект означення простору. Малярство помітніше сприяє формуванню авангардистської системи локусів. Серед музичних образів домінують посилання на духові інструменти;

7) імагологія урбаністичного тексту вперше аналізується в трьох аспектах. Вони пов’язуються з моделюванням міста українськими поетами в зіставленні з традиціями інших етнічних літератур; рецепцією київських локусів у поезії для дітей; сприйняттям Києва в українській емігрантській поезії. Запропоноване прочитання видається дієвим для ширших імагологічних досліджень.

Уперше вирізняються локальні домінанти в етнічних версіях київського тексту. У російській поезії превалюють образи пам’яток із правого берега, території, наближеної до Дніпра, індустриїних ландшафтів. У польській та єврейській ліриці поширюються міщанські, торгівельні локуси. У всіх етнічних традиціях, за винятком української, замовчується образ університету як простору просвітительства й натхненної вченої бесіди.

На прикладі Києва простежується два механізми репрезентації міського тексту в літературі для дітей. У першому – метонімічному – семіосфера актуалізується через еквіваленцію зі своїми елементами (річ, локус, типаж). У другому способі – алегоричному – іконіка міста ототожнюється з феноменами узагальнення. Ідеться про факти, суттєві в суспільній свідомості (ідеологеми, гіпотези).

Уперше спостерігається певна подібність між семіозисом Києва в літературі для дітей і ліриці “празької школи”. В обох випадках переважає настанова на романтизацію простору. Проте впродовж згаданого процесу цілісний міський текст не витворюється. Систематизуються лише узуалізовані міфи, знаки, образи. Натомість,

індивідуально-авторська міфологія формується частково;

8) уперше на матеріалі київського тексту виокремлено способи вияву міфу в урбаністичному тексті. Це номінативний (міфологізація як називання локусів), оповідно-описовий (міфологізація як розгорнуте нарративне означення простору), сюжетотворчий механізми (міфологізація як упорядкування сюжету). Уперше обґрунтовується явище римологічного ореолу, спостережене на прикладах номінативної репрезентації міфу в поезії. Мовиться про сукупність найпоширеніших рим, які диктуються традиційними мотивами, міфами, сюжетами міського тексту (“Київ – зміїв” і т. п.). Такий феномен здається перспективним для подальших віршознавчих досліджень міського тексту.

Спостережено, що сюжет про двобій громовержця зі змієм може видозмінюватися чи витіснятися іншими виявами міфологічного нарративу (ототожнення Дніпра з ведмедем у циклі П. Тичини “Живем комуною”);

9) на матеріалі дніпровського субтексту київського тексту річковий (суб-)текст уперше концептуалізується як теоретико-літературний феномен. Пропонується докладна типологія річок у міфопоетиці (за ступенем сакралізації, персоніфікаціями; сприйняттям течії й ін. параметрів). Уперше узагальнюються способи міфопоетологічної рецепції Дніпра: персональне тлумачення річки, розуміння річки як локусу входу, співвідношення благодатності / демонічності річки, розгляд статусу річки у світоустрої. Згідно з переліченими механізмами сприйняття, виявлено, що в поезії 1910-х – 1930-х рр. Дніпро асоціюється з мотивами благородства, відкритості, заспокоєння, натхнення, розповіді. Важливими локусами, із якими корелює Дніпро, є Лета, Парнас і кастальське джерело. Суттєві уособлення річки – джентльмен (П. Тичина), зберігач скарбів (П. Филипович);

10) проінтерпретовано аполлонійські й діонісійські начала київського тексту. Уперше вирізняє систему субститутивних атрибутивних і персонажних утілень Аполлона й Діоніса. Доведено, що замітники образів богів є питомими для культури Києва (аполлонійські мотиви світла, ритмічності; міфема Богородиці та Софії, Музагета, Аполлона – засновника міст, денді; сюжет про Аполлона й Дафну та ін.; міфема Діоніса-Бромія).

Уперше аполлонійські й діонісійські начала розглядаються на рівні генерики

міського тексту. Virізняються такі жанри, як містерія (відповідає античній діонісійській міфології з елементами християнської, зароджується на етапі образного семіозису); буколіка (грунтується на міфах про архаїчного Аполлона – Дафнія); вігілія (поєднує новоаполлонійські, діонісійські, християнські вірування). Найавтентичнішим жанром київського тексту визнається буколіка, заснована на образах дня, світла, принципі “урбаністичної амбівалентності” й інтересі поетів до античності. Сутність такого утворення полягає в балансуванні між гіперкультурним баченням Києва й підкресленням ролі природи, як-от у ліриці “неокласиків”;

11) згідно з сакральньо-географічним та власне міфопоетологічним аналізом, центр Києва тлумачиться як вивищений онтологічно (гористий) і ціннісно (благословенний). Кореляція “верх міста” ↔ “низ міста” проектується на знаки “високої” і “низької” культури (асоціації Хрещатика з популярною літературою, “метафізичність” Дарниці в поезії М. Семенка). Як з’ясовується, до сфери верху в київському тексті належать природні (правобережне узвишся) та рукотворні образи (балкони, карнизи і т. п.). Архітектурні пристосування діють як аналоги (гора), метонімії (дах ↔ небо), алегорії природних утворень (собор ↔ лілія). У відповідний спосіб підтверджується “урбаністична амбівалентність” Києва. Також структура міста трактується через відношення “священне пригадуване” (центральні райони, простір, прилеглий до центру) ↔ “священне забуте” (територія, віддалена від центру). Периферія в київському тексті набуває розімкнутості, про що свідчить сковородинська міфологія Китаєва;

12) уперше укладаються тезауруси київського тексту. Зокрема, упорядковується система локусів київського тексту. Вона демонструє, що найактуалізованішими є об’єкти з “адміністративної частини” центру Києва (ономастично марковані: Золоті ворота, пам’ятник Св. Володимирові, панорама “Голгофа”, Хрещатик та ін.; ономастично не марковані: арка, бібліотека, гора, дзвіниця, кам’яниця, княжий терем та ін.). Перелічені локуси художньо тлумачаться прибічниками більшості стилів. Лівобережні околиці маркуються найменше, асоціюючись із авангардистською стилістикою. Узагальнюється й система персонажів за співвідношенням із локусами київського тексту. Відповідно до неї, найбільшою мірою деталізується характерологія “адміністративної частини” центру та правобережних околиць (ономастично марковані

персонажі: “Арістарх” (Б. Якубський), Св. Володимир, Робінзон, Б. Хмельницький, Т. Шевченко та ін.; ономастично не марковані персонажі: агітатор, боярин, візник, гімназист, денді, рожева панна та ін.). У згаданих районах взаємодоповнюються персональні міфи, належні до кількох історичних періодів. Характерологія околиць пов’язується з міфом про “природну людину”. Також спостерігається тенденція до поширення персонажів, які уособлюють традиційний наратив.

Практичне значення роботи засвідчується в можливостях застосувати принципи тлумачення київського тексту щодо інших локусів, а також зміцнити статус міждисциплінарних способів інтерпретації в теорії літератури.

У зв’язку зі здійсненим дослідженням виникають нові наукові завдання. Суттєвим може стати опрацювання більшої кількості творів для тезаурусів київського тексту, розширення тематичних критеріїв щодо таких словників. Подальшого вивчення, насамперед в аспекті діяхронії, потребує й сам феномен київського тексту.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. *Абашиев В.В.* Пермь как текст : Пермь в русской культуре и литературе XX века / *В. Абашиев.* – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2000. – 403 с.
2. *Агеєва В.П.* Символістська лірика Максима Рильського : криза релігійної свідомості, гріховність краси і “святиня мовчання” // Апологія модерну : обрис XX віку / *В. Агеєва.* – К. : Грані-Т, 2011. – С. 226–287.
3. *Агеєва В.П.* Тексти з подвійним дном, або Психоаналіз соцреалізму // Апологія модерну : обрис XX віку / *В. Агеєва.* – К. : Грані-Т, 2011. – С. 113–157.
4. *Адміністративно-територіальний поділ Києва* [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uk.wikipedia.org/wiki/Адміністративно-територіальний_поділ_Києва.html.
5. *Адорно Т.* Вступ до “Творів” Беньяміна / *Теодор Адорно* // *Беньямін В.* Вибране; [пер. з нім. Ю. Рибачук, Н. Лозинська] / *Вальтер Беньямін.* – Львів : Літопис, 2002. – С. 7–22.
6. *Ајдачић Д.* Кијев у српској књижевности [Електронний ресурс] / *Дејан Ајдачић.* – Режим доступу: <http://www.rastko.rs/rastko-ukr/istorija/2003-ns/ajdacic.php>.
7. *Александров О.В.* Структура образів прибульців у Повісті врем’яних літ // Література Київської Русі: Між міфопоетикою і християнським символізмом / *О. Александров.* – Одеса : Астропринт, 2010. – С. 90–99.
8. *Альманах трьох* : (О. Слісаренко, М. Любченко, М. Семенко) / *Олекса Слісаренко, Микола Любченко, Михайль Семенко.* – К. : Тов-во укр. письменників, 1920. – 62 с.
9. *Андреев А.Н.* Теория литературы : [в 2 ч.]. – Ч.1 : Художественное произведение / *А. Андреев.* – Минск : Изд-во Гревцова, 2010. – 200 с.
10. *Андрусів С.М.* Модус національної ідентичності : Львівський текст 30-х років XX ст. : монографія / *Стефанія Андрусів.* – Львів : Львівський нац. ун-т ім. І. Франка; Тернопіль : Джура, 2000. – 340 с.
11. *Андрухович Ю.І.* Мала інтимна урбаністика // Диявол ховається в сирі : [вибрані спроби 1999–2005 рр.] / *Юрій Андрухович.* – К. : Критика, 2006. – С. 11–24.

12. *Андрухович Ю.І.* Місто-корабель // Дезорієнтація на місцевості : [спроби] / *Юрій Андрухович.* – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2006. – С. 25–30.
13. *Антологія єврейської поезії* : [укр. переклади з їдишу] / [уклад. та ред. В. Чернін, В. Богуславська]. – К. : Дух і Літера, 2007. – 672 с.
14. *Антоненко-Давидович Б.Д.* Київ / *Борис Антоненко-Давидович* // *Глобус.* – 1927. – № 14. – С. 214–217.
15. *Антонич Б.І.* Повне зібрання творів / *Богдан Ігор Антонич*; [передм. М. Ільницького; упорядкув. і комент. Д. Ільницького]. – Львів: Літопис, 2009. – 968 с.
16. *Анциферов Н.П.* Душа Петербурга [1922]. Петербург Достоевского [1923]. Быль и миф Петербурга [1924] / *Н. Анциферов.* – М. : Редакц.-издат. центр. “Канон”, 1991. – 427 с.
17. *Анциферов Н.П.* Из дум о былом : [воспоминания] / [вступ. ст., сост., прим. и аннот. указатель имён А.И. Добкина] / *Н. Анциферов.* – М. : Феникс; Культурная инициатива, 1992. – 512 с.
18. *Астаф'єв О.Г.* Міжтекстове поле постмодернізму : теорія й історія / *О. Астаф'єв* // *Філологічні семінари* / КНУ ім. Т. Шевченка. – 2007. – Вип. 5 : Тип художньої творчості в епоху постмодернізму : реальність чи віртуальність? – С. 74–80.
19. *Астаф'єв О.Г.* Образ і знак : Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі : [монографія] / *О. Астаф'єв.* – К. : Наук. думка, 2000. – 268 с.
20. *Афанасьєв А.Н.* Мифы, поверья и суеверия славян : Поэтические воззрения славян на природу : [в 3 т.] / *А. Афанасьев.* – М. : Эксмо; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – Т.1. – 800 с.
21. *Афанасьєв А.Н.* Мифы, поверья и суеверия славян : Поэтические воззрения славян на природу [в 3 т.] / *А. Афанасьев.* – М. : Эксмо; СПб. : Terra Fantastica, 2002. – Т.2. – 768 с.
22. *Афанасьєв Э.С.* Творчество Гоголя : “история души человеческой” // *Феномен художественности : от Пушкина до Чехова* / *Э. Афанасьев.* – М. : МГУ, 2010. – С. 93–102.

23. *Ахматова А.А.* Стихотворения и поэмы / *А. Ахматова.* – М. : Эксмо, 2005. – 686[2] с. – (Б-ка всемирной л-ры).
24. *Бажан М.П.* Політ крізь бурю : вибрані твори / *Микола Бажан*; [вступ. сл. І.М. Дзюби; упорядкув. та післямова М.М. Сулими]. – К. : Криниця, 2002. – 608 с.
25. *Бажан М.П.* Різьблена тінь : (збірка) / *Микола Бажан.* – Відділ рукописних фондів і текстології Ін-ту л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАНУ, ф. 167, од. зб. 80, 1927 р., друк. книжка з автор. виправл., [32 с.].
26. *Базас В.І.* Київська провінція : Літстудія чи “Підвал поетів“ / *Варвара Базас // Катафалк искусств.* – 1923. – № 1. – С. 3.
27. *Бандальєр Г.* На літературознавчому роздоріжжі / *Ганна Бандальєр // Вісник Нац. акад. наук України.* – 2007. – № 1. – С. 48–60.
28. *Барабаши Ю.Я.* “Мій бідний protégé”, або Після Гоголя // *Вибрані студії : Сковорода : Гоголь : Шевченко / Юрій Барабаши*; [передм. В.Є. Панченка]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 579–688.
29. *Барабаши Ю.Я.* “Пушкін” як текст у гоголівському контексті / *Юрій Барабаши // Слово і час.* – 2006. – № 5. – С. 3–10.
30. *Баррі П.* Вступ до теорії : Літературознавство та культурологія / *Пітер Баррі*; [пер. з англ. О. Погинайко; наук. ред. Р. Семків]. – К. : Смолоскип, 2008. – 360 с.
31. *Барт Р.* Миф сегодня // *Мифологии / Ролан Барт*; [пер. с фр., вступ. ст. и коммент. С. Зенкина]. – М. : Академ. Проект, 2008. – С. 265–323.
32. *Барт Р.* Основы семиологии // *Нулевая степень письма / Ролан Барт*; [пер. с фр.; сост., науч. ред., автор предисл. и коммент. Г.К. Косиков]. – М. : Академ. Проект, 2008. – С. 275–352.
33. *Барт Р.* Риторика образа // *Нулевая степень письма / Ролан Барт*; [пер. с фр.; сост., науч. ред., автор предисл. и коммент. Г.К. Косиков]. – М. : Академ. Проект, 2008. – С. 252–274.
34. *Барт Р.* Семиология и градостроительство / *Ролан Барт // Современная архитектура.* – 1971. – № 1. – С. 7–10.

35. *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Эстетика словесного творчества / *М. Бахтин*; [сост. С. Бочаров; текст подгот. Г. Бернштейн и Л. Дерюгина; примеч. С. Аверинцева и С. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – С. 237–280.
36. *Бахтин М.М.* Роман воспитания и его значение в истории реализма // Эстетика словесного творчества / *М. Бахтин*; [сост. С. Бочаров; текст подгот. Г. Бернштейн и Л. Дерюгина; примеч. С. Аверинцева и С. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979. – С. 188–236.
37. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе : Очерки по исторической поэтике // Вопросы литературы и эстетики : Исследования разных лет / *М. Бахтин*. – М. : Художеств. лит-ра, 1975. – С. 234–407.
38. *Белецкий А.И.* Образы Киева в художественной литературе / *А. Белецкий* // *Київ.* держ. ун-т : Наукові записки. – 1946. – Т. V. – Вип. 2. – С. 5–29.
39. <*Белічко Ю.В., Підгора В.П.*> Кризь віки / <*Ю. Белічко, В. Підгора*> // *Кризь віки* : Київ в образотворчому мистецтві ХІІ–ХХ ст. : Живопис. Графіка : [альбом] / [авт.-упоряд. *Ю.В. Белічко, В.П. Підгора*]. – К. : Мистецтво, 1982. – С. 11–26.
40. *Белый А.* Мастерство Гоголя : [исследование] / *А. Белый*. – М. : ОГИЗ ГИХЛ, 1934. – 324 с.
41. *Белый А.* Петербург / *А. Белый*; [вступ. сл. Д.С. Лихачёва, подг. текста и статья Л.К. Долгополова; примеч. С.С. Гречишкина, Л.К. Долгополова, А.В. Лаврова]. – К. : Дніпро, 1990. – 599 с.
42. *Бельченко Н.* [Воспоминания друзей] / *Наталья Бельченко* // *Кузнецова И.* “Прощайте, дожди и каштаны...”. – К. : Радуга, 2009. – С. 142.
43. *Беньямін В.* Берлінське дитинство на зламі ХХ сторіччя // *Вибране* / [пер. з нім. *Ю. Рибачук, Н. Лозинська*] / *Вальтер Беньямін*. – Львів : Літопис, 2002. – С. 136–210.
44. *Бережний О.* “Усе життя – це гра. А література – це матч, який веду я...” / *О. Бережний, І. Татаренко* // *Друг читача*. – 2008. – № 6. – С. 4.
45. *Бичко В.В.* Сійся, родися, зерно : Поезії / *Валентин Бичко*; [вступ. слово Д. Шлапака]. – К. : Держ. вид-во худож. л-ри, 1959. – 415 с.

