

ГОНЧАРНЕ КОЛО ЛІДІЇ ЧУПІС

Колись давно на гончарному колі, як свідчать міфи різних народів, боги створювали перших людей. Колись у 1980—1990-ті поміж нас жила дивовижна жінка, наділена різноманітними талантами і внутрішньою деміургічною силою. Жінку звали Лідія Чупіс. Вона вела непримітне зовнішнє життя, буденною працею, що аж ніяк не відповідала мірі її таланту, заробляла на хліб у гіркоті та невідворотності буднів межі 80—90-х років, без зайвих питань знала все про своїх друзів так само, як і про людей, яких бачила вперше. А залишаючись наодинці із собою, Лідія писала — тоді, практично, «у шухляду», для себе. На потаємному гончарному колі власної душі вона створювала невизискувані непевним часом шедеври — красиві вірші та складні, неймовірно химерні п'єси. Драматургічні тексти такого рівня, який демонструють твори для театру, зібрані під обкладинкою цієї книжки, стали б окрасою будь-якої національної драматургії — але тільки не в нас за пріснопам'ятних часів соціальних катаклізмів: тоді ця драматургія так і не дочекалась на свого читача/глядача. За роки, що минули відтоді, багато чого змінилось у нашому сприйнятті літератури для театрального кону, але п'єси Лідії Чупіс і сьогодні сприймаються як свіжий ковток повітря, бенкет інтелекту, як досконалий витвір, виготовлений на гончарному колі постичної майстерності досвідченим Майстром-деміургом.

Чотири п'єси, які друкуються у збірці, видаються досить несхожими — авторка випробовувала себе у різних жанрах, стильових полях, творчих манерах, образних системах. Її врівні цікавили і світ вічних, непроминальних істин, і буденні взаємини людей у приземленому житті, і творча оди-

нокість Генія. Але про кого б не писала Лідія Чупіс, вона вміла прожити життя разом зі своїм головним персонажем, перебрати на себе всі його жалі, розділити його біль, мовби зняти напругу між ним і Вічністю. Її гончарне коло було сповнене співчуттям, людяністю, розумінням і непересічним баченням буденних ситуацій, що можна визначити одним емнісним концептом — Талант. Її не цікавили готові та заштамповані відповіді — вона ставила перед непевним часом болючі питання, шукала шляхів нового осмислення цінності людини на тлі тотального знецінення вікопомного досвіду у збуреній потрясіннями українській культурі межі 80—90-х, торувала нові стежки для української драматургії в естетичному фарватері її розвитку.

Сакральні колізії цікавили Лідію Чупіс насамперед як проекція стосунків суто людських. Цикл її п'єс, до якого входять поетична драма «Плач над Юдою» (1989), п'єса «Страсті за Юродивим» (1994) та драматичний твір «Марія Магдалина» (1995—1996?)¹, позначено пильною увагою до не-

¹ «Марія Магдалина» була останньою з п'єс Лідії Чупіс, текст її на сьогодні зараховується до втрачених, адже поки рукопис знайти не вдається. Про завершення роботи над цією п'єсою авторка незадовго перед смертю розповідала своїм близьким друзям, драматургові Ярославу Верещаку, у якого в архіві Гільдії драматургів України і зберігались примірники інших текстів Лідії Чупіс, та режисеру Олені Шапаренко, яка зараз працює над театральним проектом за віцїлілими п'єсами. Враховуючи, що і поетична майстерність, і драматургічне мислення Лідії Чупіс від твору до твору ставали все більш викінченими, можемо тільки передбачати, наскільки цікавою могла бути ця остання п'єса, яка, очевидно, за задумом драматургині, мала скласти цикл із двома іншими текстами, насиченими євангельською ремінісцентністю, адже в кожній із п'єс відомі події у біблійному Єрусалимі подаються через різні хронологічні/ахронні площини очима різних свідків — Самого Ісуса, Пілата, Юродивого, Юди, Марії Магдалини. У двох текстах, що збереглися, навіть є спільні дійові особи — Каяфа, Анна, Юродивий, Магдалина — можливо, вони були наявні і в тексті «Марії Магдалини». Виходячи з дат створення п'єс, у яких

канонічного переосмислення біблійних сюжетів з екзистенціальних позицій, деформованих постмодерною свідомістю.

У «Плачі над Юдою» часоплин наділений ознаками міфічного циклізму, оскільки декларативно позбавлений векторного поступового лінійного руху від Початку до Кінця: у першій ремарці час зовнішній плине «нізвідки — нікуди», виносячи на сцену лише приховані від стороннього ока «моментності»² всім відомих біблійних подій, вимірюваних з розмитої далекої хронологічної дистанції, майже з позицій Вічності. Внутрішній час далі розгортатиметься в психіці протагоніста інверсивно, у дискретній послідовності, саме тому композицією п'єси задається її структура: від «прологу—епілогу» (драматургом спресованих в індивідуальну авторську назву «епі про») через десять несхожих одна на одну діалогічних інверсій — снів, дитячих і недитячих споминів, митарств Юдиної душі, для якої прадавні події не мають зворотного часовиміру («ТОДІ — це потім чи тепер?»), — до відкритого фіналу, який знову-таки задає ритм циклічності, вічного повторювання, перманентності етичної колізії.

Лідія Чупіс міркує над тим, як мусить почуватися у Вічності душа Юди і чи має вона шанс на розуміння, співчуття і спокуту, так само як автор «Мастера и Маргариты» кілька десятиліть тому за-

переглянуто біблійні сюжети, можна стверджувати, що авторка не могла розраховувати на їхнє сценічне втілення, тож найбільш вірогідно, що вони писалися скоріше як літературні, а не сценічні твори (чим, до речі, можна пояснити їхню зовнішню неігрову, «нетئاتральну» природу, певну статичність дії, ускладнену ремінісцентність образів, розлогі словесні рефлексії, відсутність ефектних мізансцен, навіть граничну мінімалізацію ремарок — всі ремарки субстантивовані, вони лише називають дійових осіб тієї чи іншої картини).

² Чупіс Л. Плач над Юдою: Поетична інтерпретація теми. — Рукопис. — Архів Гільдії драматургів України.

пропонував своєму герою–письменникові переглянути довічний вирок Понтію Пілату, канонізований у християнському світі, зглянувшись на догматичного «антигероя», аби побачити в ньому не загуслу ідею, а насамперед стражденню людину, що своїми тисячолітніми стражданнями вже отримала право на спокуту. Проте традиційна рецептивна семантика імені, подій, конотацій тяжіє над протагоністом Лідії Чупіс, постійно нагадуючи йому, що «тоді» і «тепер» не мають кордонів, що фактура Вічності плинна й проникна, і від її присуду сховатися неможливо навіть у розмитому часі. Інтонаційну тональність приреченості Юди перед судом усіх прийдешніх поколінь з перших рядків п'єси вербалізує Юродивий: «П'ємо ми чорним – і по ночах... / І забуваємо усі, що ДЕНЬ зринає із урочищ, / з бездонних копанок часів, / де залишає власну шкіру, / аби родити немовля! Дитя приймає світ на віру — / прийма на віру і земля... / А нам, від старості патлатим, / пожовклим в довгих молитвах / незграбні вензелі читати / на тлі нетлінного шитва...».

