

УДК 82-95/82-29/801.73

БОНДАР Л. О.

**«ЛЮБОВ У ЦЕНТРІ МІСТА» Я. ВЕРЕЩАКА: ГРА У
КОХАННЯ В УМОВАХ ДЕСАКРАЛІЗОВАНОГО СВІТУ**

У статті досліджується ідейне навантаження прийому гри та його вплив на творення конфлікту п'єси Я. Верещака «Любов у центрі міста». З'ясовується семантика заголовку драми, визначаються передумови жанрового перекодування твору. Розкриваються особливості образної системи п'єси у контексті сюжетної варіативності твору.

Ключові слова: гра, жанрова дифузія, інтелектуальний катарсис, екзистенціальна драматургія, онтологічний абсурд, етноідентичність, герой-маска.

Гра у творчості Ярослава Верещака як жанротворчий та стильовий компонент текстів письменника, репрезентує модель агоністичної картини світу. Умовність гри, що призводить до нівелювання сталих суспільних орієнтирів та уможлиблює тиражування образів світу, дає змогу індивідууму існувати в умовах аксіологічного розколу, цим виправдовуючи власну шизофренічність. Драматург вказує на руйнування в сучасному суспільстві ціннісних орієнтирів, які споконвіку культивувалися національною традицією. Абсурдність сучасного життя Я. Верещак розкриває на онтологічному та психологічному рівнях, намагаючись знайти сенс людського існування в умовах духовної кризи.

Мета статті полягає в розкритті ідейного навантаження прийому гри в п'єсі Я. Верещака «Любов у центрі міста». Мета зумовлює вирішення таких завдань: визначити елементи творення процесу гри автора з реципієнтом в умовах текстової поліваріативності п'єси; з'ясувати передумови дифузії жанрового заголовку твору; встановити смислову варіативність назви п'єси; дослідити образну систему твору; окреслити

прийоми творення катарсису та визначити тип конфлікту драми; вказати засоби творення авторської ідеї у п'єсі.

Теоретико-методологічною основою роботи стали наукові праці літературознавців Олени Бондаревої, Мар'яни Шаповал, Нонни Копистянської, Лариси Залеської-Онишкевич, Віри Агеєвої, Тетяни Вірченко, філософів та культурологів Джозефа Кемпбелла, Миколи Бердяєва, психолога Еріха Фромма.

Текст п'єси «Любов у центрі міста» має кілька варіантів: «Чоловіча комедія з жіночими сльозами, або Любов у центрі міста на дві дії» та «Жіноча комедія з чоловічими сльозами, або Весільний злодій на дві дії». Обидва тексти зберігають майже однакову сюжетну лінію – одруження на вигідних умовах. Відмінність полягає лише в образній системі. Незмінними героями в обох варіантах твору є Макар, Профі, Ірма. Інші герої діють лише в одному з варіантів п'єси. Автор пропонує читачеві гендерну гру в полювання за соціальними вигодами. У першому варіанті твору «Чоловіча комедія з жіночими сльозами, або Любов у центрі міста на дві дії» об'єктом домагання є сестра українського діловара Люба. У другому варіанті п'єси полювання з метою одруження ведуть вже жінки, намагаючись стати майбутніми дружинами заможного Макара. В обох варіантах тексту головні герої Любов та Макар стають жертвами насилля. Відтак, автор культивує думку про згубність штучної любові, що живиться лише матеріальними цінностями. Матеріальний світ спопеляє душі героїв, роблячи їх жорстокими та егоїстичними. Тіло без душі не спроможне протистояти звабам світу, а тому стає об'єктом домагань інших. Тіло без душі – це товар, який можна купити на вигідних умовах. Звернення у текстах драматурга до проблеми тілесності не пов'язане з традицією культивування гедонізму, воно підмінюється ідеєю моральної деструкції та тілесного вандалізму.