46. *Бичкова Л.В.* Колористична культура античного світу / *Л. Бичкова.* – К. : Вища шк., 2003. – 135 с.
47. *Білецький О.І.* Двадцять років нової української лірики : (1903–1923) / *О. Білецький.* – Х. : ДВУ, 1924. – 38 с.
48. *Білецький О.І.* Максим Рильський / *О. Білецький // Рильський М.Т.* Твори : [у 3 т.] / *М. Рильський.* – К. : Держ. вид-во худож. л-ри, 1955. – Т. I : Вірші. – С. V–XXXVI.
49. *Блищ Н.Л.* “Белорусский текст” в творчестве А.М. Ремизова / *Наталья Блищ // Славянскія літаратуры ў кантэксте сусветнай / Беларускі дзяржаўны універсітэт.* – Мінск, 2009. – Ч. 2. – С. 113–117.
50. *Бобраков-Тимошкин А.Е.* “Пражский текст” в чешской литературе конца XIX – начала XX веков : дис. ... канд. филолог. наук: 10.01.03 / *Александр Евгеньевич Бобраков-Тимошкин.* – М., 2004. – 272 с.
51. *Бодрийяр Ж.* Город и ненависть [Электронный ресурс] / *Жан Бодрийяр.* – Режим доступа // http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Bodr/Gor_Nas.ph.
52. *Бойчук М.Л.* Візантінізм / *Михайло Бойчук // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / [упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета].* – К. : Триумф, 2005. – С. 97–98.
53. *Бондар-Терещенко І.Є.* Постмодерн : геопоетика, психологія, влада : [монографія] / *Ігор Бондар-Терещенко.* – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2005. – 144 с.
54. *Бонфуа И.* Живопись и её дом / *Ив Бонфуа // Пространство* другими словами : Французские поэты XX века об образе в искусстве / [сост., пер., примеч. и предисл. Б.В. Дубина]. – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2005. – С. 183–190.
55. *Боровський Я.Є.* Світогляд давніх киян / *Я. Боровський.* – К. : Наук. думка, 1992. – 176 с.
56. *Бочаров С.Г.* Петербургский текст Владимира Николаевича Топорова / *С. Бочаров // Топоров В.Н.* Петербургский текст / *Владимир Топоров;* [предисл. С. Бочарова, Т. Цивьян]. – М. : Наука, 2009. – С. 5–18.
57. *Бровко О.О.* Слобожанський текст Олеся Досвітнього / *Олена Бровко // Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка : (філологічні науки).* – 2010. – № 4. – Ч. I. – С. 50–56.

58. Брюсов В.Я. Избранное / В. Брюсов; [сост., автор предисл., примеч. М. Шаповалов]. – М. : Просвещение, 1991. – 336 с.
59. Бугаева Л.Д. Мифология эмиграции : геополитика и поэтика // Литература и *rite de passage* / Л. Бугаева. – СПб. : Петрополис, 2010. – С. 188–210.
60. Бугаева Л.Д. Музыкальный эксперимент Набокова // Литература и *rite de passage* / Л. Бугаева. – СПб. : Петрополис, 2010. – С. 321–332.
61. Булаховская Ю.Л. Рената : (Болеслав Лесьмян) // Избранные произведения : Стихи : Проза : Статьи / Ю. Булаховская. – К. : Издател. дом Д. Бураго, 2007. – С. 137–142.
62. Булгаков М.А. Белая гвардия // Белая гвардия. Театральный роман. Мастер и Маргарита : [романы] / М. Булгаков; [предисл. К.М. Симонова]. – Л. : Худ. л-ра : [Ленинград. отдел.], 1978. – С. 11–270.
63. Булгаков М.А. Киев-город / М. Булгаков // Київ : Анатомія міста : XIX. XX. XXI... / [авт.-упоряд. А. Краснящих]. – Х. : Фоліо, 2009. – С. 82–94.
64. Булкина И.С. Во сне и наяву : (Предисловие) / И. Булкина // Киев : Фотографии на память / [сост. И.С. Булкина]. – К. : LP Media, 2011. – С. 6–13.
65. Булкина И.С. Киев в русской литературе первой трети XIX века : пространство историческое и литературное : дисс. ... доктора философии по русской литературе / Инна Сергеевна Булкина. – Tartu, 2010. – 213 с.
66. Булкина И.С. “Киев-город” / И. Булкина // Новый круг. – 1992. – № 1. – С. 4–6.
67. Булкина И.С. Киевский текст в русском романтизме : проблемы типологии / И. Булкина // Лотмановский сборник / [ред. Л. Киселёва, Р. Лейбов, Т. Фрайман]. – 2004. – Вып. 3. – С. 93–104.
68. Бураго Д.С. “Миф Киева” як художній концепт у російській романтичній літературі XIX ст. : автореферат дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.02 / Дмитро Сергійович Бураго. – Дніпропетровськ, 2009. – 18 с.
69. Бурачек М.Г. Мистецтво у Києві : Думки і факти / Микола Бурачек // Музагет. – 1919. – № 1–3. – С. 99–114.

70. *Бютор М.* Город как текст // Роман как исследование / *Мишель Бютор*; [сост., пер., вступ. ст., коммент. Н. Бунтман]. – М. : Изд-во МГУ, 2000. – С. 157–164.
71. *Вайсман У.* Порівняння літератури з іншими видами мистецтва : сучасні тенденції та напрями дослідження в літературознавчій теорії і методології / *Ульріх Вайсман*; [пер. з нім. О. Кобзар; прим. О. Брайка] // *Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи : [антологія]* / [заг. ред. Д. Наливайка]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2009. – С. 372–392.
72. *Вейсман И.З.* Ленинградский текст Сергея Довлатова : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / *Ирина Зиновьевна Вейсман*. – Саратов, 2005. – 211 с.
73. *Веселова С.Б.* Город – Архитектура – Философия [Электронный ресурс] / *С. Веселова*. – Режим доступа: <http://www.anthropology.ru/ru/texts/veselova/city.html>.
74. *Веселова С.Б.* Искусство пространства [Электронный ресурс] / *С. Веселова*. – Режим доступа: <http://www.anthropology.ru/ru/we/veselova/city.html>.
75. *Виленский Ю.Г., Навроцкий В.В., Шалюгин Г.А.* М. Булгаков и Крым / *Ю. Виленский, В. Навроцкий, Г. Шалюгин*. – Симферополь : Таврия, 1995. – 144 с.
76. *Виролайнен М.Н.* Два Петра : (Памятники Фальконе и Шемякина) // Речь и молчание : Сюжеты и мифы русской словесности / *Мария Виролайнен*. – СПб. : Амфора, 2003. – С. 266–288.
77. *Виролайнен М.Н.* Камень-Пётр и финский гранит // Речь и молчание : Сюжеты и мифы русской словесности / *Мария Виролайнен*. – СПб. : Амфора, 2003. – С. 253–265.
78. *Виролайнен М.Н.* Киев – Москва – Петербург : сакральные источники власти [Электронный ресурс] / *Мария Виролайнен*. – Режим доступа: <http://www.lit.phil.pu.ru/article.php?id=6.html>.
79. *Виролайнен М.Н.* Уход из речи // Речь и молчание : Сюжеты и мифы русской словесности / *Мария Виролайнен*. – СПб. : Амфора, 2003. – С. 445–468.
80. *Вислоух С.* Література й візуальний образ : Простір структурної спільності мистецтв / *Северина Вислоух* // *Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів : Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / [упорядкув. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – С. 309–321.

81. *Вишневецька О.А.* Діонісійство у творчості українських неокласиків, польських скамандритів і російських акмеїстів / *О. Вишневецька* // *Літературна компаративістика* / Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. – К., 2005. – Вип. I. – С. 153–164.
82. *Влизько О.Ф.* Балада про осіннього касира / *Олекса Влизько* // *Молодняк*. – 1927. – № 10. – С. 3–5.
83. *Влизько О.Ф.* Вибрані поезії / *Олекса Влизько*; [упорядкув., передм., прим., ред. Л.М. Новиченка]. – К. : Рад. письм., 1963. – 244 с.
84. *Вовк Д.Н., Стеклов А.Ф.* Некоторые Киевские тайны / *Д. Вовк, А. Стеклов*. – Ч.1 : Левобереж'є. – К. : Изд-во Равенского, 2002. – 128 с.
85. *Вовчок М.* Казки / [упорядкув. і прим. В.О. Дорошкевича та І.Т. Купріянова] / *Марко Вовчок*. – К. : Веселка, 1988. – 383 с.
86. *Возняк Т.С.* Дерево-місто і місто-матриця, чи диктатура проти деспотії // *Феномен міста* / *Тарас Возняк*. – Львів : І, 2009. – С. 215–230.
87. *Возняк Т.С.* Семантичні простори міста // *Феномен міста* / *Тарас Возняк*. – Львів : І, 2009. – С. 70–101.
88. *Войтович В.М.* Українська міфологія / *Валерій Войтович*. – К. : Либідь, 2002. – 664 с.
89. *Волковинський О.С.* Рецепція офітського мотивного комплексу в художній культурі та літературі / *О. Волковинський* // *Поетика містичного* : Міжнародна наукова конференція : (7–8.10.2010 р.) : [прогр. та анотації доповідей]. – Чернівці : Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича, 2010. – С. 31.
90. *Врона І.І.* “Змагання” міст : (3 підсумків конференції по мистецькій освіті) / *Іван Врона* // *Культура і побут*. – 1926. – № 37. – С. 1–2.
91. [Г]. Несколько мыслей о киевском городском саде. – Ін-т рукопису Нац. б-ки України ім. В.І. Вернадського, ф. I, од. зб. 6831, б / д, рукопис, 12 арк.
92. *Гаврилина Л.М.* Локальные тексты как феномен семиотической конфигурации культуры / *Лариса Гаврилина* // *Семиозис и культура* : от реальности к тексту – от текста к реальности / Коми государственный педагогический институт. – Сыктывкар, 2011. – Вып. 7. – С. 175–179.

93. *Гаспаров Б.М.* Устная речь как семиотический объект [Электронный ресурс] / *Б. Гаспаров.* – Режим доступа: [http:// www.ruthenia.ru/folklore/gasparov1.html](http://www.ruthenia.ru/folklore/gasparov1.html).
94. *Гаспаров М.Л.* Бенедикт Лившиц: Между стихией и культурой // О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики / *М. Гаспаров.* – СПб.: Азбука, 2001. – С. 95–113.
95. *Гаспаров М.Л.* Вергилий, или Поэт будущего // Об античной поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики / *М. Гаспаров.* – СПб.: Азбука, 2000. – С. 110–147.
96. *Гаспаров М.Л.* Русский стих начала XX века в комментариях / *М. Гаспаров.* – М.: Фортуна-Лимитед, 2001. – 288 с.
97. *Гачев Г.Д.* Содержательность художественных форм: Эпос. Лирика. Театр / *Г. Гачев;* [послесл. В. Недзвецкого]. – М.: МГУ; Флинта, 2008. – 288 с.
98. *Гельфандбейн Г.М.* Поезія соціалістичного Києва / *Григорій Гельфандбейн* // *Літературний журнал.* – 1936. – № 1. – С. 86–89.
99. *Герасим'юк В.Д.* Була така земля: [вибране] / *Василь Герасим'юк;* [передм. І.М. Дзюби]. – К.: Факт, 2003. – 392 с.
100. *Гердер Йоган Г.* Мова і національна індивідуальність / *Йоган Готфрід Гердер* // *Націоналізм: [антологія]* / [упоряд. О. Проценко, В. Лісовий]. – К.: Смолоскип, 2006. – С. 3–9.
101. *Гирич І.Б.* Київ в українській історії / *Ігор Гирич.* – К.: Смолоскип, 2011. – 304 с.
102. *Гінріхс Ян П.* Міф Одеси / *Ян П. Гінріхс;* [пер. із нідерланд. Я. Довгополий]. – К.: Дух і Літера, 2011. – 182 с.
103. *Гладкова О.В.* Житие Евстафия Плакиды и Сказание о Фёдоровской иконе: вопросы текстологии, поэтики и идеологии / *О. Гладкова* // *Древняя Русь.* – 2007. – № 3. – С. 100–105.
104. *Гнатюк М.М.* Текстологічні студії: [навч. посіб.] / *Мирослава Гнатюк.* – К.: Експрес-поліграф, 2011. – 156 с.
105. *Гнатюк М.М.* Ю. Яновський: Текст і авантекст / *Мирослава Гнатюк.* – К.: Ніжин: ТОВ «Вид-во «Аспект-Поліграф»», 2006. – 328 с.

106. *Гнатюк М.І.* Львівський текст Святослава Гординського / *Михайло Гнатюк // Урок української.* – 2007. – № 7–8. – С. 53–55.
107. *Гнатюк М.І.* Alois Woldan (Hrsg.). Lemberg (= Europa erlesen), Klagenfurt / Celovec (Wieser Verlag) 2008, 292 S. [rezensionen] / *Михайло Гнатюк // Wiener Slavistisches Jahrbuch / Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.* – Wien, 2010. – В. 56. – С. 237–243.
108. *Гоголь Н.В.* Вечера на хуторі близ Диканьки : [повести] / *Николай Гоголь.* – Х. : Прапор, 1982. – 191 с.
109. *Гозентуд А.Я.* Микола Зеров / *Абрам Гозентуд // Родинне вогнище Зерових / [упорядкув. М. Зерової, Р. Корогодського, С. Попель].* – К. : Гелікон, 2004. – С. 72–91.
110. *Голосовкер Я.Э.* Имагинативный абсолют // *Логика мифа / Яков Голосовкер.* – М. : Наука, 1987. – С. 114–187.
111. *Голосовкер Я.Э.* Лирика – трагедия – музей и площадь // *Логика мифа / Яков Голосовкер.* – М. : Наука, 1987. – С. 77–113.
112. *Голосовкер Я.Э.* Логика античного мифа // *Логика мифа / Яков Голосовкер.* – М. : Наука, 1987. – С. 8–76.
113. *Гончар І.* Поетична трикстеріада Михайля Семенка / *І. Гончар // Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка : (література : мовознавство : фольклористика).* – К., 2006. – Вип. 17. – С. 16–19.
114. *Горбачёв Д.Е.* Анатолий Галактионович Петрицкий / *Д. Горбачёв.* – М. : Сов. художник, 1971. – 152 с.
115. *Горбачов Д.О.* Шароварно-гопашна культура як джерело світового авангарду / *Д. Горбачов.* – Львів : Центр гуманітар. досліджень; К. : Смолоскип, 2008. – 96 с.
116. *Гордеев С.М.* А листья слетают, а листья летят... : [избранное сегодня] / *С. Гордеев.* – К. : Радуга, 2002. – 270 с.
117. *Гординський С.Я.* І переливи барв, і динамічність ліній... : [вірші і поеми] / [упорядкув., вступ. ст. В.І. Лучука] / *С. Гординський.* – Львів : Каменярь, 1990. – 270 с.

118. *Горский В.С.* “Бог посреди него”: (Образ Киева в “Слове о Законе и Благодати” Илариона) / *В. Горский* // *Образ міста в контексті історії, філософії, культури* : Києвознавчі читання [зб. наук. праць]. – К. : Парапан, 2005. – С. 37–45.
119. *Горський В.С.* Місто на межі : ідеал миру і злагоди // *Біля джерел* : (Нариси з історії філософської культури України) / *В. Горський*. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 85–95.
120. *Гофштейн Д.Н.* Вибрані поезії / *Давид Гофштейн*; [пер. з єврей. за ред. М. Рильського]. – К. : Держ. літ. вид-во, 1938. – 128 с.
121. *Гришанин Н.В.* Текст, символ, миф в семиотическом анализе городской культуры : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / *Никита Владимирович Гришанин*. – СПб., 2007. – 160 с.
122. *Гузар З.П.* Місто Івана Франка – Дрогобич / *Зенон Гузар*. – Дрогобич : Видавець Сурма С., 2008. – 192 с.
123. *Гумилёв Н.С.* Стихи. Письма о русской поэзии / *Н. Гумилёв*; [вступ. ст. Вяч. Иванова; сост., науч. подгот. текста, послесл. Н. Богомолова]. – М. : Худ. л-ра, 1989. – 447 с.
124. *Гундорова Т.І.* Київський роман-с / *Т. Гундорова* // *Критика*. – 2008. – № 1–2. – С. 27–31.
125. *Гундорова Т.І.* Меланхолія по дорозі в Рим, або дискурс українського окциденталізму / *Т. Гундорова* // *Європейська меланхолія: Дискурс українського окциденталізму* / [за ред. Т.І. Гундорової]. – К. : Видавн. дім “Стилос”, 2008. – С. 5–44.
126. *Гундорова Т.І.* У колісці міфу, або Топос Києва в літературі українського модернізму / *Т. Гундорова* // *Київська старовина*. – 2000. – № 6. – С. 74–82.
127. *Гурин С.П.* Образ города в культуре : метафизические и мистические аспекты [Электронный ресурс] / *С. Гурин*. – Режим доступа: http://www.comk.ru/HTML/gurin_doc.html.
128. *Гусейнова О.Г.* “Київський текст” у романах В. Домонтовича : поетика інтер’єру / *О. Гусейнова* // *Вісник Київ. нац. ун-ту ім. Т. Шевченка* : (філософія : політологія). – 2005. – № 73–75. – С. 17–18.

