

### Анотація

Стаття посвячена розгляду використання української демонології на сторінках літературних творів як засоба прояву агресії. На прикладі аналізу творів О. Стороженко, С. Руданського, Т. Осьмачки, В. Барки, Ю. Андруховича проаналізовано етимологічний аспект образу дьявола в літературі, осмислення його не тільки як деструктивного засоба для прояву літературної агресії, але й як позитивного початку, психологічного засоба звільнення від стресу та психопатичних комплексів.

**Ключевые слова:** етимологія, насилля, агресія, демонологія, демонізм.

### Summary

The article is dedicated to consideration of the usage of Ukrainian demonology in literary works as a means of aggressive expression.

On the pattern of the analysis of O. Storoghtnko, S. Rudanskiy, T. Osmachka, V. Barka, Y. Andruhovich's works an attempt of image etymology of the devil in literature was made. He was comprehended not only expression but also as a positive beginning, psychological means to free from stress and psychopathic complexes.

**Keywords:** etymology, violence, aggression, demonic, demonology.

УДК 82-95/82-2

**Бондар Л.О.,**  
кандидат філологічних наук,  
Миколаївський державний  
університет імені В.О. Сухомлинського

## ПРЕЗЕНТАЦІЯ МОДЕЛІ АПОКАЛІПТИЧНОГО УРБАНІЗМУ В П'ЄСАХ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАКА

Темі міста у творчому доробку Я. Верещака присвячено чимало п'єс, починаючи від раннього періоду творчості письменника і досьогодні. Серед них – “Двоє на дистанції”, “Центрифуга” (“Чорна зірка”), “Експеримент”, “Хованка”, “Жебрацький детектив”, “Любов у центрі міста”, “144000”, “Ах, Лю, Собака Лю” (остання ще не надрукована).

Від твору до твору драматург поступово вибудовує власну концепцію національного урбанізму. Отже, метою статті є дослідження розвитку в драматургії Ярослава Верещака урбаністичної проблематики у синхронній площині на прикладі кількох п'єс одного періоду та діахронній проекції у межах усієї творчості письменника; визначення найбільш презентабельного тексту означеної проблематики, на прикладі якого подається авторське бачення особливостей української урбаністичної моделі. Мета дослідження передбачає вирішення наступних завдань: виокремити з творчого доробку драматурга творів у яких місто постає не як просторовий засіб, а виступає детермінантом формування колізій; визначити особливості позиціонування діючих персонажів по відношенню до міста (маргінали, партнери, жертви); з'ясувати чи змінюється образ міста на різних етапах творчості Я. Верещака та причини сталості чи процесуальності авторської концепції урбанізму; на прикладі однієї з п'єс простежити механізми впливу міста на образи

героїв; розкрити відображення образу міста через долю діючих персонажів аналізованої п'єси; виявити у досліджуваному тексті урбаністичної проблематики особливості вираження авторської націєтворчої моделі; з'ясувати динаміку співіснування у драмі міста і села, їх сутність та вплив на ментальність героїв.

Теоретико-методологічною основою роботи стали наукові праці соціологів, філософів, літературознавців, психологів. Зокрема, дослідженням питання урбанізму займалися відомі філософи, серед них: М. Бахтін, Ю. Лотман, М. Вебер, Ф. Бродель, Г. Гегель, Х. Ортега-і-Гассет, О. Шпенглер та ін., історики – Р. Адамс, Л. Мамфорд, Е. Сайко, А. Тойнбі; соціологи – Дж. Форестер, М. Межевич, Р. Парк, Л. Зеленов, Р. Грац, Л. Коган, Б. Марков, П. Сорокін; психологи – З. Фрейд, Г. Юнг, А. Маслоу та ін. У літературознавстві проблему відтворення образів міста в художніх текстах вивчали С. Єфремов, Д. Чижевський, Ю. Шерех, Е.М. Наєнко, Т. Гундорова, С. Павличко, В. Агєєва, Г. Штонь, О. Галич, М. Ткачук, В. Фоменко та ін.