У такий спосіб Ярослав Верещак, створюючи кілька варіантів одного сюжету, актуалізує гендерне питання. Текстологічна гра вказує на певне стирання кордонів між чоловічим та жіночим вимірами. Зрівняння гендерних ролей досягається завдяки маскулінізації фемінного (Любов сама заробляє на життя, утримуючи свого чоловіка; активна позиція героїні, яка сама обирає собі пару, також вказує на чоловічий тип поведінки) та фемінізації маскуліного (Макар виступає пасивним героєм, дозволяючи переодягти себе у жіноче весільне вбрання, крім цього він виконує жіночу роботу – пере, прасує тощо). Підміну ролей помічає й літературознавець Лариса Залеська-Онишкевич, зазначаючи: «...Ярослав Верещак (з середньо-старшої генерації) представляє жінок, які вміють перехитрити чоловіків навіть у ситуаціях мафіозної реальності...» [5, 108] і далі дослідниця підсумовує: «Тут приховане дещо більше, як віковичне бінарне змагання між чоловіками і жінками (що також властиве п'єсам Верещака)» [5, 126]. Відтак, бінарне змагання в текстах драматурга призводить до появи трансцендентних образів. Однак попри синтез у них рис жіночого та чоловічого, автор вказує на слабкість таких героїв, їх нездатність опиратися хужацькій природі інших. Звідси трагізм образів головних дійових осіб (Любов, Макар), що досягається завдяки контрастній редуплікації гендерних ролей.

Зазначені тексти на сьогодні існують у рукописному варіанті. Більш детальне співставлення авторських різновидів сюжету вимагає окремого текстологічного дослідження. Об'єктом аналізу цієї статті став варіант твору, який був надрукований у збірці п'єс Ярослава Верещака «144000» під назвою «Любов у центрі міста». Жанровий підзаголовок до п'єси автор окреслив як «сміховисько-чудовисько». Катарсисна напруга виникає завдяки експлікації емоційної сфери. Біполярне культивування таких емоційних проявів як сміх та сльози, створюють психологічну напругу, сприяючи вивільненню відповідних почуттів. Означений автором

жанровий підзаголовок за семантикою може бути порівняний з канонічним драматургічним жанром – трагікомедією. Однак свідома відмова Я. Верещака від класичного жанрового означення інспірує інтелектуальну активність реципієнта, змушуючи його по-новому дивитися на тему, що пропонує автор. Починаючи із заголовка та жанрового означення п'єси, драматург залучає реципієнта в процес довільної гри, мета якої полягає в актуалізації інтелектуальної сфери читача/глядача. Тому авторський жанровий підзаголовок до п'єси можна назвати умовним, оскільки завдяки цьому письменник актуалізує емоційно-візуальну картинку (загальний образ) тексту.

Отже, відмовившись від класичного жанрового означення – трагікомедія – і замінивши його на жанр «сміховисько-чудовисько», автор, по-перше, постулює ідею умовності сприйняття твору, по-друге, творить своєрідну пародію на класичну жанрову систему. Мар'яна Шаповал зазначає: «Пародіювання у драматургічному творі є конструктивним прийомом створення комедії: навмисна невідповідність стилістичного та тематичного планів сприймається як висміювання, що коливається в діапазоні від м'якого гумору до гротеску і сатири. Невідповідність, що лежить в основі пародіювання, виникає завдяки заснованій на гіперболізації художній мові» [9, 159]. Авторський жанр, відтак, є похідним від класичного жанру (трагікомедія), який виступає генотипом, від якого, завдяки прийому пародії, автор утворює новий жанровий підзаголовок («сміховисько-чудовисько»). Певна іронія, яку закладає письменник у визначення жанрового підзаголовка до п'єси, має на меті «...націлити на нове сприйняття... твору, написаного в уже відомому читачеві жанрі,... але в новій його модифікації» [7, 56]. Прийом гри з жанровим підзаголовком активізує інтелектуальне сприйняття тексту твору. Відбувається процес заміщення катарсису, що пов'язаний з

емоційною сферою реципієнта, інтелектуальним катарсисом, спрямованим на процес дізнання, пошуку істини.

Подібна гра відбувається й на рівні заголовка п'єси – «Любов у центрі міста». Суть гри полягає в бінарному сприйнятті назви твору. Поняття «Любов» може вказувати на почуття, тоді читач/глядач націлюється на розповідь про емоційні переживання, пристрасті, однак так звати і головну героїню п'єси. Тож виникає питання: «Про що ж власне твір?» Якщо Я. Верещак веде мову про життя головної героїні Любові, тоді маємо справу з формуванням у п'єсі урбаністичної тематики, оскільки автор акцентує увагу на місці знаходження героїні – місто. Якщо ж сприймати слово «Любов» у назві як почуття, тоді первинне сприйняття образу твору можливо буде співвідноситись з традиційним сценарієм любовного трикутника, або ж з розповіддю (з огляду на жанровий підзаголовок) про складні, інколи безглузді стосунки між героями, про почуття між ними, що призведуть до трагічного фіналу.