129. *Гусейнова О.Г.* “Семіотика простору” в теоретичних та художніх текстах Віктора Петрова-Домонтовича [Електронний ресурс] / *О. Гусейнова.* – Режим доступу: http://www.nbu.gov.ua/portal/Natural/VLNU/Fil/2008_44/Pt2/Husejnova_O.pdf.
130. *Гусєв В.І.* Вступ до метафізики / *В. Гусєв.* – К. : Либідь, 2004. – 488 с.
131. *Гловінський М.* Інтертекстуальність / *М. Гловінський* // *Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів : Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / [упорядкув. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – С. 284–309.
132. *Гофф Ж. ле.* Середньовічна уява / [пер. з фр. Я. Кравець] / *Жак ле Гофф.* – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.
133. *Дараган Ю.Ю.* Срібні сурми : поезії / *Юрій Дараган;* [біогр. нарис, упорядкув. та прим. Л.В. Куценка]. – К. : Веселка, 2004. – 127 с.
134. *Двнятин Ф.Н.* Некоторые актуальные проблемы изучения звукового уровня текста [Электронный ресурс] / *Ф. Двнятин.* – Режим доступа: <http://www.adit.ru/seminar/echolot/papers/paper.asp?nomer=8.html>.
135. *Двнятин Ф.Н.* Хитростное строение, или Премудрость лабиринта / *Ф. Двнятин* // *В лабиринтах культуры : In Labyrinth of Culture : [международ. чтения по теории, истории и философии культуры]* / Рос. ин-т культурологии (Санкт-Петербург. отделение). – СПб., 1997. – Вып. 2. – С. 287–300.
136. *Делёз Ж.* Что такое философия? / *Жиль Делёз, Феликс Гваттари;* [пер. с фр. и послесл. С.Н. Зенкина]. – М. : Инст-т экспериментал. социологии; СПб. : Алетейя, 1998. – 288 с.
137. *Демчук Р.В.* Храм Софії у символічному просторі Русі-України : [монографія] / *Руслана Демчук.* – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 164 с.
138. *Дениско П.В.* Непрозорість знаків як проблема семіотичної естетики : автореферат дис. ... канд. філософ. наук : 09.00.08 / *Петро Васильович Дениско.* – К., 2011. – 16 с.
139. *Державин В.М.* Дух і джерело кийівського неокласицизму : (До 60-х роковин з дня народження Миколи Зерова) / *Володимир Державин* // *Наши сучасник*

Микола Зеров / [упорядкув. М. Зерової, Р. Корогодського, М. Коцюбинської]. – Луцьк : Терен, 2006. – С. 81–95.

140. *Державин В.М.* Фантастика у “Страшній помсті” Гоголя / *Володимир Державин* // *Сорочинський ярмарок на Невському проспекті : Українська рецепція Гоголя* / [упоряд. В.П. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – С. 252–265.

141. *Дерріда Ж.* Дарувати час / *Жак Дерріда*; [пер. з фр. М. Ющенко]. – Львів : Літопис, 2008. – 208 с.

142. *Дерріда Ж.* Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / *Жак Дерріда*; [пер. з англ. М. Зубрицької та Х. Сохоцької] // *Слово : Знак : Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]*. – Львів : Літопис, 2002. – С. 617–638.

143. *Дзюба І.М.* Поезія : (від початку ХХ ст. до 30-х років) // *З криниці літ : [у 3 т.] / Іван Дзюба*. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006–2007. – Т. 1 : Статті. Доповіді. Рецензії. Передмови. Деяко про добрих сусідів і духовну рідню. – 2006. – С. 262–295.

144. *Дзюба І.М.* Юрій Клен – “неокласик” чи “постнеокласик”? / *Іван Дзюба* // *Сучасність*. – 2009. – № 8. – С. 79–101.

145. *Добренко Е.А.* “Прийти к женщине и лечь к ней в постель в мундире” : Пригов и Михалков-Кончаловская / *Евгений Добренко* // *Неканонический классик : Д.А. Пригов (1940–2007)* / [под ред. Е. Добренко, М. Липовецкого, И. Кукулина, М. Майофис]. – М. : НЛЮ, 2010. – С. 358–404.

146. *Доленго М.* Нотатки про сучасну поезію / *Михайло Доленго* // *Культура і побут*. – 1926. – № 34. – С. 2–5.

147. *Доленго М.* Соціальні мотиви в українській поезії останніх двох років : (Нотатки) / *Михайло Доленго* // *Культура і побут*. – 1926. – № 37. – С. 2–6.

148. *Домонтович В.* Болотяна Лукроза / *В. Домонтович* // *Київські неокласики* / [упорядкув. В.П. Агеєвої]. – К. : Факт, 2003. – С. 271–301.

149. *Домонтович В.* Вибрані твори / *В. Домонтович*; [вступ. ст., упорядкув. В.П. Агеєвої]. – К. : Книга, 2008. – 360 с. – (Твори укр. емігрантів).

150. “*Дорогий Аркадію*” : Листування і архіварія літературного середовища України 1922–1945 рр. / [упоряд. Л. Демська-Будзуляк]. – Львів : Класика, 2001. – 280 с.

151. *Драй-Хмара М.П.* Літературно-наукова спадщина / *Михайло Драй-Хмара*; [упорядкув. С. Гальченка, А. Ріпенко, О. Фомчука; передм. М. Жулинського, О. Ашер; приміт. С. Гальченка, Г. Костюка]. – К. : Наук. думка, 2002. – 592 с.
152. *Драй-Хмара М.П.* Поезії / *Михайло Драй-Хмара*; [упорядкув., передм. В.Т. Поліщука]. – Черкаси : Брама, 2004. – 168 с.
153. *Драч І.Ф.* Як співає соловейко, або Інтим поета : (Штрихи до портрета Павла Тичини) / *Іван Драч // Тичина П.Г. Лірика / Павло Тичина*; [передм. І.Ф. Драча]. – К. : Дан, 2002. – С. 5–24.
154. *Евдокимова О.В.* Юношеские воспоминания Н.С. Лескова о Киеве : (Печерские антики) / *О. Евдокимова // Русская литература*. – 2000. – № 1. – С. 132–142.
155. *Егоров Б.Ф.* Юрмих и Зара / *Б. Егоров // Звезда*. – 2002. – № 2. – С. 137–142.
156. *Еліаде М.* Міфи сучасного світу // Священне і мирське : Міфи, сновидіння і містерії : Мефістофель і Андрогін : Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / *Мірча Еліаде*; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахна]. – К. : Основи, 2001. – С. 125–137.
157. *Еліаде М.* Світ, місто, дім // Священне і мирське : Міфи, сновидіння і містерії : Мефістофель і Андрогін : Окультизм, ворожбитство та культурні уподобання / *Мірча Еліаде*; [пер. з нім., фр., англ. Г. Кьорян, В. Сахна]. – К. : Основи, 2001. – С. 486–497.
158. *Енциклопедія постмодернізму* / [за ред. Ч. Вінквіста та В. Тейлора; пер. з англ. В. Шовкун]. – К. : Основи, 2003. – 504 с.
159. *Ефимова Т.В.* Петербургский текст как ресурс формирования городской ментальности : автореф. дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / *Татьяна Викторовна Ефименко*. – СПб., 2007. – 21 с.
160. *Єрмоленко В.А.* Оповідач і філософ : Вальтер Беньямін та його час / *Володимир Єрмоленко*. – К. : Критика, 2011. – 280 с.
161. *Єрмоленко С.Я.* Українська мова : короткий тлумачний словник лінгвістичних термінів / *Єрмоленко С.Я., Бибик С.П., Тодор О.Г.* – К. : Либідь, 2001. – 224 с.

162. *Єршов В.О.* Польська мемуаристична література Правобережної України доби романтизму: еволюція, проблематика, поетика: автореф. дис. ... докт. філолог. наук. : 10.01.03 / *Володимир Олегович Єршов.* – К., 2010. – 40 с.
163. *Жибуль В.Ю.* Детская литература [Электронный ресурс] / *Вера Жибуль.* – Режим доступа: http://www.philology.bsu.by/component/option,com_wrapper/Itemid,84/Кафедра_рускай_літаратуры/Учебные_материалы_кафедры/Папки_выкладчыкаў/Жыбуль_В.Ю./Детская_литература.pdf.
164. *Жиленко І.В.* Євангеліє від ластівки: Вибране з десяти книг / *Ірина Жиленко*; [упорядкув., вступ. ст. та бібліограф. А.М.Макарова]. – Х.: Фоліо, 1999. – 544 с.
165. *Жлуктенко Н.Ю.* “Голландський текст” роману Трейсі Шевальє “Дівчина з перлиною”: аспекти історизації / *Наталія Жлуктенко* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – Вип. 24. – С. 133–138.
166. *Жолковский А.К.* Основные понятия модели “Тема – ПВ – Текст” // *Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приёмы – Текст* / *А. Жолковский, Ю. Щеглов*; [предисл. М.Л. Гаспарова]. – М.: Прогресс, 1996. – С. 290–308.
167. *Журба Г.М.* Від “Української хати” до “Музагету”: (Люди й події) / *Галина Журба* // *Україна.* – 1990. – № 45. – С. 130–131.
168. “З початком золотого року...”: [вірш]: М.М. Могілянському від групи товаришів: Гр. Косинки, В. Підмогильного, Т. Осьмачки та ін. – ІР НБУВ, ф. XXXV, од. зб. 692, 05.12.1924 р., автограф, 1 арк.
169. *Забіла Н.Л.* Вибрані твори: у 4 т. / *Наталія Забіла.* – К.: Веселка, 1983–1984. – Т. 1: Веселим малюкам: Вірші, казки, лічилки, загадки. – 1983. – 240 с.
170. *Забіла Н.Л.* Троянові діти: [драмат. поема] / *Наталія Забіла.* – К.: Веселка, 1971. – 112 с.
171. *Забужко О.С.* Метрополія і провінція // *Репортаж із 2000-го року: [збірка статей]* / *Оксана Забужко.* – К.: Факт, 2001. – С. 20–26.
172. *Забужко О.С.* Михайлівська площа як дзеркало українського постмодернізму // *Репортаж із 2000-го року: [збірка статей]* / *Оксана Забужко.* – К.: Факт, 2001. – С. 43–46.

173. *Забужко О.С.* Професіоналізм як дисидентство, або Що доброго в Назареті? // Репортаж із 2000-го року : [збірка статей] / *Оксана Забужко*. – К. : Факт, 2001. – С. 8–10.
174. *Забужко О.С.* Шевченків міф як духовний розкол : Україна versus імперія // Шевченків міф України : Спроба філософського аналізу / *Оксана Забужко*. – К. : Факт, 2006. – С. 41–82.
175. *Завгородній Ю.Ю.* Ідея сакрального центру в культурі Київської Русі : XI ст. – перша третина XIII ст. : (до характеристики просторово-часових уявлень) : автореф. дис. ... канд. філос. наук / *Юрій Юрійович Завгородній*. – К., 2002. – 20 с.
176. *Закревский Н.В.* Описание Киева : [в 2 т.] / *Н. Закревский*. – М. : Типография Грачёва, 1868. – Т.1. – 455 с.
177. *Замятин Д.Н.* Культура и пространство : Моделирование географических образов / *Д. Замятин*. – М. : Знак, 2006. – 488 с.
178. *Замятин Д.Н.* Метагеография : Пространство образов и образы пространства / *Д. Замятин*. – М. : Аграф, 2004. – 512 с.
179. *Земская Е.А.* К вопросу о времени возникновения русского литературного разговорного языка : (по данным дневников и частной переписки рубежа XIX–XX вв.) / *Е. Земская* // *Поэтика : Стихосложение : Лингвистика : [сборник статей]*. – М. : Азбуковник, 2003. – С. 381–394.
180. *Зеров М.К.* Мої зустрічі з Г.І.Нарбутом // Українське письменство / *М. Зеров*; [упоряд. М.М. Сулима; післямова М.Н. Москаленка]. – К. : Основи, 2002. – С. 565–568.
181. *Зеров М.К.* Твори : [у 2 т.] / *М. Зеров*; [упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : Поезії. Переклади. – 843 с.
182. *Зеров М.К.* Твори : [у 2 т.] / *М. Зеров*; [упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко]. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 2 : Історико-літературні та літературознавчі праці. – 601 с.
183. *Зерова С.Ф.* Спогади про Миколу Зерова / *С. Зерова* // *Київські неокласики* / [упорядкув. В.П. Агеєвої]. – К. : Факт, 2003. – С. 83–130.
184. *Зинькевич Е.С.* Концерт и парк на крутояре... : Киев музыкальный XIX – начала XX ст. / *Елена Зинькевич*. – К. : Дух і Літера, 2003. – 316 с.

185. *Змієві вали : українські легенди та перекази* / [передм., упорядкув. і приміт. С.В. Мишанича]. – К. : Веселка, 1992. – 159 с.
186. *Зміст №9 та зауваження редакції* / [ред. М.Семенко та ін.]// *Нова генерація*. – 1929. – №9. – С. 2.
187. *Иванов В.В.* К семиотическому изучению культурной истории большого города // *Избранные труды по семиотике и истории культуры* : [в 4 т.] / *В. Иванов*. – М. : Языки славянской культуры, 1998–2007. – Т. 4. – 2007. – С. 165–179.
188. *Иванов В.В.* Мифологические географические названия как источник для реконструкции этногенеза и древнейшей истории славян / *В. Иванов, В. Топоров* // *Вопросы этногенеза и этнической истории славян и восточных романцев : (методология и историография)* / [под ред. В. Иванова, В. Королюка и др.]. – М. : Наука, 1976. – С. 109–128.
189. *Иоффе И.И.* Мистерия и опера : (немецкое искусство XVI– XVIII вв.) / *Иеремия Иоффе*. – Л. : Гос. муз. науч.-исслед. инст-т, 1937. – 236 с.
190. *Ивашкевич Я.* Поезії : *Poezje* / *Ярослав Ивашкевич*; [упоряд., авт. передм. Р. Радишевський]. – К. : Б-ка українця, 2000. – 316 с.
191. *Івченко М.Є.* Замітки і матеріали : Філософічні та психологічні матеріали : Замітки літературні / *Михайло Івченко*. – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 109, од. зб. 114, 1920 р., автограф, 54 арк.
192. *Івченко М.Є.* Спогади про А.Белого / *Михайло Івченко*. – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 109, од. зб. 50, б / д, друк. на маш., 22 арк.
193. *Іздрик Ю.Р.* Флешка / *Юрій Іздрик*. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2007. – 148 с.
194. *Ільницький М.М.* Міт чи міти Львова, або Парадокси мітологізації // На перехрестях віку : у 3 кн. / *М. Ільницький*. – Кн.1. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – С. 686–691.
195. *Ільницький М.М.* Порівняльне літературознавство / *М. Ільницький, В. Будний*. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – 430 с.
196. *Йогансен М.Г.* Вибрані твори / *Майк Йогансен*; [упорядкув., передм. Р. Мельникова]. – К. : Смолоскип, 2009. – 768 с. – (Розстріляне Відродження).

197. *Йогансен М.Г.* “Югурта” / *Майк Йогансен*; [пер. рос. мовою П.Б. Зенкевича]. – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 148, од. зб. 34, 1936 р., автограф перекладача, 73 арк.
198. *Йогансен М.Г.* Nomina-omina : Латинська рима / *Майк Йогансен* // *Універсальний журнал*. – 1929. – № 8. – С. 126–128.
199. *Кабржыцкая Т.В.* Фальклор і літаратура : феномен беларуска-польска-українскага культурнага сумежжа / *Т. Кабржыцкая, М. Хмяльніцкі, Э. Дзюкава*. – Мінск : Кнігазбор, 2011. – 184 с.
200. *Калетнік А.А.* Неокласична неологія : лінгвістичний статус : [монографія] / *Антоніна Калетнік*. – К. : Київ. ун-т, 2008. – 304 с.
201. *Канке Ф.А.* Философия : Исторический и систематический курс / *Фёдор Канке*. – М. : Издатель. корпорация “Логос”, 1996. – 320 с.
202. *Каплан Ю.Г.* Есть такая сторона / *Юрий Каплан* // *Киев : Русская поэзия : XX век : поэтическая антология* / [сост., авт. предисл. Ю.Г. Каплан]. – К. : ЮГ, 2004. – С. 3–12.
203. *Карманський П.С.* Дорогами смутку і змагань : [вибрані поезії] / *П. Карманський*; [упоряд. С. Ярема, Я. Ярема; післямова та приміт. С. Яреми; вступ. ст. М. Ільницького]. – Львів : Каменяр, 1995. – 350 с.
204. *Качуровський І.В.* Генерика і архітектоніка : [у 2 кн.] / *І. Качуровський*. – К. : Києво-Могилян. акад., 2005–2008. – Кн. II. – 2008. – 376 с.
205. *Киев : Русская поэзия : XX век : поэтическая антология* / [сост., авт. предисл. Ю.Г. Каплан]. – К. : ЮГ, 2004. – 488 с.
206. *Киев : энциклопедический справочник* / [под ред. А.В. Кудрицкого]. – К. : Гл. ред. Укр. совет. энцикл., 1982. – 704 с.
207. *Ким Су Кван.* Основные аспекты творческой эволюции Ю.М. Лотмана : “иконичность”, “пространственность”, “мифологичность”, “личностность” / *Ким Су Кван*; [предисл. М.Л. Гаспарова; послесл. Б.Ф. Егорова]. – М. : НЛЮ, 2003. – 176 с.
208. *Киричок О.Б.* “Етос” і “етика” давнього Києва / *Олександр Киричок* // *Образ міста в контексті історії, філософії, культури : Києвознавчі читання [зб. наук. праць]*. – К. : Парапан, 2005. – С. 46–55.