Перші п'єси Я. Верещака, що перебувають у дослідженому локусі, виразно окреслюють кілька проблемних векторів, які стосуються авторської рецепції міста, зокрема – проблема протистояння міста і села (“Двоє на дистанції”), соціальне (національне) розшарування міста (“Чорна зірка”), взаємостосунки людини і міста та його вплив на душу героїв (“Експеримент”, “Королівський особняк”) тощо.

Не зважаючи на спільні риси та проблеми, які піднімає драматург у творах про міське життя, спостерігається певна динаміка перетворення концептуальних обширів урбаністичної тематики. Подібні трансформації зумовлені суспільно-історичними умовами. Зокрема у п'єсі “Двоє на дистанції”, яка відповідала радянській доктрині текстотворення, герої гранично поляризовані за ідейними переконаннями, стилем життя, духовними цінностями і місцем перебування. За радянською калькою у фіналі твору перемагає позитивний герой, представник села, якому не зрозумілі почуття кар'єризму, марнославства, хижацькі прояви тощо. Своїм прикладом він знецінює міщанський спосіб життя, утверджуючи тези соцреалізму про вищість колективного над індивідуальним, духовного над матеріальним. Конфлікт п'єси, на перший погляд, побудовано у вигляді соцреалістичного кліше, але ідеологічно вивіреним твір стає репрезентантом проблеми, яка буде розвинута драматургом у подальших текстах та визначить авторську концепцію, що глобалізується до націєтворчої теорії. Починаючи з перших творів, образ села у драматургії Ярослава Верещака виступає як певний національний архетип, в якому закладено генетичну пам'ять роду, що характеризується потужним енергетичним струмом. Тому, в здавалося б прорадянській п'єсі “Двоє на дистанції”, драматург вказує на можливість збереження цілісності особистості лише за умови перебування її у прабатьківському середовищі (селі). Фіаско ж українця-городянина полягає не у відході від культивованого у суспільстві радянського способу життя (як вважали критики), а у трагедії націєстирання, відриву від свого коріння.

Наступні тексти Я. Верещака, що за тематикою, проблематикою, стилем і жанротворенням відповідали новохвилівській драматургії 80-х років, були

присвячені “підлітковій драматургії”. Їх герої-підлітки намагаються знайти себе у дорослому, мінливому світі, який представлений урбанізованим простором (п'єси “Банка згущеного молока”, “Центрифуга”, “Королівський особняк”). Слід зазначити, що не зважаючи на те, що творчість Я.Верещака закорінена на питанні національної самоідентифікації особистості, у “підлітковій драматургії” питання національного самовизначення не набуває широкого звучання (воно присутнє лише у “Центрифугі”). За умов суспільно-історичної дивергенції 80-х рр., автор досліджує питання адаптації молодого покоління до нового ринкового середовища. Мова йде про ламання стереотипів “совкового громадянина”. Драматург простежує наслідки тривалої дії соцсистеми, що стирала першопочатки етносу, насаджуючи іншу доктрину. Фактично, молоде покоління знаходиться на роздоріжжі або ж у зоні соціальної біфуркації, за умов якої знецінюються аксіологічні пріоритети, натомість виникають нові правила життя, що наближають героїв до девіантної поведінки. Підлітки-маргінали, підлітки-девіанти у нетрях міста шукають місце під сонцем, але ці пошуки часто межують з кримінальними проявами.

У п'єсі “Банка згущеного молока” показано життя підлітків у виправній колонії. Головний герой потрапляє туди за крадіжку в магазині банки згущеного молока. Його вчинок – просте бажання юнака самоствердитись. “Центрифуга” – драма підліткового маргіналізму, зображує неформальне об'єднання молоді. Ансамбль “Чорна зірка” символізує для юнаків та дівчат можливість втечі у власний світ (представлений простором кафе-театру), який є синтезом мистецтва, криміналу, містифікації та сакральності. Не зважаючи на правопорушення, які вчиняють учасники ансамблю, вони мають своє божество – Марію, дівчину, яка схожа на образ Богоматері з ікони. Поєднавши у п'єсі сакральне та девіантне, автор дає героям можливість змінитися, очиститися, побудувати щось нове, засноване на принципах внутрішньої духовності, адже не дарма лідером у їх об'єднанні виступає саме Марія. Якщо герої “Центрифуги” амбівалентні, то персонажі “Королівського особняка” стають продуктом викривленої соцсистеми. На прикладі групи підлітків Я.Верещак зображує формування нового суспільного прошарку – цинічного, жорстокого, позбавленого будь-яких аксіологічних орієнтирів окрім споживацьких, майнових інтересів. В образі молодого покоління автор змальовує наслідки тривалої суспільної фальші радянської системи, а також відлучення особистості від загальнолюдських цінностей.