Отож, від початку п'єси Ярослав Верещак починає створювати ситуацію мимовільної гри з реципієнтом, цим самим націлюючи його на неупереджене сприйняття сюжету, вдумливе прочитання твору. Письменник намагається зруйнувати клішовану перцепцію тексту читачем/глядачем. Подібне загравання автора з реципієнтом (як на рівні жанру, так і на рівні назви п'єси) вказує на постмодерну стилістику твору. Відтак руйнується традиційна вищість автора над реципієнтом. Вони стають партнерами, які разом намагаються проаналізувати ситуацію. Будується своєрідний діалог, в якому автор перестає бути лідером, навпаки потребує інтенції партнера-читача. Я. Верещак пропонує разом відсторонено і по-новому подивитись на звичайні ситуації сьогодення, заново відкривши їх значення та наслідки.

Драматург концентрує свою увагу на сфері сімейних стосунків, які, під тиском нових суспільно-політичних обставин, піддаються

комерціалізації. Об'єктом торгівлі стає головна героїня Любов та її кохання. Автор змальовує процес продажу, жонглюючи одночасно двома вимірами любові – сакральною (духовний вимір) та еротичною (плотське задоволення). Розглядаючи проблему міфології любові Дж. Кемпбел пише, що «...вищій, духовній любові протиставляється зазвичай пристрасть низька, похитлива і, як її часто називають, «тваринна»; вона у рівній мірі узагальнена, безособистісна та нерозбірлива. Більш точно її можна описати як взаємний потяг чоловічих та жіночих статевих органів...» [6, 151]. Як бачимо, любов (суголосно традиційному вченню) у тексті подана як амбівалентне почуття, що визначає опозиції на рівні простору (місто – село), часу (дитинство – доросле життя) та впливає на образну систему твору. Біполярною є й образна система твору, однак її поділ на дві групи можна розглядати в різних контекстах, залежно від депонованої системи цінностей. Якщо об'єктом змалювання є спосіб існування дійових осіб в умовах урбаністичної реальності, тоді на перше місце виступає прагматичний світогляд споживача. За таких умов героїв п'єси можна поділити на покупців та продавців певних суспільних гарантій та вигод. У ролі продавців виступають Гея й Антоша, ролі покупців – Артист балету, Аспірант, Макар, Марат, Профі, Сивий юнак, посередником угоди є Ірма, а конкурентом – Марта. Роль товару виконує Любов. Подібне групування героїв відповідає поняттю любові як фізіологічному задоволенню. Любов катарсична як вищий рівень прояву духовного єства людини пов'язана з іншим поділом образної системи. Духовною домінантою в тексті наділені образи Кирила, Марти та Любові, які протиставляються іншим дійовим персонажам більш нігілістичним та приземленим. Амбівалентність почуття любові зумовлює формування подвійної колізії п'єси, що впливає на типологію побудови конфлікту. Сакралізованому почуттю любові відповідає внутрішньо-психологічний тип конфлікту; любові, що

зорієнтована на фізіологічний потяг, буде притаманний конфлікт інтересів.

Подвійність конфлікту актуалізує ту або іншу систему цінностей, що формує ідейне тло п'єси. Можемо припустити, що, маніпулюючи законами поетики тексту, автор пропонує спосіб одночасної девальвації та утвердження аксіологічних систем. Виникає ситуація постмодерної гри з читачем не лише на прикладі назви твору, а й на рівні ідейного навантаження тексту. У такий спосіб, з огляду на спробу переоцінки ціннісних орієнтирів, постає питання щодо наявності певної авторської ідеї в контексті аксіологічної домінанти твору, яка б визначала його художню цінність.