209. *Киселёв Л.В.* ... всё на свете – только песня на украинском языке : поэзии / *Л. Киселёв*; [упорядкув., передм. С. Кисельова]. – К. : Факт, 2006. – 264 с.
210. *Кіш Д.* Книга любові і смерті : Трикнижжя оповідань / *Данило Кіш*; [пер. із серб. А. Татаренко]. – Львів : Піраміда, 2008. – 300 с. – (Майстри Українського Перекладу).
211. *Клен Ю.* Каравели / *Юрій Клен*. – Прага : Вид-во Ю. Тищенко, 1943. – 143 с.
212. *Клен Ю.* Спогади про неокласиків / *Юрій Клен* // *Київські неокласики* / [упорядкув. В.П. Агєсвої]. – К. : Факт, 2003. – С. 7–64.
213. *Клен Ю.* Твори : [у 4 т.] / *Юрій Клен*; [за ред. Є.Ф. Маланюка]. – Торонто : [Б. м.], 1957–1960. – Т.2. – 1957. – 349 с.
214. *Ковалів Ю.І.* “Празька школа” : на крутосхилах “філософії чину” / *Юрій Ковалів*. – К. : Б-ка українця, 2004. – 120 с.
215. *Ковжун П.М.* “Музагет” / *Павло Ковжун* // *Назустріч*. – 1934. – Ч. 3. – С. 3.
216. *Козачук К.О.* “Не спалося, – а ніч, як море” Т. Шевченка : історія й перспективи інтерпретації / *Ксенія Козачук* // *Віршознавчі студії* : [зб. наук. пр. конференції “Українське віршознавство ХХ – початку ХХІ ст. Здобутки і перспективи розвитку”] / [упоряд. Н.В. Костенко, Я.В. Ходаківська]. – К. : Видавн. дім Д. Бураго, 2010. – С. 125–129.
217. *Колесник О.С.* Міфологічний простір крізь призму мови та культури / *Олександр Колесник*. – Чернігів : РВВ ЧНПУ ім. Т.Г. Шевченка, 2011. – 312 с.
218. *Колесов В.В.* Язык города / *В. Колесов*. – М. : КомКнига, 2006. – 192 с.
219. *Коляда Г.І.* Поезії / *Гео Коляда*. – ВРФТ ІІ НАНУ, ф. 33, од. зб. 54, б / д, машинопис із правкою П.Г. Тичини, 6 арк.
220. *Конверський А.Є.* Логіка / *А. Конверський*. – К. : Центр учбової літератури, 2008. – 304 с.
221. *Концептуальные образы Санкт-Петербурга в современной российской и европейской культуре, искусстве и литературе* : материалы Международной конференции 31 мая – 2 июня 2010 г. – СПб. : Петрополис, 2011. – 542 с.
222. *Конча-Заспа* [Електронний ресурс]. – Режим доступа: http://www.travel.uaportal.com/ref/ua/koncha_zaspa/ctyhistory.htm.

223. *Кончаковский А.П.* Київ глазами Татьяны Булгаковой / *А. Кончаковский* // *Образ міста в контексті історії, філософії, культури : Києвознавчі читання [зб. наук. праць].* – К. : Парапан, 2005. – С. 122–126.
224. *Корж О.Ю.* Славлю травину / *Олександр Корж* // *Нова генерація.* – 1927. – № 3. – С. 16–17.
225. *Коряк В.* Місто в українській поезії : Стаття перша / *Володимир Коряк* // *Шляхи мистецтва.* – 1921. – № 1. – С. 40–47.
226. *Костюк Г.О.* Зустрічі і прощання : [спогади] : [у 2 кн.] / *Григорій Костюк*; [передм. М.Г. Жулинського]. – К. : Смолоскип, 2008. – Кн. 1. – 720 с.
227. *Костюченко В.А.* Літературними стежками : Нарис історії української літератури для дітей ХХ ст. / *Віктор Костюченко.* – К. : К.І.С., 2009. – 344 с.
228. *Косяченко Г.П.* Вибрані поезії : книжка перша / *Григорій Косяченко.* – Х.–К. : Література і мистецтво, 1931. – 207 с.
229. *Косяченко Г.П.* В парку / *Григорій Косяченко* // *Глобус.* – 1927. – № 1. – С. 96.
230. *Котко К.* На роздоріжжі / *Кость Котко* // *Гроно* : [літ.-мист. зб.]. – К. : Р. В. Ц., 1920. – С. 83–86.
231. *Кочерга І.А.* Свіччине весілля : Передмова / *Іван Кочерга* // *Київ* : Анатомія міста : ХІХ. ХХ. ХХІ... / [авт.-упоряд. А. Краснящих]. – Х. : Фоліо, 2009. – С. 113–118.
232. *Кравець В.В.* [Владимир Маккавейский] / *Віктор Кравець* // *Дом с химерами* : [поэтич. сб.] / [сост. М. Муляр, Л. Финкельштейн]. – К. : Факт, 2000. – С. 11–13.
233. *Крекотень В.І.* “Мати міст руських” : (Біля початку поетичного портрета) / *Володимир Крекотень, Микола Сулима* // *Радянське літературознавство.* – 1981. – № 7. – С. 62–65.
234. *Криволицкая Т.С.* “Городской текст” русских романов В. Набокова 1920–1930-х годов : автореферат дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / *Татьяна Сергеевна Криволицкая.* – М., 2008. – 16 с.
235. *Кримський С.Б.* Київ у контексті метаісторії // *Ранкові роздуми / С. Кримський.* – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – С. 92–97.

236. *Кримський С.Б.* Культурні архетипи Києва // Ранкові роздуми / *С. Кримський*. – К. : Майстерня Білецьких, 2009. – С. 98–107.
237. *Кримський С.Б.* Софійні символи буття // Під сигнатурою Софії / *С. Кримський*. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – С. 21–29.
238. *Кристева Ю.* Порождение формулы // Избранные труды : Разрушение поэтики / *Ю. Кристева*; [пер. с фр.]. – М. : РОССПЭН, 2004. – С. 293–386.
239. *Кристева Ю.* З Ітаки до Нью-Йорка // Полілог / [пер. з фр. П. Таращука] / *Ю. Кристева*. – К. : Юніверс, 2004. – С. 435–453.
240. *Культурологія : ХХ век : Енциклопедія : [в 2 т.] / [под ред. С. Левит].* – СПб. : Университет. книга; Алетейя, 1998. – Т. 2. – 447 с.
241. *Кульчинський О.Б.* Іранці розуміють, чому Ганнуся стала вбивцею : українська література заговорила на фарсі : [розмова з перекладачкою К. Криконюк] / *О. Кульчинський, К. Криконюк* // *Всесвіт*. – 2011. – № 3–4. – С. 205–210.
242. *Купріян О.* [“Сучасність” (2009)] / *Ольга Купріян* // *Критика*. – 2009. – № 11–12. – С. 33.
243. *Лавринец П.М.* Евгений Шкляр : жизненный путь скитальца : [монографія] / *Павел Лавринец*. – Вильнюс : Изд-во Вильнюс. ун-та, 2008. – 390 с.
244. *Лавринец П.М.* Мицкевич *alias* Ленин : к семантике персонажа вильнюсского текста [Электронный ресурс] / *Павел Лавринец*. – Режим доступа: http://www.filologija.vukhf.lt/5-10/doc/2%20Lavrines%20RED_VM.doc.
245. *Лавріненко Ю.А.* Література вітаїзму, 1917–1933 / *Юрій Лавріненко* // *Розстріляне відродження* : [антологія : 1917–1933 : поезія – проза – драма – есей] / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. – К. : Смолоскип, 2007. – С. 929–956.
246. *Ларин Б.О.* Мовний побут міста / *Борис Ларин* // *Червоний шлях*. – 1928. – № 5–6. – С. 190–198.
247. *Левицьки В.А.* Град као полемика у роману “Кад су цветале тикве” / *Вјачеслав Левицьки* // *О делу Драгослава Михаиловића* / [приред. Д. Ајдачић, З. Момчиловић]. – Врање : Учителски факултет; Центар за издавач. делатност; Аурора, 2009. – С. 94–102.

248. *Левицкий В.А.* Пространства променада и “плаксивой Травьяты” : Опыт одной из типологизаций городского текста в поэзии Андрея Белого / *В. Левицкий* // *Материалы* Международного молодежного научного форума “Ломоносов-2010” / [Электронный ресурс]; Москов. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М. : МАКС Пресс, 2010. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM); 12 см. – Подсекция “Теория дискурса и коммуникации”. [– С. 13–14.]
249. *Левицкий В.А.* Функционирование символа в городских текстах XX века / *В. Левицкий* // *Вопросы* филологии и журналистики / Омская гуманит. акад. – Омск, 2010. – Вып. 5 : [в 3 ч.]. – Ч. 1. – С. 103–110.
250. *Левицкий В.А.* “Цивилизационный” миф в семиотике Киева / *В. Левицкий* // *Семиозис* и культура : от реальности к тексту – от текста к реальности / Коми гос. пед. ин-т. – Сыктывкар, 2011. – Вып. 7. – С. 83–86.
251. *Левицкий В.А.* Анімальний міф у структурі київського тексту / *В. Левицкий* // *Сучасні літературознавчі студії* / Київ. нац. лінгвіст. ун-т. – К., 2011. – Вип. 8 : Топос тварини як антропологічне дзеркало. – С. 492–497.
252. *Левицкий В.А.* Буколичність київського міського тексту в українській поезії I пол. XX ст. / *В. Левицкий* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – Вип. 24. – С. 248–254.
253. *Левицкий В.А.* Дніпровський текст Михайла Драй-Хмари : за “течією поетизмів” чи проти неї? / *В. Левицкий* // *Віршознавчі студії* : Зб. наук. пр. конференції “Українське віршознавство XX – початку XXI ст. Здобутки і перспективи розвитку” / КНУ ім. Т. Шевченка; [упоряд. Н.В. Костенко, Я.В. Ходаківська]. – К. : Видавн. дім Д. Бураго, 2010. – С. 81–84.
254. *Левицкий В.А.* До питання про Київ як урбаністичний і житлово-комунальний текст / *В. Левицкий* // *Студії з ономастики та етимології* / [відп. ред. В.П. Шульгач]; Ін-т укр. мови НАНУ. – К., 2007. – С. 166–169.
255. *Левицкий В.А.* Етюди променястих веж : Міський текст у поезії українських символістів-“музагетівців” і російського кола “Мусагет”-“Аполлон” / *В. Левицкий* // *Світ* мови : Поетика текстових структур : Мовознавство.

Літературознавство. Перекладознавство : Наук. зб. на пошану проф. А. Мойсієнка / [за ред. М. Зимомрі]. – К. – Дрогобич : Посвіт, 2009. – С. 240–255.

256. *Левицький В.А.* Ідея столичності в київському тексті 1910-х – 1930-х років / *В. Левицький* // *Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка* : (філологічні науки). – 2010. – № 20. – Ч. IV. – С. 18–22.

257. *Левицький В.А.* Київський текст ХХ ст.: виміри деконструкції / *В. Левицький* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – Вип. 26. – С. 335–341.

258. *Левицький В.А.* Книжник із кришталевою чорнильницею / *В. Левицький* // *Сучасність*. – 2010. – № 2. – С. 151–153.

259. *Левицький В.А.* Міський текст у поезії символістів-“музагетівців” / *В. Левицький* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – Вип. 23. – Ч. 1. – С. 270–274.

260. *Левицький В.А.* Мотиви “вечора містичного” в київському тексті Максима Рильського / *В. Левицький* // *Питання літературознавства* / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2011. – Вип. 83. – С. 148–154.

261. *Левицький В.А.* Мрійливі субтитри до поезофільму у 3D / *В. Левицький* // *Критика*. – 2011. – Ч.5–6. – С. 41–42.

262. *Левицький В.А.* Образ Венеції в урбаністиці київських поетів / *В. Левицький* // *Venesija i slovenske književnosti* : [zb. radova] / Università degli Studi “G. d’Annunzio” Pescara-Chieti; [priređ. Dejan Ajdačić, Persida Lazarević Di Đakomo]. – Beograd : SlovoSlavia, 2011. – S. 411–423.

263. *Левицький В.А.* Паралітература та міський текст : від “київського романсу” до “слобідського шансону” / *В. Левицький* // *Філологічні семінари* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – Вип. 14 : Література і паралітература : де межа? – С. 113–120.

264. *Левицький В.А.* Поняття міського тексту й міського дискурсу в теорії літератури / *В. Левицький* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – Вип. 29. – С. 251–255.

265. *Левицький В.А.* “Посланець зі Срібного віку” і його київські місії / *В. Левицький* // *Слово Просвіти*. – 2010. – № 37 : 16–22 вересня. – С. 13.
266. *Левицький В.А.* Привітання з ребусом / *В. Левицький* // *Слово Просвіти*. – 2009. – № 38 : 24–30 вересня. – С. 6.
267. *Левицький В.А.* “Примарне соло на кларнеті смутку”, або Один із переломів у львівському міському тексті / *В. Левицький* // *Слово і час*. – 2010. – № 11. – С. 35–40.
268. *Левицький В.А.* Про ратушу, Трістанів та Філемонів : Урбанізм поезії М. Рильського “Початок роману” / *В. Левицький* // *Віршознавчий семінар з нагоди 90-річчя від дня народження І. Качуровського* / КНУ ім. Т. Шевченка; [упоряд. Н.В. Костенко, Я.В. Ходаківська]. – К. : Київ. ун-т, 2009. – С. 51–56.
269. *Левицький В.А.* Проза Тараса Шевченка в естетистському проекті київського тексту / *В. Левицький* // *Шевченкознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2011. – Вип. 13. – С. 90–96.
270. *Левицький В.А.* Роль поетичного перекладу в побудові міського тексту / *В. Левицький* // *Віршознавчі студії* : зб. пр. наук. семінару “Вірш у системі перекладу” / КНУ ім. Т. Шевченка; [упоряд. Н.В. Костенко, Я.В. Ходаківська]. – К. : Київ. ун-т, 2010. – С. 28–34.
271. *Левицький В.А.* Семантичний ореол ХбЖчЖч на помежів’ї модернізму й постмодернізму в українській поезії / *В. Левицький* // *Віршознавчий семінар* : (присвячується пам’яті Г.К. Сидоренко) / КНУ ім. Т. Шевченка; [упоряд. Н.В. Костенко, Є.І. Ветрова, Я.В. Ходаківська]. – К. : Київ. ун-т, 2008. – С. 31–44.
272. *Левицький В.А.* Спадкоємність у міських мотивах / *В. Левицький* // *Слово і час*. – 2011. – № 1. – С. 93–97.
273. *Левицький В.А.* “Страшна помста” і джерела буколічності київського міського тексту / *В. Левицький* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – Вип. 25. – С. 159–164.
274. *Левицький В.А.* Структурні особливості у формуванні київського міського тексту / *В. Левицький* // *Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур* : Пам’яті акад. Л. Булаховського / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – Спецвип. – С. 225–232.

275. *Левицький В.А.* Сутність творчої історії в міському тексті: взірць М. Семенка / *В. Левицький* // *Філологічні семінари* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2010. – Вип. 13 : Що таке історія літератури? – С. 163–169.
276. *Левицький В.А.* “Топос Рубіка”: урбанізм як головоломка / *В. Левицький* // *Буковинський журнал*. – 2010. – № 3–4. – С. 290–294.
277. *Левицький В.А.* Урбаністика Б.-І. Антонича : “Львів versus Львів” і “Львів versus Київ” / *В. Левицький* // *Українське мовознавство : Міжвідомчий наук. зб.* – К., 2009. – Вип. 39/1. – С. 261–266.
278. *Левицький В.А.* Феномен київського тексту ХХ ст. як проблема теоретичного пізнання / *В. Левицький* // “Дні науки філософського факультету – 2011”: Міжнарод. наук. конф. (20–21 квітня 2011 р.): [матеріали доповідей та виступів] / КНУ ім. Т. Шевченка; редкол.: А.Є. Конверський та ін. : [у 10 ч.]. – К. : Київ. ун-т, 2011. – Ч. 3. – С. 167–169.
279. *Левицький В.А.* “Kijoviae. Anno Domini” : структура історизму в київському тексті першої половини ХХ ст. / *В. Левицький* // *Компаративні дослідження слов’янських мов і літератур : Пам’яті акад. Л. Булаховського* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2009. – Вип. 10. – С. 343–349.
280. *Лейтес А.М.* Наш літературний урбанізм / *Абрам Лейтес* // *Культура і побут*. – 1927. – № 21. – С. 2–4.
281. *Леонтьев А.И.* Истоки медвежьей Руси / *А. Леонтьев, М. Леонтьева*. – М. : Алгоритм, 2007. – 240 с.
282. *Лившиц Б.К.* Полутораглазый стрелец: [стихотв., переводы, воспоминания] / *Бенедикт Лившиц*. – Л. : Сов. писатель, 1989. – 720 с.
283. *Линч К.* Образ города / [пер. с англ. В.Л. Глазычева; сост. А.В. Иконников; под ред. А.В. Иконникова] / *Кевин Линч*. – М. : Стройиздат, 1982. – 328 с.
284. *Луна Ю.І.* Твори : [у 10 т.] / *Юрій Луна*. – Львів : Каменяр, 2005– . – Т. 2 : Проза. Нотатник. Новели. – 2006. – 357 с.
285. *Лисенко-Єржиківська Н.О.* Образ Києва в поезії Ярослава Івашкевича / *Н. Лисенко-Єржиківська* // *Українсько-польські культурні взаємини* / [гол. ред.