Отже, як ніхто юне покоління відчуває недосконалість, фальшивість урбанізованого середовища, а тому намагається втекти від нього у неформальні об'єднання, або ж своїми вчинками висловити протест. Таким чином, драматургія Я.Верещака 80-х років репрезентує модель протистояння особистості (переважно образи підлітків) та міста. Вони знаходяться в антагоністичних відношеннях.

У текстах драматурга, написаних у 90–2000-х роках, суб'єктно-об'єктні відношення зреалізовані у схемі “людина – місто” втрачають риси антагонізму, переходячи у певну сполуку, стаючи частиною одне одного. Але цей синтез робить героїв нещасливими. Фактично місто руйнує їх особистість і життя. Монодрама

“Хована” зображує трагедію самотньої жінки, що опинилася на міському смітнику. Драма “Жебрацький детектив” розкриває проблему втрати власної особистості, духовного спустошення внаслідок повсякденних мілких клопотів за якими губиться справжній сенс життя. Дія п'єси “144000” відбувається у столиці, яка начебто доживає останні дні перед апокаліпсисом. Герої твору намагаються здобути чи купити в ангелів місце у Раю. Я. Верещак зображує апокаліптичне місце, яке вичерпало себе як суспільний продукт. Конфлікт нової п'єси драматурга “Ах, Лю, Собака Лю” закорінений на протиставленні автентичної культури народу та колоніальних нашарувань, що зреалізований у мовній колізії (двомовність героїв – українська/російська), а також на просторовому рівні, що репрезентований вулицями міста. Автор зображує згубний вплив штучних утворень на людську особистість.

Таким чином, в пізніших творах Я. Верещака людина стає жертвою урбанізованого суспільства, яка або зрікається себе, пристосовуючись до мегаполісу, або ж не спромігшись підкорити урбаністичний механізм, врешті-решт опиняється на його сміттєзвалищі.

Складним є образ міста у п'єсі “Любов у центрі міста”, в якій він може ототожнюватися з образом головної героїні. Фоменко Віра Григорівна досліджуючи урбаністичну проблематику в українській літературі минулого століття, зазначає: “Соціально-історичні та мистецькі процеси ХХ століття істотно поглиблюють характер і напрями в потрактуванні міста та урбанізації” [16, 5]. Відповідно, полісемантичність образу міста досягається драматургом завдяки його міфологічному кодуванню з додаванням сучасної соціально-історичної проблематики. За простою назвою п'єси приховується подвійний семантичний ряд. На перший погляд слово “любов” у назві твору вказує на почуття, але головну героїню також звати Любов. Подвійна смислова гра автора досягається завдяки наявності і того й іншого значення, оскільки за сюжетом Любов (головна героїня) шукає у центрі міста свою любов. Друга складова назви твору вказує на місце – центр міста. За слов'янською міфологією центр ототожнювався з певним енергетичним потоком землі, де зазвичай будувалися церкви, а потім навколо них виростали міста. Соціолог Г.З. Коганов у своїй статті зазначає, що весь простір прагне до центру, до місця яке історично вважається місцем народження Храму Божого, тому чим ближче до центру, тим ближче до точки світу. Жити у старому центрі міста – означає бути (або ж за умови поселення, стати) немов би справжнім городянином, а значить володарем усіх культурних надбань цього міста [7, 39]. Поєднання у назві аксіологічного поняття “любов” та міфологізованого простору, що корелює з поняттям “центр”, може вказувати на духовно-естетичну проблематику тексту. Однак на противагу назві автор подає дещо семантично знижене жанрове маркування “сміховисько-чудовисько” цим, по-перше, профанізуючи текст, а по-друге, гіперболізуючи усталену жанроформу трагікомедії. Подібна жанрова інсталяція досягається завдяки використанню синонімічних емоційно забарвлених слів. Крім цього подібна модифікація жанру вказує на ламання стандартизованого конструкції трагікомедії, націлюючи реципієнта на постмодерний ігровий текст.