«Чорне» вино, яке п'ється «по ночах», занурює наше сприйняття у діонісійську стихію підземного світу (у давніх міфологіях — царства похованих мерців), який у своєму бруді та чорному череві здатен породжувати життєдайне зерно, викохувати виноградну лозу (що з нею ототожнювались давні язичницькі боги — староегипетський Озірис, давньогрецький Діоніс, давньоримський Бахус та ін.; порівняймо і з рядками Євангелія від Іоанна, де Ісус свідчить про Себе: «Я есмь істинна виноградна лоза, а Батько мій — виноградар» [Іоан.15:1–6], а також із сюжетом української барокової іконографії «Ісус Христос — виноградна лоза») і давати світові новий день (тут монотеїстичний постулат «Бог є світло» демонструє всю свою діахронну генезу — аж від давніх язичницьких уявлень про до-

бовий цикл «вмирання» сонця–дня, яке відбувається щовечора, та одвічного вранішнього новонародження світла з–під землі, і про річний цикл вмирання–народження зерна: обидва новонародження символіко-зорове сприйняття фігуративних культур виводило «із урочищ, / з бездонних копанок часів»). Давній проступок Юди в епілозі-пролозі інтерпретовано як наругу над Садам Господнім³ — «Там, де пили твою отруту, — / пеньки обвуглених олив», — закидає Юді Юродивий і чує у відповідь: «Юда. Був самоспалюючим трутом, / але не я той САД палив».

Юді за текстом драми не тільки надано право голосу, а, відповідно, і можливість виправдатися перед Вічністю або принаймні прояснити неупереджену мотивацію свого «ганебного» вчинку — його всупереч традиції змальовано не в одіозних шатах зрадника і тривіального запроданця, здатного холоднокровно принести в жертву Учителя всього за тридцять срібників, а як людину, чие ім'я (яке, за текстом драми, тяжіє над Юдою ледь не з дитинства і програмує його долю, не лишивши протагоністові самої можливості етичного вибору, — «нас в клітку імені заперто, / а ключ — то пуста у руці», і ще задовго до євангельської зради Юда мимоволі відчуває своє майбуття у віках: «ім'я ж до оклику скоротять, / а там потягнуть на візку / в ляльковім сповитку колоду!») заплямоване догматичним тавром виключно через те, що протагоніст мимоволі опиняється іграшкою в чужих руках (можливо, навіть стає сліпою лялькою Вищої Сили, здатної втручатися в хід земних подій і наділяти людей «ролями»–«амплуа» незалеж-

³ У пророцьких книгах давня Юдея вважається Виноградним Садам, а юдейська церква уподібнюється до великої виноградної лози, насадженої та охороняємої самим Богом.

но від їхньої волі і згоди⁴: «Ю да. Я — повелика під ногами, / ТОЙ — потоптав, а ти — зірви! / Перекидаєтесь словами / і мною граєтесь ви!»). П'єса презентує не планетарне Зло, а слабку особистість, навіки внутрішньо розіп'яту між високими і низькими пориваннями своєї душі, між сутністю і тінню, «світлом» і «темрявою», Сонцем і Місяцем, денним і нічним протистоянням, небесною чистотою і хтонічними підземними нутрощами (тобто, знову ж таки в остаточному символічному рахунку між Христом і Діонісом), за текстом п'єси Юда — «дитя множинне», яке змалечку задається питаннями «Як ліве з правим примирити? / Як чистим видертись з смоли? / І про велике говорити, / коли мале не замолив?».

Водночас бінарні євангельські опозиції не перевертаються горілиць, як, скажімо, у п'єсах О. Гончарова («Сім кроків до Голгофи») чи А. Дністрового («Учитель»): у Л. Чупіс Юда не ідеалізується, як це могло б відбуватися у контр-євангельській чи параєвангельській жанрових стратегіях (хоча його в окремих епізодах і зображено як ревного апостола і улюбленого учня Месії), а, навпаки, символізується через відмінну від християнської систему культурних кодів, що мають вповні логічну діонісійську природу. Так, герой ласий до оргій-прелюбів із пов'язаними, саме через це він виявляє і хтивість до Магдалини, погрожує їй, коли та відмовляється розділити з ним любовне ложе,

4 Подібна позиція Лідії Чупіс корелює з провідною ідеєю апокрифічного «Євангелія від Іуди», згідно з яким аналогічно з Преображенням Ісуса по виконанні Іудою своєї місії відбувається його преображення у світлоносну хмару, з висоти якої вище Божественний глас. Це означає, що Іуда не був банальним зрадником, а виконував місію, делеговану йому Богом, тобто, для подальшої містерії на Голгофі епізод зради і його виконавець були лише необхідною частиною задалегідь спланованого «сценарію», а Іуді лишилося тільки гідно зіграти відведену йому «сакральну» роль. — Див.: Евангелие от Иуды: По Кодексу Чако: Пер. с англ. — М.: Астрель, 2006. — С.45–47.

закликає її кинути своє служіння і бути його коханкою, бо, за його логікою, народжена повією жінка не може присвячувати себе високим ідеалам; він, як справжній язичницький персонаж, бере сестру за дружину, і в цьому інцестуальному шлюбі має німого сина, який покинув батьківську хату і вирушив у світи, через що, власне, Юда й приписує собі виняткове право задрісно обурюватись на неймовірну чистоту і цнотливість Учителя («Я вистраждав ЙОГО Нагорну / з дегенерації родів! / Занурююсь все глибше в чорну, / а ВІН — лілея на воді»).

Символічне поле, в яке включено образ Юди, досить строкате, і авторка маркує його безліччю концептів із різних міфологій та семантичних площин: у її тексті Юда — «сновида», «глиняний Голем», «бідний Каїн», який «не може вмерти дотепер», божевільний, змії, «огненний перелесник», «останній», «звір», «плазун», «відьмак», «тінь», «землі юдейської Ахілл» і т. д. Звернімо увагу, що поза конкретним контекстом усі названі характеристики мають амбівалентну природу, а введені безпосередньо у текст драми, вони ж прочитуються Лідією Чупіс виключно у своїх негативних конотаціях: у «сновиді», як і в «божевільному», підкреслено інфернальну сутність героя; поняттям «останній» марковано його довічне місце з-поміж представників роду людського та принципову неможливість зміни цього статусу; активовано закладену старовірським фольклором у поняття «голем» гіпотетичну можливість глиняного створіння вийти з-під контролю свого Творця, відсутність у нього людської душі, сліпе свавілля, через яке Голем, власне, і ладен знищити того, хто його створив⁵; відомий лише українському фольклору

⁵ Див.: Аверинцев С. С. Голем // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. — Т.1. — С. 308–309.

образ перелесника підсилено епітетом «огнений», через що цей концепт, прочитуваний як «злий дух», що з'являється зі світу мерців⁶, набуває взагалі зловісних апокаліптичних ознак; характеристику «плазун» вжито у нівелювальному самобичуванні протагоніста: «плазун гидотний недобитий, / що не здихає й не линя... / З одного сьорбати корита / зі мною гидиться й свиня!»; природу «звіра» також протиставлено людському еству, в якому євангельська традиція одноставно відмовляє Юді, через що Л. Чупіс і пояснює довічну посмертну «славу» Юди: «Чим можна звіра покарати — / примусить жити між людей, / поміж людей — і їм супроти...».