Г.А. Скрипник] / Ін-т мистецтвознав., фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАНУ. – К., 2008. – Вип. 2. – С. 275–290.

286. *Лихачёв Д.С.* Заметки и наблюдения : Из записных книжек разных лет / *Д. Лихачёв.* – Л. : Сов. писатель, 1989. – 608 с.
287. *Лишаев С.А.* Старое и ветхое : Опыт философского истолкования / *С. Лишаев.* – СПб. : Алетейя, 2010. – 208 с. – (Тела мысли).
288. *Літературознавча* енциклопедія : [у 2 т.] / [авт.-укл. Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с. – (Енциклопедія ерудита).
289. *Літературознавча* енциклопедія : [у 2 т.] / [авт.-укл. Ю.І. Ковалів]. – К. : Академія, 2007. – Т. 2. – 624 с. – (Енциклопедія ерудита).
290. *Лосев А.Ф.* Эстетика природы : (природа и её стилевые функции у Р. Роллана) / *Алексей Лосев, Мина Тахо-Годи.* – К. : Collegium, 1998. – 242 с.
291. *Лотман Ю.М.* Миф – имя – культура / *Ю. Лотман, Б. Успенский* // Избранные статьи : [в 3 т.] / *Юрий Лотман.* – Таллинн : Александра, 1992–1993. – Т. 1. – 1992. – С. 59–76.
292. *Лотман Ю.М.* Отзвуки концепции “Москва – третий Рим” в идеологии Петра Первого : (К проблеме средневековой традиции в культуре барокко) / *Ю. Лотман, Б. Успенский* // Избранные статьи : [в 3 т.] / *Юрий Лотман.* – Таллинн : Александра, 1992–1993. – Т. 3. – 1993. – С. 201–213.
293. *Лотман Ю.М.* Проблема знака в искусстве // Статьи по семиотике искусства / *Юрий Лотман*; [сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля]. – СПб. : Академ. проект, 2002. – С. 272–273.
294. *Лотман Ю.М.* Происхождение сюжета в типологическом освещении [Электронный ресурс] / *Юрий Лотман.* – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Lotm/23.php.
295. *Лотман Ю.М.* Семиотика кино и проблемы киноэстетики / *Юрий Лотман.* – Таллинн : Ээсти Раамат, 1973. – 138 с.
296. *Лотман Ю.М.* Семиотика культуры и понятие текста // Статьи по семиотике искусства / *Юрий Лотман*; [сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля]. – СПб. : Академ. проект, 2002. – С. 84–90.

297. *Лотман Ю.М.* Символ в системе культуры // Статьи по семиотике искусства / *Юрий Лотман*; [сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля]. – СПб. : Академ. проект, 2002. – С. 211–225.
298. *Лотман Ю.М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Избранные статьи : [в 3 т.] / *Юрий Лотман*. – Таллинн : Александра, 1992–1993. – Т. 2. – 1992. – С. 9–21.
299. *Лотман Ю.М.* Тезисы к проблеме “Искусство в ряду моделирующих систем” // Статьи по семиотике искусства / *Юрий Лотман*; [сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля]. – СПб. : Академ. проект, 2002. – С. 274–293.
300. *Лотман Ю.М.* Текст в тексте // Статьи по семиотике искусства / *Юрий Лотман*; [сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля]. – СПб. : Академ. проект, 2002. – С. 58–78.
301. *Лотман Ю.М.* Текст и функция / *Ю. Лотман, А. Пятигорский* // Статьи по семиотике искусства / *Юрий Лотман*; [сост. Р.Г. Григорьева; пред. С.М. Даниэля]. – СПб. : Академ. проект, 2002. – С. 24–37.
302. *Лукаш М.О.* Ліричні вірші, сатиричні мініатюри та епіграми, римовані рядки; переклади з англійської мови; записи народних висловів / *Микола Лукаш*. – Архів Національного музею літератури України, ф. 1, од. зб. 238, 1938–1940 рр., автограф, 12 арк.
303. *Лукаш М.О.* Ліричні та жартівливі пісні, епіграми польською, російською, українською, французькою мовами; переклади віршів українських та російських поетів, українських народних пісень, старовинних романсів, популярних пісень 1940-х років на італійську, німецьку, французьку мови; переклади англійських, болгарських, російських, угорських, французьких поезій на українську мову / *Микола Лукаш*. – АНМЛУ, ф. 1, од. зб. 246, [1946–1949 рр.], автограф, 17 арк. 32 с.
304. *Лукаш М.О.* “Розмова з нею” : “Монологи, репліки, ремарки, гримаси болю й іронії” : документально-хронікальна лірика Року Божого 1963 : [цикл ліричних віршів] / *Микола Лукаш*. – АНМЛУ, ф. 1, од. зб. 257, 1963 р., машинопис з автор. правками : примірник 2, 73 арк.

305. *Лукаш М.О.* “Талісман”. Из збірки “Правда”: [гумористичні вірші за підписом “Ополон Піввідерський”] / *Микола Лукаш.* – АНМЛЮ, ф. 1, од. зб. 261, [1950-і рр.], машинопис, 2 арк.
306. *Лукаш М.О.* Шпигачки / *Микола Лукаш;* [упорядкув. і післямова Л. Череватенка]. – К. : Ярославів Вал, 2003. – 232 с.
307. *Лурье Л.Я.* Шесть мифов Петербурга / *Лев Лурье* // *Седьмые Ахматовские чтения* : Петербургский диагноз / Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме. – СПб., 2002. – С. 6–9.
308. *Люсый А.П.* Корень и гробница : Украинский текст русской литературы как проблема / *А. Люсый* // *Литература.* – 2010. – № 13. – С. 6–9.
309. *Люсый А.П.* Крымский текст в русской литературе / *А. Люсый.* – СПб. : Алетейя, 2003. – 314 с. – (Крымский текст).
310. *Ляпина Л.Е.* Петербург в эмигрантской поэзии : (штрихи к портрету) // Мир Петербурга в русской поэзии : [очерки исторической поэтики] / *Л. Ляпина.* – СПб. : Нестор-История, 2010. – С. 116–125.
311. *Ляпина Л.Е.* Петербургские балконы : культурно-литературный аспект // Мир Петербурга в русской поэзии : [очерки исторической поэтики] / *Л. Ляпина.* – СПб. : Нестор-История, 2010. – С. 52–61.
312. *Ляпина Л.Е.* “Петербургский ребёнок” в поэзии // Мир Петербурга в русской поэзии : [очерки исторической поэтики] / *Л. Ляпина.* – СПб. : Нестор-История, 2010. – С. 84–95.
313. *Макаров А.М.* Малая энциклопедия киевской старины / *А. Макаров.* – К. : Довіра, 2005. – 558 с.
314. *Малаков Д.В.* Урядовий архітектор столиці / *Д. Малаков* // *Слово Просвіти.* – 2011. – № 2. – С. 12.
315. *Маланюк Є.Ф.* Книга спостережень / *Євген Маланюк.* – К. : Атіка, 1995. – 236 с.
316. *Маланюк Є.Ф.* Стихотворения. Поэмы. Вірші. Поеми / *Євген Маланюк;* [пер. с укр. В. Богуславской]. – К. : Дух і Літера, 2006. – 526 с.

317. *Мандельштам Н.Я.* Вторая книга / *Надежда Мандельштам* // *Маккавейский В.Н.* Избранные сочинения / *В. Маккавейский*; [ред. и сост. В. Кравец, С. Руссова]. – К. : Знание, 2000. – С. 18–24.
318. *Мандельштам О.Э.* Стихотворения. Проза / *Осип Мандельштам*; [сост., вступ. ст. и коммент. М. Гаспарова]. – М. : АСТ; Х. : Фолио, 2001. – 736 с.
319. *Марсове поле* : Героїчна поезія в Україні : Х – початок ХІХ ст. / [упоряд. Вал. Шевчук]. – К. : Молодь, 2004. – 512 с.
320. *Марченко А.М.* Паризький текст у прозі письменників молодшого покоління російської еміграції першої хвилі : автореф. дис. ... канд. філолог. наук : 10.01.02 / *Анастасія Михайлівна Марченко*. – К., 2009. – 20 с.
321. *Мацько Л.В.* Семантико-функціональні аспекти тексту міста / *Любов Мацько* // *Дивослово*. – 2008. – № 11. – С. 30–32.
322. *Маяковский В.В.* Сочинения : [в 2 т.] / *В. Маяковский*. – М. : Правда, 1987–1988. – Т. 1. – 1987. – 768 с.
323. *Меднис Н.Е.* “Городские тексты” [Электронный ресурс] / *Нина Меднис*. – Режим доступа: [http:// www.rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5.html](http://www.rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=5.html).
324. *Меднис Н.Е.* Душа города / [Электронный ресурс] / *Нина Меднис*. – Режим доступа: [http:// www.hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&url.html](http://www.hghltd.yandex.net/yandbtm?fmode=inject&url.html). – Рец. на кн.: *Moscow and Petersburg : The City in Russian Culture* / [edit. by Ian K. Lilly]. – Nottingham : Astra Press, 2002. – 120 p.
325. *Меднис Н.Е.* Текст и его границы [Электронный ресурс] / *Нина Меднис*. – Режим доступа: [http:// www.rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3.html](http://www.rassvet.websib.ru/text.htm?no=35&id=3.html).
326. *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика фольклора : от архаики к классике / *Е. Мелетинский, С. Неклюдов, Е. Новик*. – М. : РГГУ, 2010. – 285 с.
327. *Мережковский Д.С.* Тайна Запада : Атлантида – Европа / *Д. Мережковский*; [подг. текста, вступ. ст., примеч. Е. Андрущенко]. – М. : Эксмо, 2007. – 672 с.
328. *Микульський О.* Архітектор В.М. Риков [Електронний ресурс] / *О. Микульський*. – Режим доступу: [http:// www.refs.uaclub.net.ua/17/6003398/1/index.html](http://www.refs.uaclub.net.ua/17/6003398/1/index.html).

329. *Мицү З.Г.* “Петербургский текст” и русский символизм / *З. Мицү, М. Безродный, А. Данилевский* // Блок и русский символизм / *Зара Мицү.* – СПб. : Искусство-СПб, 2004. – С. 103–115.
330. *Мицү З.Г.* Структура “художественного пространства” в лирике Ал. Блока // Поэтика Александра Блока / *Зара Мицү.* – СПб. : Искусство-СПб., 1999. – С. 444–531.
331. *Мифы* народов мира : [энциклопедия] : [в 2 т.] / [гл.ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 1. – 1991. – 671 с.
332. *Мифы* народов мира : [энциклопедия] : [в 2 т.] / [гл.ред. С.А. Токарев]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991–1992. – Т. 2. – 1992. – 719 с.
333. *Михайлин В.Ю.* Миф архаический и миф гуманитарный / *В. Михайлин* // *Поэтика мифа : Современные аспекты* / [отв. ред. С.Н. Зенкин]. – М. : РГГУ, 2008. – С. 43–55.
334. *Михайлова Ю.С.* Магічна Прага Міхала Айваза / *Ю. Михайлова* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – К., 2007. – Вип. 19. – Ч. 2. – С. 29–32.
335. *Мищенко О.І.* “Каденції” урбаністичного дискурсу в українській літературі ХХ ст. / *О. Мищенко* // *Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – 2009. – Вип. 21. – Ч. 2. – С. 72–76.
336. *Мовчан Р.В.* Український модернізм 1920-х років : портрет в історичному інтер’єрі : [монографія] / *Раїса Мовчан.* – К. : Стилос, 2008. – 544 с.
337. *Модебадзе І.І.* Доминанты тбилисского текста в прозе Георгия Харабадзе / *И. Модебадзе* // *Актуальні проблеми слов’янської філології* / Бердянський держ. пед. ун-т. – Бердянськ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. 1. – С. 52–63.
338. *Москаленко М.Н.* Примітки / *Михайло Москаленко* // *Зеров М.К.* Твори : [у 2 т.] – К. : Дніпро, 1990. – Т.1 : Поезії : Переклади / *М. Зеров*; [упоряд. Г.П. Кочур, Д.В. Павличко]. – С. 798–826.
339. *Москалець К.В.* Деякі сни Києва / *Костянтин Москалець* // *Ільченко О.Г.* Деякі сни, або Київ, якого немає / *Олесь Ільченко.* – К. : Грані-Т, 2007. – С. 94–101.
340. *Московская Д.С.* Н.П. Анциферов и художественная местнография русской литературы 1920-х – 1930-х гг. : К истории взаимосвязей русской литературы и краеведения / *Д. Московская.* – М. : ИМЛИ РАН, 2010. – 432 с.

341. *Мусієнко О.С.* Урбаністичні мотиви у французькому кіно / *Оксана Мусієнко // Мистецтвознавчі записки.* – 2008. – № 13. – С. 75–85.
342. *Назаренко М.И.* Альбом С.И. Пономарёва “Киев в русской поэзии” / *Михаил Назаренко // Літературознавчі студії.* – 2004. – Вип. 7. – С. 212–225.
343. *Наливайко Д.С.* Літературна імагологія: предмет і стратегії // *Дмитро Наливайко. Теорія літератури й компаративістика.* – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 91–103.
344. *Наливайко Д.С.* Українські неокласики і класицизм // *Дмитро Наливайко. Теорія літератури й компаративістика.* – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 322–337.
345. *Наривская В.Д.* Реанимация крымского текста в романе в письмах И.С. Шмелёва и О.А. Бредиус-Субботиной / *В. Наривская, А. Степанова // Руссистика : [сб. науч. тр.] / КНУ имени Т. Шевченко.* – 2007. – Вып. 7. – С. 59–65.
346. *Наумова Н.* Образ Києва та його околиць у 1859 році / *Н. Наумова // Чумацький шлях.* – 2009. – № 3. – С. 10–16.
347. *Неврлий М.Я.* Протиборство Візантії й Риму в поезії Є. Маланюка // *Минуле й сучасне : збірник слов’язознавчих праць / М. Неврлий; [передм. І.М. Дзюби].* – К. : Смолоскип, 2009. – С. 485–496.
348. *Невская Д.* По следам “медного всадника” / *Д. Невская // Rīgas teksts : Рижский текст : [сб. науч. мат-лов и статей].* – Rīga : Latvijas Universitāte, 2008. – Р. 46–64.
349. *Никитина Ю.Л.* “Белорусский текст” культуры в урбанонимиконе г. Минска : (на материале коммеморативных внутригородских названий) / *Ю. Никитина, В. Стадник // Язык и социум : Материалы IX Международной научной конференции : [в 3 ч.].* – Ч. II. – Минск : БГУ, 2011. – С. 130–133.
350. *Ницше Ф.* Рождение трагедии из духа музыки [Электронный ресурс] / *Фридрих Ницше; [пер. Г.А. Рачинского].* – Режим доступа: http://www.az.lib.ru/n/nicshe_f/text_0010.shtml.
351. *Нич Р.* Світ тексту : Постструктуралізм і літературознавство / [пер. з пол. О. Галети] / *Ришард Нич.* – Львів : Літопис, 2007. – 316 с.