Отже, головними образами твору стають Любов – молода жінка, що приїхала до міста на прохання рідного брата й, власне, саме Місто. Їх стосунки впродовж твору носять нелінійний характер. На початку п'єси Любов відверто позиціонує себе окремо від міста та й оточуючи сприймають її як селючку:

**“ГЕЛЯ.** Ой, Польша ти моя, село репане. “Відповідатиму”!.. А ще столицю хоче покорити.

**ЛЮБА.** Хе, столиця! Повітря отруїли, воду отруїли, скрізь жебраки, бомжі, бандити, і якби Антоша не тягнув мене сюди...” [5, 208].

Тож, столиця для Люби видається ворожою територією, не придатною для життя. Їх протистояння виявляється ще й на мовному рівні. Героїня підкреслює свою природність: “Це ви тут, у місті, язика ламаєте, а я що, я село репане – живу як хочу, п'ю свіженьке молочко, їм чисті овочі, мед – се-ло.” [5, 210]. Але поступово цей антагонізм зникає, оскільки жінка починає діяти за правилами міста, стаючи його партнером. Однак ці зміни не є органічними для Люби це лише гра:

**“ЛЮБА.** Вдаванням я займалася цілих п'ять літ: вдома – алкаш, скандали, бійки, а на людях – вдавання: ой, мій Колька, він такий жартівник, такий щедрий... Фу, гидко” [5, 209].

Перевтілення героїні пов'язане зі зміною зовнішності – яскравий макіяж, який у тексті асоціюється з одяганням маски городянки, нове вбрання за місцевою модою. Переміна зовнішності детермінує й зміни на рівні мови жінки, а також переміни у її поведінці. Таким чином, образ міста є сталим, нагадуючи скоріше “...ідею, причому, онтологічну, рамочну, яка конструює все останнє. Вона (ідея) стає основою будь-якого проектування в якості вихідного, найвищого задуму, ідеалу” [13]. На перший погляд, місто виступає лише тлом для розгортання подій, та воно впливає на героїв п'єси, визначаючи їх поведінку. Власне, у тексті місто як певна матеріальна реалізація не представлено. Усі дії твору відбуваються у помешканні брата Люби Антоші та його дружини Гелі. Однак крізь всі діалоги героїв проходить образ міста, який набуває якості одного з головних персонажів, стаючи за твердженням Ю.М. Лотмана живим організмом [9], в якого “не каміння і граніт, а слова та смисл організують тіло ідеї міста” [13].

Образ міста тісно пов'язаний з образом Люби, не зважаючи на те, що вона не є городянкою. Цей зв'язок визначається спіритуально, адже головна героїня стає ідеалом природної жінки, носієм духовності. Згідно вченню А. Позова [11] тіло людини співвідносне з Градом Божим, що на землі втілюється у будівництві Храму та граду людського довкола нього. Отже, як людина будує град на землі, так вона повинна будувати свою особистість і дбати про збереження духовності, як частини Бога у собі. Тому бути городянином означає городити, тобто будувати Храм своєї душі та відгородити себе від будь-чого нечистого. Подібне ми спостерігаємо в образі Люби – вона носить Бога у собі, що навіть помітно на її тілі, яке зберегло привабливі форми, крім цього вона не ототожнює себе повністю з містом, а лише певний час удає городянку, відгороджуючись внутрішньо від всього негативу, що несе столиця. Отже, образ міста як Граду Божого стає символічним тілом головної

героїні, але існує ще й інше місто, яке приховує руйнівну силу. Таким чином, конфлікт драми у протистоянні двох суспільних систем – міста як Граду Божого, яке є культурним та духовним охоронцем та нечистого міста, що стає склепом душі.