Образ Юди Лідія Чупіс ускладнює і за рахунок посилення його внутрішнього трагізму: так, протагоніст у першій «інверсії», яку авторка називає «спомин дитинства — недитячий...», моделює словесний агон хлопчика Юди з Матір'ю, яка застерігає сина від біди і просить його не виявляти прихильність до Ісуса, чия проповідь у храмі викликала обурення можновладців: «Навіювання... Це від НЬОГО! / Не понасниться і вві сні! / Молю тебе, ЙОГО дорога / хай пройде в іншій стороні! / Дитиночко, тебе ВІН зводить! / Навчив таким страшним речам...». Мудра Мати серцем відчуває, що шлях юного проповідника обірветься трагічно («Марія — ззамолоду сива. / Говорить ВІН — а плакати — їй...»), але їй найбільше болить не Ісусова доля, а те, що гоніння можуть зачепити і її сина. Юда натомість ревно обстоює власні погляди і симпатії, нагадує матері, що спершу промова Того, кого відтепер юнак вважає своїм Учителем навіки, справила і на неї, і на інших людей надто глибоке враження, яке згодом змінилось лише

⁶ Гнатюк В. Нарис української міфології. — Львів: Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000. — С. 135–136.

під впливом юдейського первосвященика: «Та ти ж мені сама казала, / що ВІН — то древні письмена, / на нитку літ перенизала / себе душа — і не одна, / що в НІМ — скоцюрблена від болю / німіє пам'ять родова, / що ВІН — господар свого поля / і на свої прийшов жнива!». У душевному збудженні Юда присягається Матері нізащо не змінити свого ставлення до Учителя («Ну годі! Годі вам старатися! / Я не віддам ЙОГО — і все!») і за будь-яких обставин розділити Його долю.

Але за цією щирою клятвою слідує змодельована драматургом прихована від ока інших евангелістів розмова двох юнаків — Ісуса та Юди, в якій Юда вперше відчуває душевний дискомфорт, визнаючи, що не розуміє ані всієї повноти слів, ані більшості вчинків Учителя: його боязка душа тріпотить в очікуванні помсти від первосвящеників і влади, він радить Ісусові тихенько перебути непевні часи, причаїтися, припинити демонструвати дива людям, які того не варті, нагадавши епізод з манною небесною, яку Ісус ловив та роздавав голодним, що реагували на цю чудасію як хижакі і дикуни («а в розчепірені долоні / хто камінь кида, хто плює...»). Оголоюються діаметрально різні світоглядні та психоемоційні позиції молодих співрозмовників, і Ісус (за текстом п'єси у цій інверсії та у фіналі — «Хлопчик»), наділений даром віщування і здатністю бачити крізь час, зболено називає свого супутника «буйноцвітом», шкодує, що роки в ньому «не приколишуть страх», чим викликає гнівну реакцію ображеного Юди, яка, по суті, є першим зреченням і внутрішньою зрадою, що з нею протагоніст далі житиме аж до гетсиманських подій: «Ю да. Дороги кривдиш ти майбутні! / Усі мої нещастя — ти! / Х л о п ч и к. Ти — завеликий, щоб забути, / І замалий, щоб хрест нести... ».

У «Плачі над Юдою» накреслено також своєрідну двійницьку колізію «Ісус — Юда». Ще на початку п'єси Юродивий закидає Юді прижиттєве прагнення весь час наслідувати тінь Ісуса; лише незначну частину тексту першої «інверсії» присвячено позиціюванню Ісуса і Юди як єдиного етичного цілого, а потім із кожним рядком посилюється їхнє протиставлення, подане у драмі кризь призму внутрішнього сприйняття Юдою незрозумілого йому феномену Христа. Останнього представлено виключно в ореолі святості і добрих діянь — як неканонічних, бо ВІН молиться за Юду, стає хрещеним батьком його сина-недоріки, так і євангельських, адже ВІН прогодує голодний люд однією рибиною, відломлює з нічого хліба для голодних, демонструє перед натовпом видіння згори, йде по воді, передрікає для себе близький «день, якого не пройти», зцілює хворих і т. д. Юду, навпаки, представлено у постійному душевному сум'ятті, сердечних ваганнях, аналітичних розмислах про власну сутність і призначення. Його рефлексії демонструють, з одного боку, внутрішню неготовність протагоніста до служіння Господу, а з другого — спробу попри все розібратися в собі. В образі Юди Лідія Чупіс поєднує несполучувані на перший погляд антиномії: він люблячий син і водночас байдужий чоловік і батько, він ревний учень, не здатний збагнути того, чому вчиться, він внутрішньо готує себе до самопожертви, але щоразу зрікається своїх щирих намірів, як тільки намагається собі логічно пояснити діяння Ісуса. «Апостольський» шлях Юди також не є втіленням ідеї щирої або позірної «святості» — навпаки, він, по суті, ще до гетсиманської «зради», зафіксованої у канонічних євангеліях, вже неодноразово зраджує Учителя — в юнацькому віці кидає його у тяжкий момент, аби втекти разом із батьками від переслідувань; власним

життям постійно порушує його заповіді; згодом він не вірить у дива, які демонструє людям Учитель, і привселюдно ставить під сумнів Його чесність («До НЬОГО йшов я чорноробом, / та не наймався в брехуни»); він справді доносить на Ісуса, що той «сіє зло і зло розносить», але все це відбувається на тлі щирих душевних вагань персонажа та його спроб розібратися у своєму естві, і в такому контексті сам момент останньої зради, зафіксований у чотирьох євангеліях як банальне запроданство, переосмислюється і витлумачується не тільки як євангельська місія, але і як прикра помилка: адже у п'єсі Юда не бере грошей за відступництво, бо щиро вірить у те, що Ісус несе у світ небезпеку («Наш човен треба просмолити — / його ж у бурю кида ВІН;» «ВІН – согрішив проти суботи! ВІН — на чужі прийшов жнива!»), більш того, він, ризикуючи життям, особисто приходить повернути Каяфі гроші, які той призначив йому і передав через Анну, але це відбувається ще до страти Ісуса, тобто, євангелічний мотив запроданства [Мк. 14:10–11, 18–21; Лк. 22:21–23; Іоан. 13:18–30, 18:1–9], так само як і новозавітний [Мт. 27:3–5; Мк. 14:42–46; Лк. 22:47–48; Діян. 1:18], і пізніший апокрифічний мотив спізнілого каяття Юди вже під впливом жахливих подій, що передували Голгофі [Мт. 27:3–5], авторкою п'єси свідомо дезавуєвано, а саму зраду представлено в інших порівняно з євангельськими етичних вимірах. Але це не рятує закостенілу емблематику героя від традиційного тавра «імені» та «ціни».

Водночас Юда прагне позиціонувати себе як унікальну і владну особистість, наділену месіанським статусом, ледь не рівну силою своєму зарозумілому Вчителю. Власну місію він вбачає в тому, аби зберегти традиційну віру юдейську, адже християнські постулати йому виважаються відвертою загрозою для її підвалин: етичний двобій, на

який наважується протагоніст, має довести цю рівність і увічнити ім'я Юди як юдейського рятівника («Чи не запізно гратись з честю! / Гірська лавина нас несе...»; «Нарешті зна ВІН — хто за ним...» і т. д.), який звільнив братів по вірі від хибного пророкування, навіть переступивши через щиру внутрішню симпатію до Ісуса, якого він любить як людину і водночас вважає псевдопророком (це ж він бо каже первосвященику Анні, що йому боляче бачити Ісуса «сліпим» серед невдячного люду — «у зборищі циклопів», — та ще й під наглядом шпигунів—«хортів», насланих юдейською владою: за текстом п'єси, шпигунам добре відомо, хто із присутніх у місті проповідників є Ісус, тож немає зафіксованої біблійними евангелістами необхідності «вказувати» на нього; відповідно, події на Голгофі мають відбутися незалежно від того, яке рішення для себе прийме Юда: його крок важливий не стільки для логіки сакрального жертвопринесення, скільки власне для себе). Таким чином, сам концепт «зради» під пером Лідії Чупіс розслююється на зраду внутрішньо вмотивовану, рятівну, зраду—«подвиг», як бачить цю мотивацію сам Юда, і на традиційне евангельське «запроданство», як його вчинок сприймається з позицій зовнішніх спостерігачів, причому обидві колізії у п'єсі розгортаються паралельно, стереоскопічно, і авторка відсторонено спостерігає за їхнім плином, не втручаючись у них акцентуванням власної позиції та прихильністю до жодної лінії.