352. *Ніковський А.В. Vita nova / А. Ніковський // Українське слово : [хрестоматія укр. л-ри та літ. критики] : у 4 т. – К. : Аконіт, 2001. – Т.1 / [упоряд. В.В. Яременко]. – 2001. – С. 636–682.*
353. *Ніколенко О.М. Столичний текст М. Гоголя і М. Булгакова : [монографія] / Ольга Ніколенко, Тетяна Шарбенко. – Полтава : АСМІ, 2009. – 200 с.*
354. *Огнева Т.К. Відбиток часу у дзеркалі буття : [монографія] / Т. Огнева. – К. : Академвидав, 2008. – 216 с. – (Монограф).*
355. *Ольжич О. Незнаному воякові : Заповідане живим / О. Ольжич; [упорядкув., післямова, прим. Л.В. Череватенка]. – К. : Дніпро; Фондація ім. О. Ольжича, 1994. – 432 с.*
356. *Оляндер Л.К. Волинський текст в українській та польській літературах : (XIX–XX ст.) / Луїза Оляндер. – Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2008. – 236 с.*
357. *Омельчук О.Р. Український претекст Жака Дерріда, або Літературне пілігримство 1920-х / Олеся Омельчук // Слово і час. – 2009. – № 7. – С. 3–10.*
358. *Осьмак В.А. Путівники XIX – початку XX ст. як складова київського тексту : (до постановки проблеми) / Владислава Осьмак // Наукові записки НаУКМА : Теорія та історія культури. – 2009. – Т. 88. – С. 28–31.*
359. *... Ота стежина в нашій країні : антологія поетів Київщини / [упоряд. А.І. Гай]. – Біла Церква, 2007. – 720 с.*
360. *Отрадин М.В. Петербург в русской поэзии XVIII – первой четверти XX веков / М. Отрадин. – СПб. : Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2007. – 36 с.*
361. *Охріменко Ю. Тільки у Львові / Ю. Охріменко, Н. Космолінська. – Львів: Бодлак, 2001. – 67 с.*
362. *Паві П. Словник театру / Патріс Паві; [пер. з фр. М. Якуб'як]. – Львів : Львів. нац. ун-т ім. І. Франка, 2006. – 640 с.*
363. *Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі // Теорія літератури / Соломія Павличко; [передм. М. Зубрицької]. – К. : Основи, 2002. – С. 21–423.*
364. *Павлов Е. Шок пам'яті : Автобіографіческая поэтика Вальтера Беньямина и Осипа Мандельштама / Е. Павлов; [авториз. пер. с англ. А. Скидана]. – М. : НЛЮ, 2005. – 224 с.*

365. *Пазняк Н.М.* Літаратурная сімволіка горада ў сучаснай беларускай паэзіі / *Наталля Пазняк // Літаратурознавчі обрії: [пр. молодих учених] / Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. – 2010. – Вип. 16. – С. 157–159.*
366. *Пам'ятник Володимиру Великому [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uk.wikipedia.org/wiki/Пам'ятник_Володимиру_Великому.html.*
367. *Паустовский К.Г.* Булгаков и театр // Наедине с осенью : Портреты, воспоминания, очерки / *К. Паустовский.* – М.: Совет. писатель, 1972. – С. 185–197.
368. *Петрицький А.Г.* Спогади про М.В. Семенка : (Лист до М. М. Х.) / *А. Петрицький // Нова генерація. – 1929. – № 9. – С. 31–33.*
369. *Петров В.П.* Антропология Сковороды / *Виктор Петров.. – Ч. I. Идея Боголюдини. – Центральный державный архив-музей литературы та мистецтв України, ф. 243, оп. 1, од. зб. 25, б / д, чорновий автограф, 145 арк.*
370. *Петров В.П.* Петербургські повісті М. Гоголя / *Виктор Петров // Сорочинський ярмарок на Невському проспекті : Українська рецепція Гоголя / [упоряд. В.П. Агеєва]. – К. : Факт, 2003. – С. 266–320.*
371. *Петровский М.С.* Городу и миру : [киевские очерки] / *Мирон Петровский.* – К. : А+С; Дух і Літера, 2008. – 424 с.
372. *Петровский М.С.* Книги нашего детства / *Мирон Петровский.* – СПб.: Изд-во И. Лимбаха, 2006. – 424 с.
373. *Петровский М.С.* Мастер и Город : Киевские контексты Михаила Булгакова / *Мирон Петровский.* – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2008. – 464 с.
374. *Підмогильний В.П.* Несподівано / *В. Підмогильний // Універсальний журнал. – 1929. – № 1. – С. 45.*
375. *Плетенчук Н.С.* Художній феномен сакралізації волинського макротопоса в прозі Уласа Самчука / *Наталія Плетенчук // Питання літературознавства / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці, 2011. – Вип. 83. – С. 163–172.*
376. *Плотнік І.В.* Прогулянки старим Подолом / *Ірина Плотнік.* – К. : Кий, 2003. – 266 с.
377. *Плужник Є.П.* “... О, тишина моїх маленьких рим!” / [упорядкув., передм. О. Капленко] / *Євген Плужник.* – К.: Видавн. дім Д. Бураго, 2007. – 272 с.

378. *Повести о Вавилоне* [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.feb-web.ru/feb/irl/il0/il2/il2-3374.htm>.
379. *Погребенник В.Ф.* Образ Києва в літературі XIX століття / *Володимир Погребенник // Визвольний шлях.* – 2002. – Кн. 5. – С. 99–109.
380. *Погребенник В.Ф.* Образ Києва в літературі XX століття / *Володимир Погребенник // Визвольний шлях.* – 2002. – Кн. 6. – С. 93–107.
381. *Подорога В.А.* Метафізика ландшафта: Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX вв. / *Валерий Подорога.* – М.: Наука, 1993. – 320 с.
382. *Поколенко Н.О.* Східноукраїнський поетичний “канон”: (за творчістю В. Сосюри, Л. Талалая, В. Стуса, П. Вольвача): автореферат дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 / *Наталія Олександрівна Поколенко.* – Львів, 2007. – 16 с.
383. *Поліщук В.Л.* Сказання давнее про те, як Ольга Коростень спалила / *Валер'ян Поліщук.* – Катеринослав: Друкарня І.Б. Вісмана, 1919. – 10 с.
384. *Поліщук В.Л.* Соняшна міць: [поезії] / *Валер'ян Поліщук.* – К.: 8-ма Рад. друк., 1920. – 16 с.
385. *Поліщук К.Л.* З виру революції: Фрагменти спогадів про “літературний” Київ, 1919 р. // *Вибрані твори* / [упоряд. Вал. Шевчук; передм. С. Яковенка] / *Клим Поліщук.* – К.: Смолоскип, 2008. – С. 607–621.
386. *Поліщук Я.О.* Місто, варте культу // *Ревізії пам'яті: [літ. критика]* / *Ярослав Поліщук.* – Луцьк: Твердиня, 2011. – С. 9–25.
387. *Поліщук Я.О.* Сецесія в поезії “Молодої Музи” // *Література як геокультурний проект* / *Ярослав Поліщук.* – К.: Академвидав, 2008. – С. 189–204.
388. *Поліщук Я.О.* Топографіка міста // *Із дискурсів і дискусій* / *Ярослав Поліщук.* – Х.: Акта, 2008. – С. 117–162.
389. *Полонська-Василенко Н.Д.* Київ часів Зерова і Филиповича / *Наталія Полонська-Василенко // Наш сучасник Микола Зеров* / [упорядкув. М. Зерової, Р. Корогодського, М. Коцюбинської]. – Луцьк: Терен, 2006. – С. 333–340.
390. *Польова Ю.С.* Особливості хронотопу роману Данієли Годрової “Лялечки” / *Ю. Польова // Літературознавчі студії* / КНУ ім. Т. Шевченка. – 2009. – Вип. 23. – Ч. 1. – С. 347–351.

391. *Потебня А.А.* Теоретическая поэтика / *Александр Потебня*; [сост., вступ. ст. и коммент. А.Б. Муратова]. – СПб. : Филолог. ф-т СПбГУ; М. : Академия, 2003. – 384 с.
392. *Почепцов Г.Г.* Русская семиотика / *Г. Почепцов*. – М. : Рефл-бук; К. : Ваклер. – 2001. – 768 с.
393. *Почепцов Г.Г.* Семиотика / *Г. Почепцов*. – М. : Рефл-бук; К. : Ваклер, 2002. – 432 с.
394. “Празька школа” українських письменників : лірика / [упоряд. Л. Федорів]. – Львів : Червона Калина, 2004. – 256 с.
395. *Прохасько Ю.Б.* Можлива історія “галицької літератури” / *Юрій Прохасько* // *Історії літератури* : [зб. статей] / [упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. – К. : Смолоскип; Львів : Літопис, 2010. – С. 1–87.
396. *Прохасько Ю.Б.* Чи можлива історія “галицької літератури”? / *Юрій Прохасько* // *Історії літератури* : [зб. статей] / [упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. – К. : Смолоскип; Львів : Літопис, 2010. – С. 1–30.
397. *Прохорова Л.С.* Лондонский городской текст русской литературы первой трети XIX века : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / *Людмила Сергеевна Прохорова*. – Томск, 2005. – 194 с.
398. *Прохорова Н.* Мифы Старой Ладogi / *Н. Прохорова* // *Большая Петербургия в пространстве культурологического исследования* / Рос. гос. пед. ун-т им. А.И. Герцена. – 2009. – Вып. IV. – СПб., 2009. – С. 43–47.
399. *Путилова Е.О.* Страна Вообразилия // *Детское чтение – для сердца и разума* : Очерки по истории детской литературы / *Е. Путилова*; [под ред. С. Гончарова]. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – С. 363–389.
400. *Пьеге-Гро Н.* Введение в теорию интертекстуальности / *Натали Пьеге-Гро*; [пер. с фр. Г.К. Косикова и др.]. – М. : ЛКИ, 2008. – 240 с.
401. *П'янов В.Я.* На струнах вічності : [нарис та есеї] / *В. П'янов*. – К. : Укр. письм., 2002. – 217 с.
402. *Рагойша В.П.* Літаратуразнаўчы слоўнік : тэрміны і паняцці / *Вячаслаў Рагойша*. – Мінск : Нар. асвета, 2009. – 303 с.

403. *Райко В.И.* Старый Киев своими глазами / *Вера Райко.* – К. : Преса України, 2010. – 144 с.
404. *Ранні збірки поезії Павла Тичини / Павло Тичина;* [пер. англ. мовою, передм. від перекладача і прим. М. Найдана]. – Львів : Літопис, 2000. – 432 с.
405. *Ревакович М.* Географія має значення / *Марія Ревакович;* [пер. з англ. О. Любенко] // *Критика.* – 2009. – № 3–4. – С. 23–27.
406. *Рибаків М.О.* Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва / *М. Рибаків.* – К. : Кий, 1997. – 374 с.
407. *Рибчинська З.Б.* Символ як “текстова стратегія” : поезія Якова Савченка в контексті естетичних пошуків “Музагету” [Електронний ресурс] / *З. Рибчинська.* – Режим доступу: http://www.lnu.edu.ua/faculty/Philol/www/visnyk/44_2008_rybchynska.pdf.
408. *Рижинашвили У.И.* Место и роль семиотических подходов в изучении художественной литературы / *Ушанги Рижинашвили* // *Вопросы философии.* – 1971. – № 8. – С. 136–139.
409. *Рильський Б.М.* Мандрівка в молодість батька / *Б. Рильський;* [передмова Л. Новиченка; післямова Н. Підпалої]. – К. : Київ. правда, 2004. – 144 с.
410. *Рильський М.Т.* Зібрання творів : [у 20 т.] / *М. Рильський.* – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 1 : Поезії : 1907–1929. Проза : 1911–1925. – 1983. – 536 с.
411. *Рильський М.Т.* Зібрання творів : [у 20 т.] / *М. Рильський.* – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 2 : Поезії : 1930–1941. – 1983. – 432 с.
412. *Рильський М.Т.* Зібрання творів : [у 20 т.] / *М. Рильський.* – К. : Наук. думка, 1983–1990. – Т. 4 : Поезії : 1949–1964. – 1984. – 424 с.
413. *Рильський М.Т.* Зошит з власними поезіями та перекладами / *М. Рильський.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 137, од. зб. 42, 1943 р., чорновий автограф, 11 арк.
414. *Рильський М.Т.* Із давніх літ : (неповністю) / *М. Рильський.* – ЦДАМЛІМУ, ф. 46, оп. 1, од. зб. 72, б / д, машинопис із правками автора, 23 арк.
415. *Рильський М.Т.* Із книги “Гість невідомий” : Збірка поезій 1919–1921 рр. / *М. Рильський.* – ІР НБУВ, ф. 76, од. зб. 3, б / д, автограф, 9 арк.

416. *Рильський М.Т.* Микола Зеров – поет і перекладач / *М. Рильський // Наш сучасник Микола Зеров* / [упорядкув. М. Зерової, Р. Корогодського, М. Коцюбинської]. – Луцьк : Терен, 2006. – С.132–144.
417. *Рильський М.Т.* Під осінніми зорями : лірики книжка друга : 1910–1918 / *М. Рильський*. – К. : Грунт, 1918. – 128 с.
418. *Рильський М.Т.* а) Рильський М.[Т.] Початок “Чого Бог карає...” : [вірш] : [рукою В. Шпилевич]; б) В місячнім морі : (ноктюрни) : [посвята В.В. Шпилевич]; в) Шпилевич В.В. Сорок років тому : [спогади про написання вищезгаданих віршів] / *М. Рильський, В. Шпилевич*. – ІР НБУВ, ф. 76, од. зб. 1, с. Криве – с. Романівка – м. Київ, 1904–1944 рр., автограф, 9 арк.
419. *Рихло П.В.* Німецькомовна поезія Буковини як історико-літературний феномен / *Петро Рихло // Історії літератури* : [зб. статей] / [упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. – К. : Смолоскип; Львів : Літопис, 2010. – С. 1–28.
420. *Ричка В.М.* “Київ – Другий Єрусалим” : з історії політичної думки та ідеології середньовічної Русі / *Володимир Ричка*; НАНУ, Ін-т історії України. – К. : Ін-т історії України, 2005. – 243 с.
421. *Розподіл населення в містах губернії за мовою* : (перепис 1897 року) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http:// www.uk.wikipedia.org/wiki/Київська губернія](http://www.uk.wikipedia.org/wiki/Київська_губернія).
422. *Розстріляне відродження* : [антологія : 1917–1933 : поезія – проза – драма – есей] / [упорядкув., передм., післямова Ю. Лавріненка; післямова Є. Сверстюка]. – К. : Смолоскип, 2007. – 976 с.
423. *Романович-Ткаченко Н.Д.* 3 незабутніх днів : [стаття] / *Наталія Романович-Ткаченко*. – ІР НБУВ, ф. X, од. зб. 18011, [1927 р.], машинопис із виправленнями, 8 арк.
424. *Ружмон Д. де.* Любов і західна культура / *Дені де Ружмон*; [пер. з фр. Я. Тарасюк]. – Львів : Літопис, 2000. – 304 с.
425. *Савченко Я.Г.* Поезії : книжка перша / *Яків Савченко*. – Житомир : Робітник, 1918. – 104 с.

426. *Свербілова Т.Г.* Київський ландшафт 1918 року : версії І. Микитенка (“Як сходило сонце”) та М. Булгакова (“Белая гвардия”) [Електронний ресурс] / *Т. Свербілова.* – Режим доступу: [http:// www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/sls/2009_6/26.pdf](http://www.nbuv.gov.ua/portal/soc_gum/sls/2009_6/26.pdf).
427. *Семенко М.В.* “«В садах бензину» – спіралі” : [прозописні] / *Михайло Семенко.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 156, од. зб. 7, Київ – Хорол, 13.XII.1913–22.XII.1917 рр., автограф, 5 арк. тексту+3 арк. (чисті).
428. *Семенко М.В.* Весна : поезофільма / *Михайло Семенко // Мистецтво.* – 1919. – № 2. – С.6–13.
429. *Семенко М.В.* Вибрані твори / *Михайль Семенко;* [упорядкув., передм. А.В. Білої]. – К. : Смолоскип, 2010. – 688 с. – (Розстріляне Відродження).
430. *Семенко М.В.* “Голубое море, омывающее...” : [нотатки] / *Михайло Семенко.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 156, од. зб. 25, б / д, автограф, 3 арк.
431. *Семенко М.В.* <З щоденника> : [нотатки] / *Михайло Семенко.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 156, од. зб. 22, Круглик, 14.VIII.1914 р., автограф, 1 арк.
432. *Семенко М.В.* Мак Долина ховає свою сестру : [оповідання] / *Михайло Семенко.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 156, од. зб. 12, 2.VIII.1928 р., автограф, 7 арк. тексту + 1 арк. (чистий).
433. *Семенко М.В.* Нотатки. Сеанс експериментальної психології. Дрібниці. Помрежа. Типи. Кіно. Мат-ли до “Павла Долини”. Петербург. Скіфи / *Михайло Семенко.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 156, од. зб. 26, б / д, автограф, 9 арк.
434. *Семенко М.В.* П’єро задається : фрагменти : інтимні поезії : книжка перша / *Михайло Семенко.* – К. : Грунт, 1918. – 95 с.
435. *Семенко М.В.* “Поднимаются вверх по маршам ветхих лестниц...” : [нотатки] / *Михайло Семенко.* – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 156, од. зб. 27, б / д, автограф, 4 арк.
436. *Семенко М.В.* Поезії / *Михайль Семенко;* [вступ. сл. М. Бажана; упорядкув. та ст. Є. Адельгейма]. – К. : Рад. письм., 1985. – 311 с.
437. *Семенко М.В.* Проміння погроз : восьма книга поезій : (1919– 1920) / *Михайло Семенко.* – Х. : Всеукр. держ. вид-во, 1921. – 40 с.