Я. Верещак пропонує реципієнту зрозуміти онтологічну сутність його ідеї міста, пов'язавши її з жіночим образом, цим апелюючи до ідей Августина про два міста – міста-дівки та міста-блудниці, оскільки місто мислилося як форма еманції Бога, тобто втілювало божу ідею. Сакрального значення у цьому контексті набував Єрусалим, якому надавалося значення моделі небесного міста співвідносного з раєм. Єрусалим розглядався як місто-діва з якою поєднався Ісус Христос. Але пограбований, розорений Єрусалим перетворюється на місто-блудницю. Тобто взяте у полон місто – це зґвалтована дівка. Таким чином, спочатку місто створюється як неприступна фортеця, цнотлива діва (Град Божий), потім його захоплюють силою, грабують, ґвалтують і він втрачає свою сакральність [14].

Уособленням Града Небесного стає образ Люби, але сакральністю вона наділена лише до моменту, коли стає жертвою звulьгаризованого міста, що втілює темні сили. Афера з весіллям, яку влаштовує її брат, врешті-решт закінчується груповим зґвалтуванням героїні представниками міста. З цнотливої дівки головна героїня перетворюється на дівку-блудницю, таку ж брудну як саме місто та її жителі.

Отже, Я. Верещак розігрує перед реципієнтом трагедію міста як Града Божого, що втрачає силу і владу та перетворюється на звалище людського сміття. Колізія між сакральним та профанним визначається ще на початку п'єси, коли Геля озвучує тотальну проблему сьогочасся – втрату духовності та будь-яких аксіологічних орієнтирів.

**“ГЕЛЯ.** По-нашому, по-вашому... Ти можеш мені сказати, хто зараз наш, а хто ваш? Всі як подуріли... Мать вашу перемать, хіба можна тільки заради тіла жити – красти, обманувати, вбивати? А душа? А бозя на небі? Не покарає, не спитає рано чи пізно: Гелько, ну була ти молодою, дурною, гуляла аж гай гудів – чорт з тобою. Але коли ти виходила заміж і для понту шлюб у церкві брала, і клятву чоловікові давала на вічну вірність і любов, і хрест святий на себе клала, то де ж була твоя совість?..” [5, 211].

Таким чином, конфлікт драми формується нашаруванням кількох колізій, що реалізуються на рівні мови – представники міста розмовляють російською, Люба, а інколи й її брат Антоша говорять українською. Двомовна гра репрезентує протистояння чужого світогляду (російська мова) та етнічного (українська мова). Мовленнєве протиставлення детермінує культурологічну колізію, яка співвідноситься з антагоністичною моделлю “варварство – гуманізм”. Головна героїня втілює національний тип жінки – цнотливої, духовно багатой, вірної, мудрої та вродливої. Дізнавшись, що її брат потрапив у скрутне становище, вона приїздить до міста, щоб його врятувати, але натомість попадає у пастку, перетворюючись на “товар”. У ролі покупців виступають городяни, які врешті-решт перевтілюються на злодіїв. Люба ж, виставлена братом на “продаж”, стає їх жертвою. Однак розправа городян стає можливою лише наприкінці тексту, коли Люба остаточно скидає усі

маски, стаючи природною, справжньою. Лише ідентифікувавши себе остаточно з національним генотипом, розкривши своє справжнє обличчя (у тексті – героїня змиває макіяж), Люба стає мішенню для городян-женихів. Отже, текст драми містить ще один тип колізії, яка визначається самоідентифікацією образу Люби. Впродовж майже всього сюжетного ряду п'єси героїня почергово змінює свій образ, граючи роль то селянки, то мешканки міста. Як зазначає Анатолій Ульянов: “В умовах певних історичних обставин, Україна – це країна з проблемою самоідентифікації, проблемою повсякчас гострою і до сих пір невирішеною не лише в народі, але й у середовищі інтелектуальної еліти” [15]. Крізь гру головної героїні з масками, Я. Верещак розкриває проблему національної самоідентифікації. Фінал п'єси немов би вказує на беззахисність, слабкість національної культури перед агресією інших культур, пророкуючи стирання національної традиції. Та все ж автор дарує надію, що закладена у часопросторових площинах. Згівалтована Люба втрачає свою чистоту, стаючи частиною хворого міста, перетворюється на продажну дівку – розпущену, брутальну, грубу. Рідний брат героїні жахається наслідків, до яких привели його дії. Він намагається повернути душевну чистоту сестри, вилікувати її від хвороби, що має назву місто. Ліками стає час, обернений у минуле.