Любов фактично в будь-якій аксіологічній системі співвідноситься з кращими проявами людського «Я». Еріх Фромм зазначає: «Любов – це активна зацікавленість життям та розвитком того, до кого ми відчуваємо це почуття. ... Любов не є наслідком статевого задоволення, навпаки, навіть знання так званих статевих прийомів – це результат любові» [8, 138]. Микола Бердяєв у своїх працях «Метафізика статі і любові» та «Сутність творчості» говорить про любов як про божественне одкровення, зауважуючи: «У любові – вища доля і призначення, воля вища, ніж людська. ... Любов завжди космічна, потрібна для світової гармонії, для божих призначень. ... любов є шлях сходження пішої людини до богоподібності» [2, 269; 276]. Зазначений тип любові в творі детермінує формування внутрішньо-психологічного типу конфлікту, що створюється за допомогою часопросторових колізій і реалізується на рівні психологічних станів окремих героїв.

Завдяки розгортанню події в умовах урбанізованого простору, увиразнюється поділ дійових осіб на філістерів та їх антиподів. Світогляд споживачів сповідують Геля, Антоша, Артист балету, Аспірант, Макар, Марат, Профі та Сивий юнак. Деякі іншими світоглядними критеріями

керуються Кирило, Марта та Любов, однак усі ці герої трагічні, оскільки усі троє стали жертвами урбанізованого простору. Кирило під тиском обставин губить себе і, усвідомлюючи свою духовну смерть, топить горе в чарці. Марта – дитя міста, вона вірить у кохання, відчуває це почуття до Марата, однак йому вона не потрібна. Лише Марта в п'єсі є справді закоханою, але її кохання патологічне (що суголосно загальному стану міста), оскільки воно не окриляє героїню, а робить її заручницею власних почуттів, примушуючи робити нерозсудливі вчинки (наприклад, героїня намагається купити прихильність Марата).

Більш складним є образ головної героїні Любові, у якому і втілюється внутрішньо-психологічний тип конфлікту. Це амбівалентний образ, що пов'язаний одночасно з двома просторами – селом та містом. Героїня є корінною жителькою села, яка з'являється у місті аби «врятувати» свого брата. Зміна простору зумовлює зміну і самої героїні, породжуючи психологічний конфлікт. Внутрішнє протистояння виявляється на мовному рівні (герої одночасно розмовляють російською та українською), через актуалізацію конфлікту душі та тіла, наочно увиразнюючися в одязі, макіяжі, поведінці та манерах героїні. Любов постійно змінює маски цнотливої та розпутної жінки. Уперше перед своїми потенційними женихами вона постає в ролі блудниці, стаючи у такий спосіб однією з городянок. Не зважаючи на деяку огиду до героїні, женихи все ж намагаються сподобатись їй, спокусившись заможністю нареченої. Друга зустріч Любові з женихами відбувається вже у її справжній подобі. Зовнішня та внутрішня краса цнотливої Любові манить чоловіків. У них виникає інстинктивне бажання володіти нею. Апофеозом стає колективне зґвалтування чоловіками героїні, що стає жорстокою помстою за її інакшість. Такий розвиток подій накладає відбиток трагічності на образ героїні. А на рівні світоглядної системи твору, вказує на зубожіння сучасника, що може призвести до загибелі духовності нації.

Однак автор надає героїні шанс на відновлення. Рятівним для неї стає час, і, зокрема, її минуле. Спогади дитинства, що виникають у хворій свідомості Любові, зараженої вірусом бездуховності (символічним у тексті є зараження через насильницький статевий акт), дають надію на одужання, відновлення духовного єства.

Отже, на прикладі образу головної героїні автор протиставляє простір села та міста, співвідносячи село з моральною чистотою та духовністю. Урбанізований простір репрезентує картину величезного базару, актуалізуючи світоглядну систему споживачів суспільних благ. Однак слід зазначити, що у п'єсі не відбувається відкритого протистояння між способом життя споживачів та способом життя, в основі якого лежать моральні та духовні цінності. Драматург лише констатує факт існування обох устроїв, зауважуючи при цьому необхідність їх розмежування. Село, у світоглядній системі Я. Верещака, є етноцентром, місто – притулком безрідних філістерів. Цікавий акцент робить драматург у назві п'єси на місце розгортання подій – центр міста. Слово «центр» асоціюється з поняттями елітний, вищий, привілейований, відбірний. Більш того, мешканцем центру є депутат Антоша (колишній комуніст, теперішній націоналіст), у квартирі якого і розгортається трагедія збечечення Любові, каталізатором якої якраз стає Антоша. Отож, у творі втілюється думка про блудливість системи влади, що є згубою для народу, руйнуючи його сакральний вимір.