438. Семенко М.В. Что такое деструкция / Михайло Семенко // Українські авангардисти як теоретики і публіцисти / [упоряд. Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета]. – К. : Тріумф, 2005. – С. 242–243.
439. Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру / Рома Сендика // Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів : Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упорядкув. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – С. 467–491.
440. Сенченко І.Ю. Нотатки про літературне життя 20–40-х років // Оповідання : Повісті : Спогади / Іван Сенченко; [упорядкув. і приміт. М.М. Гнатюк; вступ. ст., ред. В.С. Брюховецького]. – К. : Наук. думка, 1990. – С. 540–579.
441. Сидор-Гібелінда О.В. В лабіринтах новочасного урбанізму / Олег Сидор-Гібелінда // Критика. – 2010. – № 9–10. – С. 48–49.
442. Сірик Л. Образ Києва в поезії кийвських неокласиків / Людмила Сірик // Образ міста в контексті історії, філософії культури : Києвознавчі читання. – К. : Парапан, 2005. – С. 135–148.
443. Скупейко Л.І. Поема Лесі Українки “Давня казка” : Творча історія і джерела тексту // Постаті і тексти : З історії української літератури / Лукаш Скупейко. – К.: Фенікс, 2007. – С. 137–146.
444. Скуратовский В.Л. “Как по улицам Киева-Вия...” / В. Скуратовский // Наше наследие. – 1988. – № 2. – С. 119–128.
445. Славова М.Т. Попелюшка літератури : Теоретичні аспекти літератури для дітей / М. Славова. – К. : Київ. ун-т, 2002. – 81 с.
446. <Слісаренко О.А.> Поезії / <Олекса Слісаренко>. – ВРФТ ІЛ НАНУ, ф. 35, од. зб. 20, перша половина ХХ ст., переписані рукою <Ів. Сабо>, 62 ст.+2 білих.
447. Смирнов А.П. “Петербургский текст” российской политики / А. Смирнов // Седьмые Ахматовские чтения : Петербургский диагноз / Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме. – СПб., 2002. – С. 10–13.
448. Смирнов И.П. Видеоряд : Историческая семантика кино / И. Смирнов. – СПб. : Петрополис, 2009. – 404 с.

449. *Смирнов И.П.* Мегаистория : К исторической типологии культуры / *И. Смирнов.* – М. : Аграф, 2000. – 544 с.
450. *Смирнов И.П.* Первогород и история // Генезис : Философские очерки по социокультурной начинательности / *И. Смирнов.* – СПб. : Алетейя, 2006. – С. 207–235.
451. *Соловей Е.С.* Невпізнаний гість : Доля і спадщина Володимира Свідзінського / *Елеонора Соловей.* – К. : Наук. думка, 2006. – 224 с.
452. *Соловей О.Є.* Терпке тривання / *Олег Соловей* // *Київська Русь.* – 2009. – Кн.1–2 : ПереЗавантаження. – С. 247–252. – Рец. на кн.: Вольвач П. Тривання подорожі / Павло Вольвач. – Тернопіль : Навч. книга – Богдан, 2007. – 80 с.
453. *Соловьёв В.С.* Враг с Востока // Сочинения : [в 2 т.]. – М. : Мысль, 1990. – Т.2 / *В. Соловьёв*; [общ. ред. и сост. А.В. Гульги, А.Ф. Лосева; примеч. С.Л. Кравца и др.]. – С. 480–492.
454. *Сорока О.М.* Копійки, Маркс та ідеологія / *Олександр Сорока* // *Бюлетень Авангарду = Avanguardia.* – 1928. – С. 17.
455. *Сорока О.М.* На вітровім крилі : [збірничок віршів] : [додаток : записка М.К. Зерова про О.М. Сороку] / *Олександр Сорока.* – ІР НБУВ, ф. XXXV, од. зб. 706, 1923 р., автограф, 16 арк.
456. *Сосюра В.М.* Розстріляне безсмертя / *Володимир Сосюра*; [упоряд., автор передм. і комент. С.А. Гальченко]. – К. : Укр. письм., 2001. – 319 с.
457. *Старовойт І.М.* Містомодерність : місто як протагоніст у модерному європейському романі [Електронний ресурс] / *Ірина Старовойт.* – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Vlnu_fil/2008_44/Pt2/Starovojt_I.pdf.
458. *Стародубцева Л.В.* Город как метафора сознания [Электронный ресурс] / *Л. Стародубцева.* – Режим доступа: <http://www.kharkovhumanit.narod.ru/Metaphysic2.html>.
459. *Стародубцева Л.В.* Метафизика города : Наброски к интеллектуальному портрету Харькова [Электронный ресурс] / *Л. Стародубцева.* – Режим доступа: <http://www.kharkovhumanit.narod.ru/Metaphysic1.html>.
460. *Степанова А.А.* Аспекты изучения городского текста в современном литературоведении / *А. Степанова* // *Філологічні семінари* / КНУ ім. Т. Шевченка. –

2007. – Вип. 10 : Понятійний апарат сучасного літературознавства : “своє” й “чуже”. – С. 301–308.

461. Степанова А.А. Одесский текст Исаака Бабеля : судьба человека в закатном городе / А. Степанова // *Русская литература : Исследования* / КНУ им. Т. Шевченко. – К., 2007. – С. 204–215.

462. Степанова А.А. Поэтика монтажа в романе Д. Дос Пассоса “Манхэттен” / А. Степанова // *Литература XX века : материалы пятых Андреевских чтений*. – М. : Экон-Информ, 2007. – С. 174–183.

463. Степанова А.А. Специфика екатеринославского текста в поэме А.С. Пушкина “Братья-разбойники” / А. Степанова // *Літературознавчий збірник : Літературоведческий сборник* / Донец. нац. ун-т. – Донецьк, 2007. – Вип. 29–30. – С. 156–170.

464. Стефанович О.К. Вірші / Олекса Стефанович. – ВРФТ ІІ НАНУ, ф. 201, од. зб. 229, 1937 р., автограф, 6 арк.

465. Стецюк В.В. Вій : Дослідження міфологічних джерел походження образу / Вадим Стецюк. – Львів : Ліга-Прес, 2000. – 152 с.

466. Судник Т.М. Мак в растительном коде основного мифа : (Balto-Balcanica) / Тамара Судник, Татьяна Цивьян // *Балто-славянские исследования* 1980. – М. : Наука, 1981. – С. 300–317.

467. Сулима М.М. Місто у поезії М. Бажана / Микола Сулима // *Радянське літературознавство*. – 1982. – № 1. – С. 38–45.

468. Сухих И.Н. “Московский текст” бродяги Гиляя : (1926–1935 : “Москва и москвичи” В. Гиляровского) / Игорь Сухих // *Звезда*. – 2004. – № 4. – С. 222–233.

469. Таран Л.В. “Рельеф культурний рідної землі...” : Київ у ліриці неокласиків // *Київські рипіди* / Людмила Таран. – К. : Фенікс, 2007. – С. 177–192.

470. Тарноградський В.П. Лірика й баляди : (Вибрані поезії) : 1906–1930 : Державне вид-во України / В. Тарноградський; [переписано рукою М.К. Зерова]. – ІР НБУВ, ф. XXXV, од. зб. 709, 1931 р., автограф, 38 арк.

471. Татаренко А.Л. Дунав као интимни простор душе [Електронний ресурс] / Ала Татаренко. – Режим доступу: <http://www.rastko.rs/rastko/delo/12504.html>.

472. *Тверьянович К.Ю.* Поэтика Бенедикта Лившица : Система стиха / *Ксения Тверьянович.* – СПб. : Симпозиум, 2008. – 276 с.
473. *Текст* доповіді Віктора Петрова / *Віктор Петров*; [підг. тексту, прим. О. Сінченка] // *Корогодський Р.М.* І дороги : І правди : І життя / *Р. Корогодський.* – К. : Гелікон, 2002. – С. 317–354.
474. *Теліга О.І.* Вибрані твори / *Олена Теліга*; [упоряд. О. Зінкевич; передм. Є. Сверстюка]. – К. : Смолоскип, 2006. – 344 с.
475. *Термінологічний* словник / [упорядкув. М. Зубрицької] // *Слово : Знак : Дискурс* : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 786–813.
476. *Тименчик Р.Д.* К символике трамвая в русской поэзии / *Роман Тименчик* // *Труды по знаковым системам* / Тартуский гос. ун-т. – Тарту, 1987. – Вып. XXI : Символ в системе культуры. – С. 135–143.
477. *Тименчик Р.Д.* Петербург в поэзии русской эмиграции / *Роман Тименчик* // *Седьмые* Ахматовские чтения : Петербургский диагноз / Музей А. Ахматовой в Фонтанном Доме. – СПб. : Петрон, 2002. – С. 14–21.
478. *Тимошенко Т.С.* “Київський” та “харківський” тексти української літератури 20-х років ХХ століття / *Тетяна Тимошенко* // *Вісник* Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка : (філологічні науки). – 2010. – № 20. – Ч. IV. – С. 36–41.
479. *Тисячоліття* : Поетичний переклад України-Русі : [антологія] / [упоряд. і авт. передм. М.Н. Москаленко]. – К. : Дніпро, 1995. – 693 с.
480. *Тихолаз А.Г.* Платон і платонізм в російській релігійній філософії другої половини ХІХ ст. / *Анатолій Тихолаз.* – К. : ПАРАПАН, 2002. – 320 с.
481. *Тичина П.Г.* Твори : [у 2 т.] / *Павло Тичина*; [підг., прим. О.І. Кудіна]. – К. : Дніпро, 1976. – Т. 1. – 416 с.
482. *Ткаченко А.О.* Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підруч. [для студ. гуманітар. спец. вищих навч. закл.] / *Анатолій Ткаченко.* – К. : Київ. ун-т, 2003. – 448 с.
483. *Тодоров Ц.* Поняття літератури // *Поняття літератури та інші есе* / *Ц. Тодоров*; [пер. з фр. Є. Марічева]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 5–21.

484. *Тодоров Ц.* Походження жанрів // Поняття літератури та інші есе / *Ц. Тодоров*; [пер. з фр. Є. Марічева]. – К. : Києво-Могилян. акад., 2006. – С. 22–39.
485. *Топоров В.Н.* Ахматова и Блок : (к проблеме построения поэтического диалога : “блоковский” текст Ахматовой) // Петербургский текст русской литературы : [избранные труды] / *Владимир Топоров*. – СПб. : Искусство-СПБ, 2003. – С. 372–452.
486. *Топоров В.Н.* Из истории петербургского аполлинизма : его золотые годы и его крушение // Петербургский текст русской литературы : [избранные труды] / *Владимир Топоров*. – СПб. : Искусство-СПБ, 2003. – С. 119–262.
487. *Топоров В.Н.* Из “серого блокнота” // Петербургский текст / *Владимир Топоров*; [предисл. С. Бочарова, Т. Цивьян]. – М. : Наука, 2009. – С. 814–816.
488. *Топоров В.Н.* О динамическом контексте “трёхмерных” произведений изобразительного искусства : (семиотический взгляд) : Фальконетовский памятник Петру I // Петербургский текст / *Владимир Топоров*; [предисл. С. Бочарова, Т. Цивьян]. – М. : Наука, 2009. – С. 778–813.
489. *Топоров В.Н.* О ритуале : Введение в проблематику / *Владимир Топоров* // *Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках* / [сост. Л. Рожанский]. – М. : Наука, 1988. – С. 7–60.
490. *Топоров В.Н.* О структуре романа Достоевского в связи с архаическими схемами мифологического мышления : (“Преступление и наказание”) // Петербургский текст / *Владимир Топоров*; [предисл. С. Бочарова, Т. Цивьян]. – М. : Наука, 2009. – С. 391–452.
491. *Топоров В.Н.* От автора // Миф : Ритуал : Символ : Образ : Исследования в области мифопоэтического : [избранное] / *Владимир Топоров*. – М. : Прогресс – Культура, 1995. – С. 3–6.
492. *Топоров В.Н.* Петербург и “Петербургский текст русской литературы” : (Введение в тему) // Петербургский текст русской литературы : [избранные труды] / *Владимир Топоров*. – СПб. : Искусство-СПБ, 2003. – С. 7–118.
493. *Топоров В.Н.* Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / *Владимир Топоров* // *Исследования по структуре текста*. – М. : Наука, 1987. – С. 121–132.

494. *Топоров В.Н.* “Текст рек” / *Владимир Топоров* // Из истории русской литературы. – М. : Языки славян. культуры, 1996 – . – Т. II : Русская литература второй половины XVIII в. : Исследования, материалы, публикации : М.Н. Муравьев : Введение в творческое наследие. – Кн. II / *Владимир Топоров.* – 2003. – С. 514–522.
495. *Топоров В.Н.* Vilnius, Wilno, Вильна : город и миф / *Владимир Топоров* // *Балто-славянские этноязыковые контакты.* – М. : Наука, 1980. – С. 3–71.
496. *Трофимук М.М.* Читаємо зі стін! / *Мирослав Трофимук* // *Новий погляд.* – 2009. – № 28. – С. 14–15.
497. *Трушина Л.Е.* Образ города и городской среды : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / *Лариса Евгеньевна Трушина.* – СПб., 2000. – 205 с.
498. *Турбин В.Н.* Пушкин. Гоголь. Лермонтов : Об изучении литературных жанров / *В. Турбин.* – М. : Просвещение, 1978. – 239 с.
499. *Туркельтауб І.С.* Київ – Одеса : (Дорожні вражіння) / *Ісаак Туркельтауб* // *Культура і побут.* – 1926. – № 40. – С. 7–8.
500. *Тынянов Ю.Н.* Кино – слово – музыка // *Литературная эволюция : [избр. труды] / Ю. Тынянов; [сост., вступ. ст., коммент. В. Новикова].* – М. : Аграф, 2002. – С. 466–470.
501. *Тюпа В.И.* Анализ художественного текста / *Валерий Тюпа.* – М. : Издател. центр “Академия”, 2008. – 336 с.
502. *Тюпа В.И.* О границах нарратологии [Электронный ресурс] / *Валерий Тюпа.* – Режим доступа: <http://www.lit.phil.pu.ru/article.php?id=11.html>.
503. *Уваров М.С.* Поэтика Петербурга : (вместо введения) [Электронный ресурс] / *М. Уваров.* – Режим доступа: http://www.sofik-rgi.narod.ru/avtori/poetika_goroda/texts.htm#1.
504. *Українка Л.* Твори : [у 4 т.] / *Леся Українка.* – К. : Дніпро, 1981–1982. – Т. 1 : Поетичні твори. – 1981. – 541 с.
505. *Український* радянський енциклопедичний словник : [у 3 т.] / [редкол.: А.В. Кудрицький та ін.]. – К. : Голов. ред. УРЕ, 1986–1987. – Т.1. – 1986. – 752 с.
506. *Успенский Б.А.* Поэтика композиции / *Б. Успенский.* – СПб. : Азбука, 2000. – 352 с. – (Academia).

507. *Ушкалов Л.В.* Література галицька, слобідська та інші: принцип коекзистенції / *Л. Ушкалов // Історії літератури*: [зб. статей] / [упоряд. О. Галета, Є. Гулевич, З. Рибчинська]. – К.: Смолоскип; Львів: Літопис, 2010. – С. 1–24.
508. *Фадеева И.Е.* “Украинский текст” русской культуры: (В.Ф. Эрн и Г.С. Сковорода) / *И. Фадеева // Літературна компаративістика* / Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. – Вип. III. – Ч. I. – К., 2008. – С. 251–263.
509. *Фальківський Д.* Ранені дні / *Д. Фальківський*; [передм., упорядкув. Мікулаша Неврлі]. – Братислава: Словацьке педагог. тов-во; Пряшів: Відділ укр. л-ри, 1969. – 322 с.
510. *Фаустов А.А.* Миф и вторичные моделирующие системы / *А. Фаустов // Поэтика мифа: Современные аспекты* / [отв. ред. С.Н. Зенкин]. – М.: РГГУ, 2008. – С. 5–23.
511. *Федотов Г.П.* Три столицы / *Г. Федотов // Москва – Петербург: Pro et contra: Диалог культур в истории национального самосознания*: [антология] / [сост., вступ. ст., коммент., библиогр. К. Исупова]. – СПб.: Изд-во РХГИ, 2000. – С. 481–494.
512. *Филипович О.П.* Спомини про брата / *Олександр Филипович // Київські неокласики* / [упорядкув. В.П. Агєєвої]. – К.: Факт, 2003. – С. 137–160.
513. *Филипович П.П.* Поезії. Переклади / *Павло Филипович*; [упорядкув., передм. В.Т. Поліщука]. – Черкаси: Брама, 2007. – 256 с.
514. *Филипович П.П.* [Про Михайля Семенка] / *Павло Филипович // Семенко М.В. Вибрані твори / Михайль Семенко*; [упорядкув., передм. А. Білої]. – К.: Смолоскип, 2010. – С. 446–453.
515. *Филипович П.П.* [Рец. на кн.: Слісаренко О. На березі Кастальському: Поезії / Олекса Слісаренко. – Київ: Сяйво, 1919] / *Павло Филипович // Музагет.* – 1919. – № 1–3. – С. 148–151.
516. *Философия и литература: Лекция Валерия Подороги [Электронный ресурс]* / *Валерий Подорога.* – Режим доступа: <http://www.polit.ru/article/2006/07/28/podoroga.html>.
517. *Философский энциклопедический словарь* / [гл. ред.: Л.Ф. Ильичёв и др.]. – М.: Сов. Энциклопедия, 1983. – 840 с.