**“АНТОША.** Господи, що вони з тобою... Любочко... *Пауза.*

Зараз, маленька, зараз! (Метнувся на кухню, приніс пляшку, кусень хліба.) Ми з тобою брат і сестра. Я старший, мені сімнадцять, а тобі два роки і три місяці. Ти дуже мене любиш. Я брав тебе влітку на рибалку і... Тссс, чуєш? Це виє завірюха. Зима, жаклива, холодна, з небувалими заносами. Місяць тому не стало нашого батька. А заметіль мете і доріг жодних, і хутір наш відрізаний від усіх, і картопля давно з'їдена, і муки ні грамульки, і капуста скінчилася на тому тижні, і квасолю позавчора доїли, а кукурудзу – вчора, і навіть сухий липовий цвіт знайшли на горіщі і враз проковтнули... І – раптом – мама – чудом – виміняла – у сусідів – буханку – житнього – хліба – і пляшку – олії!.. Відрізала кожному з нас такий от величезний шмат, полила олією духмяною (*поливає*), посипала сіллю і каже: закрийте очі, ангелятка мої, і не спішіть ковтати. Закрийте очі, любесенькі мої, та й уявіть собі, що в нас багато-багато хліба і цілий бідон олії... (*Простягнув скибку Любі*).

**ЛЮБА.** І цілий бідон олії... (*Жує.*)” [5, 251–252].

Через зворотний часовідлік Антоша намагається врятувати Любу, повернути їй втрачену душу. Таким чином, у тексті протиставляється й часові виміри – сучасність та минуле, втілюючи міф про “золотий час”, що минув.

Конфлікт п'єси також визначається й градацією діючих персонажів. Образну систему п'єси складають представники міста, які протиставлені головній героїні. Поляризація дійових осіб закріплена вже на початку твору, зокрема у розміщені автором дійових персонажів – за абеткою діють представники міста, поза абеткою знаходиться Люба, яка у творі є мешканкою села. Кожен з них намагається підкорити Любу, одружившись з нею. Образи городян стають репрезентантами різного стилю життя, і, відповідно, представниками різних прошарків населення

міста. Артист балету – представник театральної богеми. Його амплуа диктує стиль поведінки, яка визначається підкресленою ігровою домінантою. Це образ маски в масці. Люба потрібна Артисту балету для прикриття та формування правильної громадської думки, зокрема щоб приховати його приналежність до сексуальних меншин. Аспірант бажає створити сім'ю з егоїстичних міркувань. Дружина йому потрібна для задоволення власних інтересів, створення особистого комфорту, Кирило дійсно кохає Любу, вона йому потрібна як Аврора, що здатна вивести його з п'їтми буття. Макар з гітарою в футлярі – спостерігач, герой, який виконує роль своєрідного конферансьє, від його вчинків залежить розвиток дії весільної афери. Він також наділений якостями носія таємних знань, мудрості. Марат – амбівалентний образ, який виконує одночасно роль мішені/жертви та мисливця/ката, він разом з образом Люби є центральною фігурою п'єси. Уся весільна афера розігрується задля підкорення Марата – жорстокого кримінального авторитету та гультая, який зваблює чужих дружин. На початку п'єси – Марат мисливець, що зазіхає на майно Антоші, потім він перетворюється на жертву, оскільки як виявляється, його агресія це результат минулої особистої трагедії, коли на власному весіллі він втратив наречену. Біль та образа врешті-решт, зробили жорстоким та бездушним. Він і підбурює усіх “женихів” до згвалтування Люби. Наступний у списку діючих осіб стоїть Профі – це професійний весільний шулер, який одруження перетворив на бізнес. Його мета – це виключно гроші. Останнім у переліку “женихів” іде Сивий юнак, або йог. Він поважного віку, але завдяки постійній медитації та заняттям йоги зумів зберегти молодість свого тіла. Люба йому потрібна у якості служниці, яка б утримувала його розкішний палац та створювала комфорт для нього. Отож, кожен з потенційних наречених переслідує власні егоїстичні потреби, до головної ж героїні вони байдужі. Ця байдужість і зумовлює трагедію, якою закінчується весіль афера.