Звернімо увагу і на те, що Л. Чупіс акумулює в образі Юди ледь не всі відомі нам факти відступництва, закріплені у Новому Завіті за образами інших апостолів до того, як починаються їхні Діяння, — адже евангельські описи тієї ночі, коли було схоплено Ісуса Христа, рясніють картинами страху апостолів та їхньої розгубленості, так само як

новозавітні тексти містять чимало свідчень про очевидні факти їхніх вагань чи здійснювані ними до обернення у віру гоніння на християн: передбачене Ісусом потрібне зречення апостола Петра [Мт. 26:33–35, 69–75; Мк. 14:29–31, 65–72; Лк. 22:31–34, 55–62, Іоан. 13:38, 18:15–17, 25–27], момент, коли під час схоплення Ісуса всі апостоли порозбігалися врозтіч [Мт. 26:56; Мк. 14:50], мить апостольських сумнівів у правдивості Його пророцтв [Іоан. 14:8–10], а згодом — у воскресінні Христа [Мт. 28:17; Мк. 16:13–14; Лк. 24:11, 36–40; Іоан. 20:24–31], антихристиянська діяльність апостола Павла до прийняття ним хрещення, яке відбулося спонтанно під сильним впливом видіння та звернення Господнього [Діян. 7:58, 8:1, 8:3, 22:4, 26:10; 1Кор. 15:19; Гал. 1:23; 1Тим. 1:13]. Більш того, у дев'ятій «інверсії» показано і момент спізнілого, проте щирого каєття Юди в останньому діалозі з Каяфою, беззастережне визнання ним Ісуса як Бога і безсумнівну віру в його Вознесіння. Очевидно, авторкою п'єси враховано, що всі інші апостоли попри вагання і прояви відступництва отримали ще у християнській догматиці історичний шанс на спокуту і прощення, пережили духовне перевтілення, що і дозволило їм нести у світ християнську істину: поза цим прощенням досі і, можливо, ще надовго, залишається виключно постать Юди, який невзможі вимолити подібний шанс («Отямся! Нам — переболіло! / Ми — тільки споминів сувій! / Ми — тільки вилом, тільки вилом / у шкаралуці часовій...»). Його душа й досі блукає між світами у вимірі «поза часом», і в такий спосіб у драмі Л. Чупіс активізовано код Каїна–Агасфера, на що вказує і сама можливість гіпотетичного «прощення» біблійного зрадника, гранично психологізованого та представленого авторкою в образі складної людини, яка припускається прикрих помилок не з користі, а болісно

шукаючи власний шлях релігійного служіння. Л. Чупіс обстоює право такої людини на новий цикл випробувань, тому її протагоніст благає Юродивого вступитися за нього перед Ісусом: «Аби ти виговорив в НЬОГО / а пів-словечка, звуку-пів», — будучи переконаний, що тепер, коли духовні вагання остаточно притишено, а вищу істину вже осмислено та глибоко пережито, йому вдасться реабілітуватися перед Вічністю, якщо на його долю знову випадує найтяжчі моральні випробування («Ю да. Я змушений пройти з початку / і обминути манівці!»). Але герой драми так і лишається у невизначеному часопросторі на роздоріжжі, і надалі несучи з собою гіркоту «імені» та «ціни». Чим ближче до фіналу твору, тим болючішим стає усвідомлення персонажем своєї неспокутуваної провини перед Вічністю, тим сильніше він прагне каяття і забуття, натомість розуміючи, що здобув тільки довічну зневагу. Показовим у цьому сенсі є його остання розмова з Каяфою. Звинувативши Каяфу у підступних вчинках щодо свого Вчителя, Юда чує у відповідь його гнівні закиди, що підле зрадництво Учителя учнем — це найтяжчий гріх, у порівнянні з яким навіть доля хибного обвинувача або ката видається чи не привабливішою:

Ю да
 Тупоголові... Чорнороті...
 З-за вас терновий вдів вінець
 ТОЙ — хто врахує й цю годину...

К а я ф а
 Ви — рахуватимете вдвох!

Ю да
 ЙОГО вб'єте ви як людину
 І зрозумієте — ВІН — БОГ...
 І вознесіння буде... буде...
 І ти не вихаркаєш гріх...

К а я ф а

І чудо висвітлить бо Юду,
Той Юда — чуду допоміг!!
Від долі ти терпів наругу,
Тому з шаленістю хортів
Ти йшов навскіс своєму другу,
Ти — другий, Першим стати хтів!
Клянись волоссям Голіафа —
Кричатиму із чорноти —
Лукавий, підлий я — Каяфа!
Каяфа, чуєш?! Юда — ти!!!

Цікавим видається і те, що Л. Чупіс у назву п'єси вводить її жанрове наповнення — «плач» — генетично досить давній жанр оплакування, закріплений у літературі завдяки чисельним трансформаціям фольклорних погребальних треносів і голосінь, елегійна або трагедійна тональність яких робила об'єкт оплакування особливо цінним, ідеалізувала його, демонструючи скорботу багатьох людей за небіжчиком, співчуття до нього, просякнуте його штучним звеличуванням: сам феномен смерті був настільки незбагненним для людини традиційної культури, що покійному мовби автоматично відпускалися його гріхи та прижиттєві хиби. Аналогічним чином Л. Чупіс «оплакує» зрадника Юду, оскільки найбільше цікавить її не устояний євангельський стереотип запроданця, а психологічно складна особистість, приречена на трагедію внутрішнього надламу⁷. У зв'язку з цим

⁷ Враховуючи, що текст цієї п'єси було створено наприкінці 80-х рр., можна віднести подібний ракурс концепції сценічного героя до загальної тенденції значного ускладнення драматургічного характеру за рахунок неупередженого опрацювання маргінальних для «офіційної» драми моделей героя — зрадника, злочинця, перевертня та ін. У цьому плані своєрідна «реабілітація» Юди Лідією Чупіс корелює із затаврованою літературними і театральними критиками 80-х «реабілітацією» зрадника-молодогвардійця у п'єсі Я. Стельмаха «Запитай колись у трав...».