Простежимо, як у п'єсі твориться інший вид зіткнення – це конфлікт інтересів. Для цього звернемося до сюжету твору та діючих персонажів. Отже, зав'язкою до розгортання подальших подій стає проблема боргу і, відповідно, його повернення. Антоша – новий український політик та бізнесмен, заборгував відомому на все місто крутію Марату і задля свого порятунку вирішує спокусити його, використавши для цього рідну сестру Любов. Задля заохочення інтересу Марату, який ласий до жінок, Антоша

разом зі своєю дружиною влаштовують кастинг потенційних женихів для Любові. Маємо ситуацію нівелювання традиційної системи дошлюбних ритуалів, що була пов'язана з почуттями взаємної симпатії та любові. Влаштований кастинг, як своєрідний процес меркантильного вибору, що пов'язаний з певними матеріальними та фізіологічними вигодами, відміняє потребу в любові, яка безумовно пов'язана з духовним виміром. Відсутність духовної площини зумовлює домінування матеріального світу, позбавленого будь-яких сакральних цінностей. У такому разі можемо стверджувати про домінування у творі конфлікту інтересів, який формують колізії, що ґрунтуються довкола матеріальних вигод (у тексті – це певні вимоги та претензії потенційних женихів). Тому полеміка, закладена в назві п'єси стосовно поняття любові, вирішується за допомогою наявності або відсутності того чи іншого значення цього слова. Отже, у сюжеті твору спостерігаємо відсутність почуттів справжнього кохання серед героїв (не зважаючи на те, що раніше зазначалося про закоханість Марти, її відчуття патологічне, а тому не може бути прирівняне до повноцінного почуття кохання), відтак цей факт вказує на те, що мова йде не про почуття, а про трагедію головної героїні Любові, оскільки вона, за словами Гелі: «...живець. Така собі маленька гарненька рибка, яку насаджують на гачок і на яку повинна клюнути велика хижа рибина» [4, 209]. Любов як почуття відходить на другий план.

Отже, маємо ситуацію актуалізації у п'єсі тілесного виміру, що заміщує духовну сутність людини. На перший погляд автор творить нігілістичну картину світу завдяки прийому заперечення певних традиційних норм та законів, якими споконвіку регламентувалися у національній традиції стосунки між чоловіком та жінкою (особливо щодо творення сім'ї). Але розкриваючи реалії прагматичного світогляду, автор вивільнює у реципієнта катарсичне почуття огиди до життя, що фактично позбавлене певних сакральних цінностей. Як бачимо, автор шляхом

заперечення утверджує думку про необхідність певної аксіологічної системи, завдяки якій регламентувалися б стосунки між людьми. Я. Верещак творить катарсис за допомогою гри з реципієнтом, що вказує на прагнення драматурга стимулювати мислення читача/глядача. Отже, можемо стверджувати про формування у творі інтелектуального катарсису, спрямованого на заохочення потреби реципієнта по-новому поглянути на реалії життя.

Стимулювання мислення реципієнта через прийом інтелектуальної гри дає підстави говорити про творення письменником рефлексивного тексту. Рефлексивний характер твору реалізується відразу на двох рівнях – автора та реципієнта і може бути представлений у моделях: 1) автор – суспільство – художня реальність; 2) реципієнт – художня реальність – суспільство. Обидві моделі працюють на розкриття ідейного навантаження п'єси, створюючи діалог: автор – реципієнт. Депоновані моделі рефлексивного тексту, маючи бінарну основу, вмотивовуються і наявністю у п'єсі подвійного типу конфлікту (конфлікт інтересів, внутрішньо-психологічний конфлікт). Детермінантом конфлікту інтересів, як вже зазначалося, виступає гедоністичний світогляд, в основу якого покладені матеріальні інтереси дійових осіб. Інспірованою прагматикою життя автор одночасно зіставляє з екзистенціальним рівнем буття, що ґрунтується на засадах етноморалі та християнських цінностях. Врешті, матеріальні цінності перемагають духовні, що вказує на втілення в тексті трагедії екзистенціальності через втрату особистісної ідентичності. Адже, головна героїня, граючи ролі розпусної та цнотливої жінки, зрештою втрачає себе справжню. Заявлена у п'єсі різка поляризація матеріального та духовного вимірів породжує картину розщепленого буття, констатує народження онтологічного абсурду. Оксана Бабелюк у своїй монографії пише: «Онтологічний абсурд пов'язаний не лише зі світоглядними

концепціями автора або героя, але й із загальним сприйняттям та розумінням світу...» [1, 185].