Таким чином, Я. Верещак як на рівні образної системи, так і за допомогою сюжетного ряду зображує ворожість урбанізованих структур для національної традиції. Можливо тому тема урбанізму в драматургії Ярослава Верещака не торкається питання міста як мегаполісу. Образ мегаполісу взагалі чужорідний для вітчизняної літератури. “У працях німецьких філософів Ф. Тьоніса та О. Шпенглера, вже звучить критика урбанізму як такого, що руйнує традиційну культуру і традиційні малі спільноти, замінюючи їх цивілізацією (зі схильністю до космополітизму) і великими соціальними конгломератами, в яких індивіди втрачають міжособистісні, довірливі стосунки. Ці процеси паралельно осмислюються як перехід до домінування масової свідомості” [17]. Місто в українському письменстві завжди виступало опозицією до архаїчної сільської культури. За твердженням Анатолія Ульянова “...в Україні не створено урбаністичного культурного поля, нема природного для сучасності домінування міської культури... По суті, Україна і сьогодні – країна сільська, країна, де мистецтво намагається говорити від народу, від землі, від дідів, воно постійно обертається і дивиться назад” [15]. Відтак, крізь майже всі тексти Я. Верещака простежується думка про ворожість урбаністичних



формацій для етнічної культури народу. Саме повернення до першооснов, до сільських общин, до землі є джерелом творчої енергії націєтворення. Образ Міста ж у творчості драматурга асоціюється з насадженням чужої культури, з полонізацією української генотипу.

### Література

1. Алексеев А. И., Зубаревич Н. В. Кризис урбанизации: формирование нового образа жизни / А. И. Алексеев, Н. В. Зубаревич // Проблемы прогнозирования. – 2000. – № 4. – С. 138–147.
2. Вирт Л. Различие между сельским и городским / Л. Вирт // Избранные работы по социологии. – М. : ИНИОН РАН, 2005. – С. 132–137.
3. Вирт Л. Урбанизм как образ жизни / Л. Вирт // Избранные работы по социологии. – М. : ИНИОН РАН, 2005. – С. 93–118.
4. Вебер М. Образ общества / М. Вебер // Избранные произведения. – М. : “Юрист”, 1994. – С. 67–583.
5. Верещак Я. М. 14400 : п'єси-фентезі / [упоряд. і авт. передмови О. Є. Бондарева] / Я. М. Верещак. – К. : Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – С. 253–267.
6. Габидуллина С. Э. Психосемантика городской среды / С. Э. Габидуллина. – М., 1991. – 234 с.
7. Каганов Г.З. Среда обитания и образы истории / Г.З. Каганов // Человек. – 1997 – № 1, 2. – С. 38–41.
8. Лобанова Ю. В. Образ города в художественной культуре / Ю. В. Лобанова. – М., 1998.
9. Лотман Ю. М. Город и время / Ю. М. Лотман // Метафизика Петербурга. – СПб., 1993.
10. Пелипенко А. А., Яковенко И. Г. Город в пространстве культуры и в процессе урбанизации: методологические аспекты / А. А. Пелипенко, И. Г. Яковенко // Урбанизация в формировании социокультурного пространства. – М., 1999.
11. Позов А. Основы древне-церковной антропологии / А. Позов. – Мадрид, 1965–1966. – Т. 1, 2.
12. Смирнов С. А. Философия города (образы города в культуре) / С. А. Смирнов // Мастер-класс. – 1996. – № 1.
13. Смирнов С. А. Антропология города, или о судьбах философии урбанизма в России [Электронный ресурс] / С. А. Смирнов. – Режим доступа к статье : [http://anthropology.ru/ru/texts/smirseal/ancity\\_2.html](http://anthropology.ru/ru/texts/smirseal/ancity_2.html).
14. Топоров В. Н. Текст города-девы и города-блудницы в мифологическом аспекте / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста. – М. : “Наука”, 1983.
15. Ульянов А. Авангард, которого не было [Электронный ресурс] / А. Ульянов. – Режим доступа к статье : [http://proza.com.ua/culture/tri\\_ukrainskix\\_avangarda\\_8882.shtml](http://proza.com.ua/culture/tri_ukrainskix_avangarda_8882.shtml).
16. Фоменко В. Г. Українська урбаністична проза ХХ століття : еволюція, проблематика, поетика [Електронний ресурс] : дис. д-ра наук : 10.01.01 / Віра Григорівна Фоменко. – 2008. – Режим доступу : <http://www.lib.ua-ru.net/diss/cont/349891.html>.
17. Чернов М. Л. Урбанізм як предмет соціально-філософського аналізу [Електронний ресурс] / М. Л. Чернов. – Режим доступу до статті : [http://www.filosof.com.ua/Jornel/M\\_51/Chernov.htm](http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_51/Chernov.htm).