відається перевага не канонічному євангельському фактажу, який, наприклад, складає підґрунтя «Розп'яття» В. Герасимчука, а штучно змодельованим ситуаціям, відсутнім у чотирьох євангелістів. Відтак жанр п'єси «Плач над Юдою» набуває і трагедійних (трагічна постать протагоніста, якого принесено в жертву), і поглиблено-психологічних (внутрішня «розірваність» героя між «світлом» і «темрявою»), а також екзистенціальних (фатальна приреченість і самотність Юди) і апокрифічних характеристик. Водночас драматург застосовує цікавий стильовий колаж, оскільки у п'єсі чергуються фрагменти, написані у реалістичній (ремінісценції «секулярного євангелія» або «п'ятого євангелія»), символічній (Юда як двійник Христа — «а що, як Юда — то прищепи / від сатанинського в тобі?!»), експресіоністській (прологова частина «епі про») та сюрреалістичній (мінливість, плинність форм у сприйнятті героєм одного і того самого персонажу — Жінки в Білому, Хлопчика, Юродивого) манерах. Окрім цього, Л. Чупіс, по суті, пропонує перспективну стратегію драматургічного опрацювання євангельського образного поля: подібно до модерністського принципу «Христос як міф» нові міфи можуть центрувати й інші образи канонічних євангелій, навіть традиційно негативні (як і Понтій Пілат у М. Булгакова («Мастер и Маргарита»)): у даному випадку таким «міфом» виступає психологічно ускладнений та пластичний образ Юди.

Фінал драми «Плач над Юдою» так і не розв'язує поставлену у пролозі проблему гіпотетичної спокути⁸. Душа Юди, переживши кілька болісних «інверсій» і «снів», так і лишається стражден-

⁸ До речі, якщо вже бути послідовними у аналогіях із романом «Мастер и Маргарита», то слід пригадати, що Булгаков таки дарує своєму Пілату прощення, а Л.Чупіс знову відправляє душу Юди на митарства у Вічності.

ною заручницею ахронної Вічності, так і не знаходить собі притулку, але навіть у потойбічних вічних мандрах до неї приставлена пильна «сторожа» — Хлопчик (зраджений Юдою Ісус, схожий на його сина-недоріку) і Жінка в Білому (мати, сестра, дружина, совість-сумління, пам'ять, біль, прокляте безсмертя). У такому вічному неспокої протагоністові не лишається нічого, окрім як молитися, постійно визнавати свою незагоєну вину і чекати на зміну етичних пріоритетів, коли, попри циклічний присуд Вічності, все ж таки «нагнаного діждеться Авель — / відмолить в бога брата брат», коли за канонічним тавром «імені» та «ціни» нарешті можна буде розгледіти стражденну людину, яка не з власної волі була поставлена у ситуацію глобального морального вибору («А що, як Юда — тільки спина, / у майбуття місток хисткий?.. / А що, як Юда — то хвороба, / що заверта на манівці? / Печатка Каїна на лобі, / і шворка куца у руці...»), а вищі сили просто скористались її душевними ваганнями, штовхнувши її на хибну путь. Проте Юда так і лишається гнаним і самотнім, а поперед нього будь-якою дорогою прямує його Тінь — канонічне тавро, яке вже тисячоліття існує у застиглій формі і не підлягає етичному перегляду.

Друга п'єса Л. Чупіс, присвячена осмисленню останніх прижиттєвих днів Ісуса Христа («Страсті за Юродивим»), дає інший ракурс тих самих подій, що були інтерпретовані у «Плачі над Юдою». Обидві п'єси мають спільну концепцію часу, адже перша ремарка драми «Страсті за Юродивим» окреслює «чорний квадрат сцени — безмір понад простором і часом, вічну дорогу на Голгофу»⁹, і в цьому безмірному часопросторі зринають картини з далекого євангелічного минулого, які авторка

⁹ Чупіс Л. Страсті за Юродивим // Посвіт. – 1994. – січень – березень. – С.22.

маркує як «ремінісценції»: шість таких ремінісценцій послідовно присвячені зустрічі дружини Понтія Пілата Прокули зі своїм позашлюбним сином — Юродивим, який крадькома приходить до матері розпитати її про Ісуса; діалогу між Прокулою та Пілатом, у якому жінка благає юдейського прокуратора зглянутися на юного філософа і не віддавати його на муки; зустрічі Пілата з Ісусом, під час якої прокуратор усвідомлює свою ницість перед засудженим; діалогу Анни з Каяфою, супроводжуваному коментарями фарисеїв; суду Каяфи над Ісусом і, зрештою, агону Пілата з фарисеями, які вимагають негайної страти Ісуса. Всі ремінісценції, присвячені створенню психологічно загострених фрескових картин, розгортаються на тлі «страстей»¹⁰ на Голгофі: натовп, який чекає на страту Ісуса і ще двох розбійників, згори відстежує останній хресний шлях засудженого, а згодом і

¹⁰ Для української літературно-театральної традиції барокової доби розкриття «страстей» Христових було одним із ключових елементів. Наприклад, О. Клековкін у цьому зв'язку коментує чимало літературних фактів 17 ст., зокрема, пасійну декламацію «Вірші з трагодії „Христос Пасхон“ Григорія Богослова», видруковану вчителем львівської братської школи Андрієм Скульським, 1630; твір Йоанікаія Волковича «Розмышляние о муці Христа, спасителя нашего», розіграний при церкві львівського братства, 1631: у цьому тексті автор міркував про «смутні трену в смутный день страстей Христа, спасителя нашего»; анонімний «Dialogus de Passione Christi» («Діалог про страждання Христа»), 1670, віднайдений та надрукований І. Франком; «Стихи на Страсти Гоподні» Дмитрія Туттала, 1674; анонімну пасійну драму «Дійствие на страсти Христы списанное», 1685. — Див.: Клековкін О. Блазні господні (Нарис історії Біблійного театру). — К.: АртЕк, 2006. — С. 225–226. Ці ж джерела українських великобних драм більш розлого та ґрунтовно коментує і М. Сулима. Зокрема, у його розвідці, на відміну від книги О. Клековкіна, твір Йоанікаія Волковича «Розмышля[n]іє о муці Христа, спасителя нашего» віднесено до літургійних драм, які виконувалися за стінами церкви, при цьому зазначено, що у тексті твору поєднувалися «епізоди хресної смерті Ісуса Христа на Голгофі та Воскресіння із мертвих зі зразками опестизованої христології в дусі богословської риторики і проповідництва» — Сулима М. М. Українська драматургія XVII-XVIII ст. — С. 61–64.

його муки на хресті, відсторонено коментуючи окремі моменти цього жахливого «дійства». Позиції спостерігачів страсти — селян, натовпу, легіонерів, фарисеїв, — вимірювані в оберненій перспективі через знання євангельського тексту, інколи видаються настільки алогічними, позбавленими елементарних людських чеснот і будь-якої гуманістичної складової, що постають мовби не «дійсними», а реінтерпретованими; можливо, саме через це п'єса і дістала назву «Страсті за Юродивим».

Драматургом створено сценічну ситуацію, коли впродовж усіх подій на Голгофі Христос мовби присутній як відсторонений персонаж-спостерігач, котрий по ходу дії «ретроспективно» виголошує фрагменти Нагорної проповіді, що її у відновному перекладі Нового Завіту кваліфіковано як «проголошення конституції царства»¹¹ [Мт. 5:1–7:29]. В аналогічному контексті у переліку дійових осіб наявний «Ісус Назарянин, цар Юдейський» (за свідченням євангеліста Матфея, Пілат на допиті дійсно питав у Ісуса: «Ти Цар Юдейський?», на що почув у відповідь «Ти говориш» [Мт. 27:11]). У сцені допиту Він перед Пілатом поводить як приречений, але незламний духовний велетень, здатний любити навіть свого ката («Пілате, я тебе люблю, / тобі ще жити, я вже нині...»; «Пілат, цілую твоє серце...»), від чого спантеличений Пілат відчуває, як його живцем здавлює тога; проте під впливом первосвящеників і фарисеїв саме Пілат ставить під сумнів царську природу Ісуса: «Невже

¹¹ Новый Завет: Восстановительный перевод: Пер. с англ. / Планы, примеч., таблицы и ссылки: Уитнесс Ли. — Анахайм: Живой поток, 1998. — С.29. Показово, що у цьому виданні Євангеліє від Матфея кваліфіковано як свідчення про Ісуса-Царя, яке, відповідно, включає розповідь про предків Царя та Його статус, помазання Царя, Його Служіння, Його уполісвідчення, випробування та розп'яття, за яким через воскресіння та подальше вічне царювання невідворотно підтверджено Його царський статус.