518. *Фізіолог* : Слово і сказання про звірів і птахів // *Золоте слово* : [хрестоматія л-ри України-Русі епохи Середньовіччя IX–XV ст.] : у 2 кн. / [за ред. В. Яременка]. – К. : Аконт, 2002. – Кн. 1. – С. 612–619.
519. *Філософський енциклопедичний словник* / [за ред. В.І. Шинкарука та ін.]. – К. : Абрис, 2002. – 744 с.
520. *Фоменко В.Г.* Місто і література : українська візія / *Віра Фоменко*. – Луганськ : Знання, 2007. – 312 с.
521. *Фрай Н.* Архетипний аналіз : теорія мітів / *Нортрон Фрай*; [пер. з англ. Л. Онишкевич] // *Слово* : Знак : Дискурс : [антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2002. – С. 142–172.
522. *Фрай Н.* Великий код : Біблія і література / *Нортрон Фрай*; [пер. з англ. І. Старовойт]. – Львів : Літопис, 2010. – 362 с.
523. *Фрэзер Джеймс Дж.* Золотая ветвь : Исследование магии и религии / *Джеймс Дж. Фрэзер*; [пер. с англ.]. – М. : АСТ, 1998. – 784 с.
524. *Хализев В.Е.* Теория литературы : [учеб.] / *В. Хализев*. – М. : Высш. шк., 1999. – 398 с.
525. *Харків, Харків, де твої бульвари?* // *Універсальний журнал*. – 1929. – № 3. – С. 2–4.
526. *Харлан О.Д.* Чернівецький текст у циклі повістей Ірини Вільде “Метелики на шпильках” / *Ольга Харлан* // *Слово і час*. – 2008. – № 2. – С. 27–32.
527. “Харьков” // *Харьков в зеркале мировой литературы* / [авт.-сост. К.А. Беляев, А.П. Краснящих]. – Х. : Фолио, 2007. – С. 3–14.
528. *Хащеватський М.І.* Поділ у Києві / *М. Хащеватський*; [пер. з євр. М. Йогансен] // *Літературний журнал*. – 1936. – № 1. – С. 54.
529. *Хвильовий М. Я* : (Романтика) / *М. Хвильовий*. – К. : Школа, 2008. – 368 с.
530. *Хелльберг-Хирн Е.* Невский проспект в свете постмодернизма / *Елена Хелльберг-Хирн* // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia V* : Модернизм и постмодернизм в русской литературе и культуре / [ред. П. Песонен и др.]. – Helsinki : Helsinki University Press, 1996. – P. 323–334.

531. *Хінкулов Л.Ф.* Літературні зустрічі : Розповіді про письменників у Києві / *Л. Хінкулов.* – К. : Рад. пис., 1980. – 255 с.
532. *Хоменко О.А.* Образ Києва в давній українській словесності : українознавчий аспект проблеми [Електронний ресурс] / *Олександр Хоменко.* – Режим доступу: http://www.christian-culture.in.ua/index2.php?option=com_content&task=view&id=49&pop=1&page=0&Itemid=3.html.
533. *Хохряков В.* Прагматичний мир и вечная трансляция знания [Электронный ресурс] / *В. Хохряков, Н. Григорьева, И. Смирнов.* – Режим доступу: <http://www.spbumag.nw.ru/2007/19/10.shtml>.
534. *Цалик С.М.* Таємниці письменницьких шухляд : Детективна історія української літератури / *Станіслав Цалик, Пилип Селігей.* – К. : Наш час, 2010. – 352 с. – (Невідома Україна).
535. *Цивьян Т.В.* “Золотая голубятня у воды...” : Венеция Ахматовой на фоне других русских Венеций // Семиотические путешествия / *Татьяна Цивьян.* – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2001. – С. 40–50.
536. *Цивьян Т.В.* Об этой книге / *Татьяна Цивьян* // Петербургский текст / *В. Топоров;* [предисл. С. Бочарова, Т. Цивьян]. – М. : Наука, 2009. – С. 19–24.
537. *Цивьян Т.В.* Рассказали страшное, дали точный адрес : (к мифологической топографии Москвы) // Семиотические путешествия / *Татьяна Цивьян.* – СПб. : Изд-во И. Лимбаха, 2001. – С. 72–91.
538. *Цивьян Т.В.* Семантический ореол “локуса” : Выбор места действия в художественном тексте / *Татьяна Цивьян* // *Analysieren als Deuten.* – Hamburg : Hamburg University Press, 2004. – S. 135–150.
539. *Цимбал Я.В.* “Навіщо ви нам іспортілі город” : історичний Харків в українській радянській поезії 1930-х років / *Ярина Цимбал* // *Studia Sovietica* / Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАНУ. – К. – Ніжин, 2011. – Вип. 2 : Семіосфера радянської культури : знаки і значення / [відп. ред. В.П. Хархун]. – С. 122–132.

540. *Цимбал Я.В.* Париж і Берлін в українській поезії першої третини ХХ ст. / *Ярина Цимбал // Літературна компаративістика / Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка НАНУ.* – К., 2005. – Вип. II. – С. 125–136.
541. *Цимбал Я.В.* Трамвай – це контактна зона?: (Про трамвай в українській літературі першої третини ХХ ст.) / *Ярина Цимбал // Наукові праці : Філологічні науки / Чорномор. держ. ун-т ім. П. Могили.* – Миколаїв, 2009. – Т.59. – Вип. 46. – С. 117–121.
542. *Цимбал Я.В.* “Харківський текст” 1920-х років : обірвана спроба / *Ярина Цимбал // Літературознавчі обрії : [пр. молодих учених].* – 2010. – Вип. 18. – С. 54–61.
543. *Червенка М.* Интервью // Смысл и стих : Труды по поэтике / *Мирослав Червенка; [сост. и общ. ред. Т. Гланца, К. Постоутенко; пер. с чешск. А. Бобракова-Тимошкина].* – М. : Языки славянской культуры, 2011. – С. 403–436.
544. *Червенка М.* Текстология и семиотика // Смысл и стих : Труды по поэтике / *Мирослав Червенка; [сост. и общ. ред. Т. Гланца, К. Постоутенко; пер. с чешск. А. Бобракова-Тимошкина].* – М. : Языки славянской культуры, 2011. – С. 294–316.
545. *Чермінська М.* Автобіографічний трикутник : Свідчення, сповідь і виклик / *М. Чермінська // Теорія літератури в Польщі : Антологія текстів : Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упорядкув. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка].* – К. : Києво-Могилян. акад., 2008. – С. 397–428.
546. *Чижевський Д.І.* Історія української літератури / *Д. Чижевський; [підг. тексту, фахове редагування, передм. М.К. Наєнка].* – К. : Академія, 2003. – 568 с.
547. *Чижевський Д.І.* Юрій Клен, вчений та людина : (Із спогадів. Написано 1949) // Філософські твори : у 4 т. / *Д. Чижевський; [під заг. ред. В.С. Лісового].* – К. : Смолоскип, 2005. – Т.2. – С. 244–253.
548. *Чижевський К.* Міст і людина / *К. Чижевський; [пер. з пол. А. Бондаря] // Критика.* – 2010. – Ч. 9–10. – С. 42–43.
549. *Чик О.І.* Місто як текст в українському та німецькомовному романі другої половини ХІХ століття / *Ольга Чик // Вісник Луганського нац. ун-ту ім. Т. Шевченка : (філологічні науки).* – 2010. – № 20. – Ч. IV. – С. 53–58.

550. *Чорний С.М.* Національний склад населення України в ХХ сторіччі : Радянський перепис 1926 року [Електронний ресурс] / *С. Чорний*. – Режим доступу: <http://www.etno.uaweb.org/nsklad/1926-ursr.html>.
551. *Чужий А.* Поезії : [вірші та поеми] / *Андрій Чужий*; [передм. Н.В. Костенко]. – К. : Рад. письм., 1980. – 74 с.
552. *Чужий А.* Твори / *Андрій Чужий*; [упоряд., автор передм. В.Т. Поліщук]. – Черкаси : Сіяч, 1997. – 88 с.
553. *Чуковский К.И.* Из книги “Футуристы” / *Корней Чуковский* // *Критика начала ХХ века* / [сост., вступ. ст., преамбулы и прим. Е. Ивановой]. – М. : Олимп; АСТ, 2002. – С. 380–396.
554. *Шалагінов Б.Б.* Естетика Й.В. Гете / *Б. Шалагінов*. – К. : Вежа, 2002. – 152 с.
555. *Шалагінов Б.Б.* Карнавал і містерія : Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва / *Б. Шалагінов* // *Всесвіт*. – 2011. – № 3–4. – С. 249–255.
556. *Шафранская Э.Ф.* Ташкентский текст в русской культуре / *Э. Шафранская*. – М. : Арт Хаус медиа, 2010. – 304 с.
557. *Шевченко Л.И.* Город и alma mater в произведениях писателей-киевлян / *Людмила Шевченко* // *Русский язык, литература, культура в школе*. – 2005. – № 1. – С. 21–29.
558. *Шевченко Т.Г.* Повести / *Тарас Шевченко*. – Дніпропетровськ : Січ, 2003. – 690 с.
559. *Шевчук В.О.* Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII ст. : [у 2 кн.] / *Валерій Шевчук*. – К. : Либідь, 2005. – Кн. I : Ренесанс : Раннє бароко. – 400 с.
560. *Шевчук В.О.* Муза Роксоланська : Українська література XVI–XVIII ст. : [у 2 кн.] / *Валерій Шевчук*. – К. : Либідь, 2005. – Кн. II : Розвинене бароко : Пізнє бароко. – 728 с.
561. *Шептицька Т.Л.* Київський університет у текстах, особах і спогадах / *Т. Шептицька* // *Українознавство : Календар-щорічник-2009* / [упоряд. В. Піскун, А. Ціпка, О. Щербатюк]. – К. : Київ. ун-т, 2008. – С. 119–124.

562. *Шерех Ю.* Легенда про український неокласицизм // Пороги і запоріжжя : Література : Мистецтво : Ідеології : [у 3 т.] / *Юрій Шерех.* – Х. : Фоліо, 1998. – Т. 1. – С. 92–139.
563. *Шерех Ю.* Українська мова в першій половині двадцятого століття : (1900–1941) // Пороги і запоріжжя : Література : Мистецтво : Ідеології : [у 3 т.] / *Юрій Шерех.* – Х. : Фоліо, 1998. – Т. 3. – С. 250–363.
564. *Шкуруній Г.Д.* Двері в день : [вибране] / *Георгій Шкуруній.* – К. : Рад. письм., 1968. – 328 с.
565. *Шмидт Н.В.* “Городской текст” в поэзии русского модернизма : дис. ... канд. филолог. наук : 10.01.01 / *Наталья Васильевна Шмидт.* – М., 2007. – 199 с.
566. *Шорске Карл Е.* Віденський fin de siècle : Політика і культура / *Карл Е. Шорске*; [пер. з англ. О. Коцюмбас]. – Львів : ВНТЛ-Класика, 2003. – 320 с.
567. *Шпол Ю.* Вибрані твори / *Юліан Шпол*; [упорядкув., передм., прим. та комент. О.Л. Ушкалова]. – К. : Смолоскип, 2007. – 531 с. – (Розстріляне Відродження).
568. *Щеглов Ю.К.* К описанию структуры детективной новеллы / *Ю. Щеглов* // Работы по поэтике выразительности : Инварианты – Тема – Приёмы – Текст / *А. Жолковский, Ю. Щеглов*; [предисл. М.Л. Гаспарова]. – М. : Прогресс, 1996. – С.96–112.
569. *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь [Электронный ресурс] / *Илья Эренбург.* – Режим доступа: <http://www.pseudology.org/Literature/Erenburg/22.htm>.
570. *Юринец В.А.* Предисловие / *Владимир Юринец* // *Винниченко В.К.* Записки Курносого Мефистофеля / *Владимир Винниченко*; [пер. с укр. И. Айзенштока]. – [Х. :] Пролетарий, 1928. – С. 3–19.
571. *Якубовський Ф.Б.* Київські українські поети / *Ф. Якубовський* // *Глобус.* – 1927. – № 8. – С. 122–124.
572. *Якубовський Ф.Б.* Новий Київ у поезії / *Ф. Якубовський* // *Радянська література.* – 1935. – № 12. – С. 181–187.
573. *Якубовський Ф.Б.* Радянський Київ у поезії / *Ф. Якубовський* // *Літературна критика.* – 1937. – № 5. – С. 15–22.

574. *Ямпольский М.Б.* Зоофизиогномика в системе культуры / *М. Ямпольский* // *Труды по знаковым системам* / Тартуский гос. ун-т. – Тарту, 1989. – Вып. XXXIII : Текст – культура – семиотика нарратива. – С. 63–79.
575. *Янів В.О.* Поезія : Листопадові фрагменти : Сонце й ґрати / *Володимир Янів*; [передм. Д. Штогриня]. – Львів : Каменяр, 2009. – 198 с.
576. *Яновський Ю.І.* Твори : [у 5 т.] / *Ю. Яновський*. – К. : Дніпро, 1982–1983. – Т. 1. – 1982. – 533 с.
577. *Яновський Ю.І.* Твори : [у 5 т.] / *Ю. Яновський*. – К. : Дніпро, 1982–1983. – Т. 5. – 1983. – 382 с.
578. *Ярошенко В.М.* Луни : поезій книга друга / *Володимир Ярошенко*. – К. : Тов-во укр. письменників, 1919. – 71 с.
579. *Bilenky S.* Battle of Visions : How Was Kiev Seen in the 1780s – 1840s? [Electronic resource] / *Serhiy Bilenky*. – The regime of access: <http://www.utoronto.ca/tsq/13/bilenky13.shtml>.
580. *Bradbury M.* The Social Context of Modern English Literature / *Malcolm Bradbury*. – Oxford : Basil Blackwell, 1972. – 308 p.
581. *Deely J.* Basics of Semiotics / *John Deely*. – Tartu : Tartu University Press, 2005. – 268 p.
582. *Đergović Joksimović Z.* Venecija : grad i književna konstrukcija / *Zorica Đergović Joksimović* // *Venecija i slovenske književnosti* : [zb. radova] / [prired. Dejan Ajdačić, Persida Lazarević Di Đakomo]. – Beograd : SlovoSlavia, 2011. – S. 551–566.
583. *Gabrakova D.* Shelving the City : Materializing the Past // *The City and Literature* [Workshop Four : 11–13 May 2005 : Urban Futures : Abstracts] [Electronic resource] / *D. Gabrakova*. – The regime of access: <http://www.soas.ac.uk/literatures/Projects/City/city4abs.pdf>.
584. *Hodrová D.* Citlivé město : (eseje z mytopoetiky) / *D. Hodrová*. – Praha : Akropolis, 2006. – 416 s.
585. *Ilnytskyj Oleh S.* Abstraction and Ukrainian Futurist Literature / *Oleh S. Ilnytskyj* // *Modernism in Kyiv : Jubilant Experimentation* / [edited by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz]. – Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 2010. – P. 387–406.

586. *Koznarsky T. Three Novels, Three Cities / Taras Koznarsky // Modernism in Kyiv : Jubilant Experimentation / [edited by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz]. – Toronto – Buffalo – London : University of Toronto Press, 2010. – P. 98–137.*
587. *Kruger L. Михайло Семенко : (1892–1937) – основоположник українського футуризму / Leo Kruger // Семенко М.В. Вибрані твори / Михайль Семенко; [упорядкув., передм. А.В. Білої]. – К. : Смолоскип, 2010. – С. 560–621.*
588. *Kurczewski J. Ślady Schulzowskiego Drohobycza w Drohobyczu dzisiejszym – spojrzenie socjologa / Jacek Kurczewski // Шульцївські інспірації в літературі : наукові матеріали IV Міжнар. фестивалю Б. Шульца в Дрогобичі / [за ред. В. Меньок]. – Дрогобич : Коло, 2010. – С. 285–309.*
589. *Kursīte J. Рига : образ и смысл / Janīna Kursīte, Ludmila Sproģe, Ausma Cimdīna // Rīgas teksts : Рижский текст : [сб. науч. мат-лов и статей]. – Riga : Latvijas Universitāte, 2008. – P. 5–12.*
590. *Künstler-Langner D. Miasto w systemie znaków Vanitas – poezja staropolska / Danuta Künstler-Langner // Acta Universitatis Nicolai Copernici : Nauki humanistyczno-społeczne : Filologia polska / Uniwersytet Mikołaja Kopernika w Toruniu. – Toruń, 1989. – Z. 193. – S. 3–19.*
591. *Moscow and Petersburg : The City in Russian Culture / [edit. by Ian K. Lilly]. – Nottingham : Astra Press, 2002. – 120 p.*
592. *Narodovska I. Pilsētas teksts mūsdienu latviešu sieviešu prozā / I. Narodovska // Rīgas teksts : Рижский текст : [сб. науч. мат-лов и статей]. – Riga : Latvijas Universitāte, 2008. – P. 168–173.*
593. *Neţ M. Museums and Simulacra in a European City / Mariana Neţ // Semiotics beyond limits : [proceedings of the 1st ROASS Conference] / Associatia Romana de studii semiotice. – Bacău – Slănic, 2006. – P. 52–60.*
594. *Porter R. The City in Russian Literature : Images Past and Present / Robert Porter // The Modern Language Review. – 1999. – Vol. 94. – № 2. – P. 476–485.*
595. *Rybicka E. Modernizowanie miasta : Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej / E. Rybicka. – Kraków, UNIVERSITAS, 2003. – 348 s.*

596. *Sydor-Hybelinda O. Film in Kyiv, 1910–1916/ Oleh Sydor-Hybelinda// Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation/ [edited by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz]. – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2010. – P. 139–166.*

597. *Turchyn-Duvirak D. Kyiv, the 1920s, and Modernism in Music/ Dagmara Turchyn-Duvirak// Modernism in Kyiv: Jubilant Experimentation/ [edited by Irena R. Makaryk and Virlana Tkacz]. – Toronto – Buffalo – London: University of Toronto Press, 2010. – P. 322–341.*