### Анотація

У статті досліджується розвиток урбаністичної тематики у текстах Ярослава Верещака. Простежується еволюція образу Міста у п'єсах драматурга. На прикладі драми “Любов у центрі міста” розкривається авторське бачення особливостей української урбаністичної моделі. Спостерігається динаміка співіснування в аналізованій образів драми міста і села, їх сутність та вплив на ментальність героїв.

**Ключові слова:** урбанізм, герої-маргінали, драматургія “нової хвилі”, образна полісемантика, міфологічне кодування, жанрова інсталяція, місто-діва, місто-блудниця, самоідентифікація, “маска в масці”.

### Аннотация

В статье исследуется развитие урбанистической тематики в текстах Ярослава Верещака. Прослеживается эволюция образа Города в пьесах драматурга. На примере драмы “Любовь в центре города” раскрывается виденье автора особенностей украинской урбанистической модели. Наблюдается динамика сосуществования в анализируемой драме образов города и села, их влияние на менталитет героев.

**Ключевые слова:** урбанізм, герої-маргиналы, драматургія “нової волни”, образна полісемантика, міфологічне кодирование, жанрова інсталляція, город-дева, город-блудница, самоідентифікація, “маска в маске”.

### Summary

In the article development of urbanism subject is investigated in texts of Yaroslav Vereshchaka. The evolution of appearance of City is traced in the plays of dramatist. On the example of drama of “Love in a center a city” vision of author of features of the Ukrainian urbanism model opens up. There is a dynamics of coexistence in analyzable drama of appearances of city and village, their influence on mentality of heroes.

**Keywords:** urbanize, marginal of hero, dramaturgy of “new-wave”, vivid multiple-valued, mythological encoding, genre installation, city-virgin, strange city-woman, self-authentication, “mask in a mask”.

УДК 821.161.2-3.09“19”

Приймко А.Є.,

аспірант,

Харківський національний педагогічний  
університет ім. Г.С. Сковороди

## МІФОЛОГЕМА ВЕЛИКОГО МІСТА У СФЕРІ ГОТИЧНИХ ШУКАНЬ КЛИМА ПОЛІЩУКА

Міф як найдавніша словесна презентація уявлень про весь світ і готика, як вияв найстрашнішої і непередбаченої грані тих уявлень створили міцне підґрунтя для розвитку літературного простору ХХ століття. Красне письменство в усі часи мало основним своїм завданням передбачати, пророкувати, остерігати, виховувати свого читача, заздальгідь окреслюючи перед ним коло страхів, які так чи так кожен примірював на себе, ідентифікував із своєю епохою. Саме таке несвідоме передчуття неймовірних катаклізмів, непередбачуваних поворотів історії і є визначальною рисою міфічного простору, в межах якого залишалися минувшина й майбуття, справжнє і несправжнє, що у свою чергу як основні фабульні ознаки були взяті на озброєння найскандальнішим і найоригінальнішим, вражаючим видом літератури – готичним текстом.

Американський письменник Говард Лавкрафт у своїй монографії “Жах та надприродне в літературі” (1927), неначе передбачаючи різноманітні дискусії з боку літературознавців у середовищі недоцільності й неправомірності готичного мислення за межами його часового континууму (час розквіту готики ХVІІ–ХVІІІ ст.), щодо однозначного відмирання літературної готики, застерігає, що “чутливість до неординарного залишається завжди, [...] і тому ніякі раціональні обґрунтування,