Отже, авторська ідея реалізується засобами подвійної семантики. Використовуючи антонімічні пари екзистенціального кшталту (сакральне / профане; внутрішнє / зовнішнє, місто / село, соціум / особистість, жіноче / чоловіче, сучасне / минуле, автентичне / колоніальне тощо), автор творить картину розщепленого буття, постулюючи думку про втрату сучасником гармонії, матеріальної та духовної рівноваги. Здійснюючи діагностичну ревізію сьогодення, Я. Верещак не лише констатує факт існування онтологічного абсурду, але й намагається віднайти способи відновлення втраченої гармонії. Автор натякає на етноренесансну модель розвитку суспільства, що дасть змогу подолати екзистенціальний апокаліпсис. Етноренесансна модель письменника нагадує часопросторову спіраль, у якій кожне нове обертання дає можливість пригадати історію та знову її пережити (переписати). Етноренесансна модель обернення прочитується і на рівні архітектоніки п'єси, яка нагадує міфологічний текст [3]. Засобами бінарної семантики Я. Верещака вдалося не лише засвідчити проблему онтологічного розлому, що характерно для постмодерної концепції, а і створити модель етноренесансного твору (або вітапотенціального тексту), долаючи один з постулатів постмодерну про кінцевість історії.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабелюк О. А. Принципи постмодерного текстотворення сучасної американської прози малої форми / О. А. Бабелюк. — Дрогобич : ТзОВ «Вимір», 2009. — 296 с.
2. Бердяев Н. Смысл творчества / Николай Бердяев. — М. : АСТ Москва : Хранитель, 2006. — 414 с.

3. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / Олена Бондарева. — К. : «Четверта хвиля», 2006. — 512 с.
4. Верещак Я. 144000 : п'єси-фентезі / Ярослав Верещак ; упоряд. і авт. передм. О. Є. Бондарева. — К. : Нац. центр театр. мистецтв. ім. Леся Курбаса, 2008. — 344 с.
5. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. — Л. : Літопис, 2009. — 472 с.
6. Кэмпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить / Джозеф Кэмпбелл ; пер. с англ. К. Семенов. — К. : София ; М. : ИД «Гелиос», 2002. — 256 с.
7. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Нонна Хомівна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2005. — 368 с.
8. Фромм Э. Революция надежды / Эрих Фромм ; пер. с англ. Т. Панфиловой. — М. : АСТ Москва, 2006. — 283 с.
9. Шаповал М. Интертекст у світлі рампи : міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.

БОНДАР Л. О.

**«ЛЮБОВЬ В ЦЕНТРЕ ГОРОДА» Я. ВЕРЕЩАКА: ИГРА В ЛЮБОВЬ
В УСЛОВИЯХ ДЕСАКРАЛИЗИРОВАННОГО МИРА**

В статье исследуется идейное значение приема игры и его влияние на создание конфликта пьесы Я. Верещака «Любовь в центре города». Определяется семантика заголовка драмы, обуславливаются предпосылки жанровой перекодировки произведения. Раскрываются особенности образной системы пьесы в контексте сюжетной вариативности произведения.

Ключевые слова: игра, жанровая диффузия, интеллектуальный катарсис, экзистенциальная драматургия, онтологический абсурд, этноидентичность, герой-маска.

BONDAR L.

**«LOVE IN THE HEART OF THE CITY» BY YA. VERESHCHAK:
GAME IN LOVE IN THE CONDITION OF DESANCTIFICATION OF
WORLD**

The article he ideological significance of the game and its impact on the creation of the conflict plays «Love in the heart of the city» by Ya. Vereshchak are investigated. The semantics of the title of the drama is defined, premises of genre conversion of work is examined. The peculiarities of the image system of play in the context of the plot variation are analyzed.

Key words: game, genre diffusion, intellectual catharsis, existential drama, ontological absurdity, ethnicity identity, character mask.

Стаття надійшла до редколегії 27.11.12 р.