Ти — Цар цим недолугим, / безстидним, сірим —
Світлий Цар?! / Та до зірок коротша відстань, / ніж
між Тобою і людьми!». Але у сумнівах Пілата про-
глядає інший етичний мотив: йому не зрозуміло,
за що юрба так люто ненавидить свого Месію, чо-
му так ревно вимагає Його страти, — отже, чи
справедливим є таке Царство і чи має воно істо-
ричну перспективу: «Чому дорога йде по спинах /
у братовбивстві неумілім / до Царства десь, колись,
для когось?!». Саме з царського статусу Божого Си-
на глузують і чоловіки на Голгофі («Ти — Цар над
нами! Цар — над нами! / Возрадуйся, Пресвітлий
Цар!»), адже у тексті п'єси не сторожа поставила
Йому над головою обвинувачувальний надпис «Се
єсть Ісус, Цар Юдейський» [Мт. 27:37; Мк. 15:26], а
власне за наказом Пілата було виготовлено три-
мовну дощечку¹² з цими словами («На стид — цей
надпис по-гебрейськи! / На сміх — ось грецькі
письмена. / З латинській — постріли розплати, / і
кожен з нас — ходяча ціль!»), і саме Пілат в епіло-
зі стає одним із перших, хто усвідомив, що ж оз-
начали слова Ісуса «Так, Царствіє Моє не звідси...»
(порівн. з аналогічним епізодом Євангелія від
Іоанна [Іоан. 18:36]).

Показовою є штучна модель двофокусності
подій, яку можна розглядати як переосмислений
двоповерховий вертепний простір: адже цитовані
фрагменти Нагорної проповіді з точністю до на-
впаки суголосні основній сценічній події. Напри-
клад, коли натовп на Голгофі коментує важке не-
сіння хреста приреченим смертником, із вуст від-
стороненого Ісуса лунає цитата «Блаженні вбогі
духом...»; дзеркальним коментарем до дивного з
точки зору натовпу передсмертного «мовчання»
Ісуса, який, на думку примітивних людців, мав би

¹² На цю тримовність у передсмертній табличці вказує лише єван-
геліст Лука [Лк.23:37-38].

благати Бога про допомогу і визволення або явити натовпу власне спасіння, стають рядки про блаженство чистих серцем, гнаних за правду, а також про переслідуваних пророків; дисонансом до монологу Юродивого про ганебний вчинок Юди виступає цитата «Ви — сіль землі. Коли сіль ізвітріє, то чим насолити її? Не придасться вона вже ні на що, хіба що на двір була висипана та потоптана людьми. Ви світло для світу. Не може сховатися місто, що стоїть на верховині гори. І не запалюють світильника, щоб поставити його під посудину, але на свічник — і світить воно всім у домі. Отак ваше світло нехай світить перед людьми, щоб вони бачили ваші добрі діла, та прославляли Отця вашого, що на Небі»; ремінісценція розмови Пілата з дружиною обрамлена у «не судіть, щоб і вас не судили...» та «Увіходьте тісними ворітьми, бо просторі ворота, і широка дорога, що веде до погибелі, — і нею багато хто ходить. Бо тісні ті ворота, і вузька та дорога, що веде до життя, і маю таких, що знаходять її!»; невидиме висіння трьох смертників на хресті відсторонений Ісус супроводжує молитвою «Отче, відпусти їм, бо не відають, що чинять вони» і т.д. Але Л. Чупіс загострює голгофський лейтмотив через «нерозпізнання» людьми божественної місії Христа: натовп сприймає Його виключно як самозванця, отже, гріховну смертну людину, яка нарекла себе Царем, тож драматургом акцентовано неспівпадіння обох сценічних модусів («Посеред сцени лежить хрест, над ним височить Ісус. Люди бачать Того, хто під і не чують Того, хто над»). Через таку двоярусність суміщено і два часопросторові виміри: євангельський день страти Ісуса (Голгофа, 33 р. н.е.) та Вічність поза часом і простором, реалізовану через Божественне Слово (Нагорну проповідь).

Текстова стратегія драми «Страсті за Юродивим» є синтетичним сплавом постизованої лінії

канонічного Євангелія від Матфея і апокрифічних епізодів, які постають витворами авторської фантазії Л. Чупіс. Так, драматургом пропонується нова версія двійницької колізії «Ісус — Юродивий», яка переосмислює постулат «юродства заради Христа» і представляє Юродивого як обранця і учня Ісуса. Несхожими є дуже багато паралельних мотивів у характеристиках Ісуса та Юродивого. Обидва персонажі мають різні історії приходу в цей світ (безсмертний Ісус народжується в святості, а Юродивий — син гріха, адже народжений поза шлюбом, тому лише крадькома може побачити свою матір), несхожі взаємини з батьками (Ісус молиться Богу і благає Його про милість до грішних людей, а гнаний Пілатом Юродивий може лишень доводити перед вітчимою своє право на існування у цьому світі — «Істоту гониш ти гониму — / і Бог, і люди потвкли. / Я не з'являвся, як із Риму / сюди від долі ви втекли. / Дозволь зостатись. Я здоровий / і духом, й тілом, як ніколи»), хоча Юродивий цілує «тінь» і «слід» Пілата виключно у сподіванні на його милість, а Ісус сам проявляє милість до останнього і цілує його «серце», навіть знаючи, що той віддасть його на поталу фарисеям, легіонерам і натовпу; Ісус гідно проходить, а Юродивий лише зболено коментує Хресний шлях і Хресну смерть. Проте останній зойк Ісуса перед тим, як він сконав на хресті, зливається з голосом Юродивого: Ісус промовляє арамейською «Елі, Елі, лама савахтані», а Юродивий як посвячений, як один із учнів (інші, за версією авторки, «неначе цуценята, / позатаинались по кутках...») синхронно перекладає ці слова: «Боже мій, Боже мій, нащо мене Ти покинув?»¹³.

¹³ Тут Л. Чупіс паралельно реплікує два різні голоси, граючи з фрагментом Євангелія від Марка [Мк. 15:34], де арамейську репліку Ісуса євангеліст просто переклав зрозумілою всім мовою.

Також апокрифізації зазнає рядок із Євангелія від Матфея, коли дружина Пілата вступається перед ним за Ісуса, оскільки Господнє всевладдя являє не їй пророчим сном, у якому жінка через Ісуса багато страждала [Мт. 27:19]. Ця несуттєва з точки зору євангеліста Марка згадка про жінку без імені (інші євангелісти взагалі опускають цей епізод) обирається авторкою за стрижневу зовнішню колізію драми. Лідія Чупіс не лише дає цій епізодичній жінці ім'я, характер і долю, а розгортає побіжну євангельську репліку у цілу панораму родинних стосунків Пілата, роблячи його дружину Прокулу згорьованою гріховною матір'ю, яка позбавлена повноцінного спілкування з сином через те, що Пілат забороняє пасинкові навідувати їх, постійною заступницею Ісуса («Прошу тебе, не розпорошуй / дорогоцінне те життя»; «Ведуть! / Ведуть Того, за Ким зболіло / й змертвіло серце за ці дні!»; «Я не просила і за сина, / ним заклинаю — захисти!»; «Не віддавай, Пілат, на муки! / Пілат, цілую твої руки...»), що навіть фарисеї обвинувачуватимуть прокуратора, боцімто він не сам приймає рішення, а дослухається до слів жінки, — але також і люблячою ніжною дружиною, яка не зраджує свого чоловіка, навіть усвідомивши, який гріх він взяв на свою душу, стративши Того, хто «не підсуден».

Ортодоксальної «заплямованості» та однозначного осуду під пером драматурга позбавлений і Пілат — «найхоробріший з людей», адже чимало уваги приділено його внутрішнім сумнівам і ваганням, більш того — неодноразовим спробам врятувати Ісуса, відкрито стати на Його захист. Звісна річ, при цьому Пілат ризикує не лише власною посадою, але до певної міри і життям, адже йому добре відомо, що фарисеї та первосвященники юдейські можуть сповістити у Рим, як він підтримує злочинця. Проте йому вистачає внутрішньої мудрості привселюдно визнати «Я не знаходжу в

Нім провини!», мотивувавши свою виправдовувальну позицію не лише емоційно, а й посиланнями на правовий кодекс: «У чому тут протизаконність? / Не вбив. Не крав. Не гвалтував. / А Моїсеєва Іконність / не входить в кодекс римських прав!», — але не стає сили чинити опір натовпу і фарисеям. Під їхні крики «Вараву нам! Віддай Вараву! / А Самозванця розіпни!» Пілат поступається тиску обставин і приймає ганебне рішення.

Симпатії Пілата до Ісуса зафіксовані і канонічними євангеліями, автори яких свідчать, як Пілат тричі шукав можливості відпустити цього ув'язненого [Мт. 27:17–18, 22–24; Мк. 15:9,12,14; Лк. 23:4,14–16,20–22; Іоан. 18:38–40; 19:6, 10, 12–15]; проте, якщо євангелісти оповідають про це беземоційно, просто фіксуючи очевидну прихильність прокуратора до юнака–філософа, то Л. Чупіс наповнює сцену вагань Пілата загостреними сплесками його внутрішньої безпорадності, сліпої люті, спрямованої на первосвящеників і фарисеїв, а також на осоружний натовп — «кодло гнид», буйноцвіту емоцій, афективною поведінкою (підкреслено зафіксований Матфеєм момент вмивання Пілатом рук перед натовпом [Мт. 27:24–25]), а в уста Пілата вкладено експресивний, сповнений болю самоусвідомлення, гіркоти, скорботи і відчаю, обвинувачувальний монолог, який у п'єсі кількаразово переривається невдоволеними криками натовпу з вимогами відпустити Вараву:

Пілат

Ви — хрест довічний на Пілата
Кладете, гнидячий народ?!

...

Здавлю я гнів, щоб повторити:
Один — Месія, другий — кат!
Ви вивертаєте корито
Із кров'ю власних немовлят!

Страшного роду — чорна справа,
Бруд під ногами — то сини!

...

Хай буде так... Вмиваю руки...

Змиваю чорний гріх з руки...

Ви — нелюди! Голодні суки,

Яких не втішать і вовки!

Порвуть вас власні цуценята.

І жодна кара не мене.

І прокляне утробу мати.

І батько чересла прокляне.

І не застане Післязавтра,

Гріх повертається в Тоді!

Ви уподобитеся варті,

Що стереже лице в воді...

Мені не ждять на допомогу

Ні білих крил, ні чорних крил.

Земного кинув я під ноги,

І Неба серцем не прикрив...

Образ «привабливого Пілата» у п'єсі підсилено не лише за рахунок таких його характеристик, як щирість, чесність у служінні, нелукаве каяття перед Вічністю. У тексті драми наявні також унікальні епізоди, де Пілата зображено через абсолютно відмінну від біблійної або екзистенціальної символічну конотацію східного мудреця, риторико-філософа, який говорить завуальовано, притчево, символічно, ніколи не висловлюється прямо, ретельно й уповільнено добирає строкатий образний ряд, аби захистити власні думки і відчуття нейтральним іноказанням. Так, у другій «ремінісценції» діалог Пілата з Прокулою відбувається мовби різними мовами: жінка питає його про здоров'я — він відповідає про цвітіння химерного сливового саду¹⁴; Прокула благає зберегти «доро-

¹⁴ Сливовий цвіт як ключовий символічний код цієї картини не є випадковістю, адже слива — це один із відомих символів давньокси-

гоцінне життя» Ісуса — Пілат розмірковує про невблаганну долю сливового цвіту («Піднявся вітер! Облетять / до ранку сливи. Шкода. Шкода...»); дружина радить чоловікові зібрати власні сили, щоби назавтра впевненим вийти до натовпу — той відповідає, що його «турбують тільки сливи, / що облітають там в саду...»; зрештою, коли з вікна видно, як ведуть побитого Ісуса, Пілат гірко зауважує, що «ночам — від слив оббитих біло...». Як бачимо, вербалізований Пілатом метафоричний ряд по суті виступає східною притчею про невідворотність долі Ісуса і про те, наскільки глибокою внутрішньою трагедією для Пілата є усвідомлення цієї приреченості. Таким чином, під жанрово марковані «страсті» підпадає не лише євангельська конотація страждань Ісуса, а й заглиблено-психологічні інтроверсії Пілата, його дружини Прокули, її сина Юродивого, зрештою, також і епізодичні «страсті» Марії Магдалини (весь її монолог «Хто Ти мені, Коханий Муже? / Хто я в Тобі, Небесний Гість?...»), Симона, котрий підтримує смертника на Його останньому шляху («Які пекучі Твої губи, / які важкі Твої віжки!»), жінок, котрі співчують вмираючому на хресті Ісусу («Дозвольте кров йому омити! / Комусь і цей нещасний син! / Коли б було дитя не шкода, / то стільки б пішечки не йшла. / На нім, красивім, твоя врода, / а на мені — зола від зла»); до «страсних» переживань драматургом залучено навіть юдейського первосвященника Анну, який у момент схоплення Ісуса бачить «на золотому неба тлі» божественного вершника і миттєво усвідомлює свою подаль-

тайської мудрості, втілення довгого життєвого шляху, цнотливості (Див.: Тресиддер Д. Словарь символов: Пер. с англ. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — С. 340–341), родючості, життєдайної сили, життєвої сутності, здатної відроджуватися після смерті (зимової сплячки) (Див.: Жюльєн Н. Словарь символов: Пер. с фр. — Челябинск: УралLTD, 1999. — С. 367–368).

шу участь, тому, наляканий, похитуючись, виходить. Відповідно, драматургом створено яскраву концентричну модель «страстей», підсилену нетрадиційною розробкою психологічно і символічно забарвлених характерологій та численними апокрифічними колізіями.

Внутрішній простір «людини звичайної» на межі «напівсну» — «напівжиття», тобто, у гранично загостреному психологічному стані на тлі самотньої ночі, Лідія Чупіс досліджує у п'єсі «Життя на трьох». Назва твору на перший погляд кореспондує з банальною мелодраматичною ситуацією «сімейного трикутника», але дійовими особами значаться не дві жінки та чоловік (як цього вимагала поширена «бульварна» драматургія), а місце чоловіка у вічному «інфернальному трикутнику» поряд із двома жінками («Я — красуня неймовірна в загубленому віці» та «Вона — просто красуня») у сценічній ситуації, змодельованій Лідією Чупіс, посідає «Телефон — звичайнісінький собі телефон». Нетрадиційно визначається і жанрова специфіка твору — «мелодраматичний трагіглюк на дві картини у супроводі телефону», де марковано і змістовний модус мелодрами (яким, по суті, є історія нещасливого кохання), і віртуальність «присутності» чоловіка у долях двох головних героїнь, між якими, власне, і розвиватиметься конфлікт, а також, відповідно, двійницький символічний код текстової стратегії.

За авторським задумом обидві жінки весь час перебувають на сцені, тобто, текст задає певну статику мізансценування, коли дія відбуватиметься головним чином через діалог. Нерідко драми такого плану вирізняються «не-театральністю», «не-сценічністю», уповільненим рухом словесного агону, коли дію інспіровано виключно через чергування звернень-відповідей. П'єса «Життя на

трьох», навпаки, приваблює своїми прихованими сценічними резервами. Попри свою форму вона напрочуд динамічна, сповнена найнеочікуваніших поворотів діалогу та перипетій словесної дії. Агональний вимір з буденного повсякденного життя перенесено у болісний «перехід через ніч» — чорну, безрадісну ніч самотньої жінки, яка наміряла собі відсутнє у її реальному житті кохання, яка уявлю створила віртуальний світ, куди ладна заглиблюватися, аби попри все відчувати свою жіночу природу і позбутися гіркоти самотності. Як і всі обряди «переходу», нічну подорож героїні затемненими лабіринтами власної душі супроводжує «провідник» — «тінь людини, чи людино-тінь, середньо-одвічний проявник миттєвості... дитина... дівчина... жінка... відьомська суть без ознак часу... душа... людина». Від цього змінюється налагоджений циклічний механізм ілюзорного сну-забуття, який, очевидно, щодоби повторювався, і втручання ірреальної, незрозумілої сили, яку протагоністка просто вважає «глюком», проводить і героїню, і реципієнта тексту через складний психоемоційний катарсис та імпульсує неочікувану розв'язку.

Лінія п'єси — це, по суті, хворобливе марення уві сні, на яке приречена самотна нещасна жінка, схильна до сильної внутрішньої рефлексії. Аби переконати себе принаймні в ілюзорній можливості жіночого щастя, героїня щовечора грає з собою у «заспокійливу» гру — програмує телефон-автомат, і на його дзвінок реагує як на довгоочікувану звістку від коханого чоловіка. Її свідомість витворює дивний альтернативний, галюцинаторний світ, в якому є місце взаємним почуттям, розумінню, турботливості, навіть ревностям. Її роз'їдає така жага позбутися самотності, що, стомлена, вона засинає і бачить дивне дійство «в театрі ночі» — з'яву іншої жінки-красуні, яка сприймається протагоністкою впродовж п'єси по-різному.

Спочатку головна героїня жене бідолашну по-стать—тінь як небажану, докучливу гостю, яка заважає поринути у болісний сон, потім погоджується з її тимчасовим перебуванням у кімнаті і попервах іронічно, а потім все більш серйозно сповідує їй себе — вигадану і справжню. Своїй галюцинаторній співрозмовниці протагоністка дає прізвисько «глуок», яке викликає кілька семантичних асоціацій: загальна сленгова оболонка цього слова означає дефекти або негаряди в системі; у психіатрії це знижена назва поняття зсуву реальності у свідомості людини під впливом наркотичних речовин або інших факторів надмірного збудження центральної нервової системи¹⁵; водночас виникає асоціативне поле і з німецьким словом Glück (щастя). Лідія Чупіс створює текст п'єси таким чином, що поступово стирається межа між реальним та ілюзорним вимірами дії: інколи галюцинація сприймається як така сама реальність, а реальність схожа на сон або «глуок», а подеколи галюцинація стає навіть реалістичнішою за буденне повсякдення. Текстом п'єси спрограмовано поетичний внутрішній світ нещасливої жінки, яка за зовнішньою брутальністю мовлення та розв'язністю поведінки щільно ховає ніжну і трепетну душу, котра, попри все, інколи таки проривається назовні у пронизливих високопоетичних зізнан-

¹⁵ З метою проілюструвати цей вимір Лідія Чупіс навіть інспірує сценічну ситуацію, коли героїня змушує свою ілюзорну девτεραгоністку прочитати «про себе», «про свій родовід — про галюцинації» у підручнику з психіатрії, і та автоматично починає вголос читати: «Галюцинації — марення, неправдоподібні сприймання, обман чуттів зору, слуху, дотику, нюху, смаку, що виникають без зовнішнього подразника і сприймаються як образи реальних предметів. Галюцинації спостерігаються при деяких психічних та інфекційних захворюваннях... Галюцинації також можуть виникати при отруєнні галюциногенами — речовинами рослинного та тваринного походження, або синтетичними сполуками, які спричиняють у здорових людей порушення психічної діяльності...».

нях: «Мені необхідно відпочити — відпочити від себе, коханий... (сміється). Від тебе неможливо! Карма! Покара по-нашому! Чи нагорода?.. Шкода... Шкода, що сонце повернуло до заходу... Я б народила тобі купу дітей... Ми б наздоганяли їхні весни, літа, чекали б зі світів незнаних, де нас ніколи не було і, напевно, не буде, але ми пізнавали б ті світи їхніми очима і продовжували б себе... Залітературно, як для життя удвох? Згодна... Але ж ти знаєш, що я ладна верзти будь-що, аби тільки чути твій голос... Ти пропадаєш в мені, як в сухому піску вода, я страшенна егоцентристка! Це я пропадаю в тобі?.. Боже, милий Боже, запропащі ми обоє — ні закінчитись, ні початись...»

Суттєво переосмислено і жанровий модус мелодрами: натомість екзотичного топосу перед нами замкнений простір незатишної квадратної кімнати — символічний локус прижиттєвої клітки, в яку заперто стомлену душу героїні; у п'єсі відсутня певна демонізація соціуму, характерна для мелодраматичного коду, і, відповідно, подієва лінія не завершується «соціальним катарсисом» (П. Паві); деструктуровано домінантний для цього жанру буржуазний міф про «загрозу родині» чи «рокове кохання». Більш того, діалоги п'єси поступово переконують нас, що жінки не змагаються за кохання одного і того самого чоловіка, тобто, насправді зруйновано і фабульний каркас «сімейного трикутника», адже обох жінок представлено як дві органічні складові однієї жіночої сутності («тіло» і «тінь»), розділені «запльованим дзеркалом» із зіпсованою амальгамою, коли «стає все важче розпізнавати Того, хто по той бік віддзеркалення...».

Водночас окремі складові мелодраматичної текстової фактури, навпаки, надто загострено акцентовані. Так, П. Паві наголошує, що текст, сприйнятий як мелодраматичний, «рясніє на складну риторичку, поодинокі терміни, пишномов-

ні вирази, які свідчать про емоційну та структурну хаотичність»¹⁶. Відповідні параметри задані жанром і для акторського стилю (багатозначність, прагнення надмірно використати виразність жестів) та режисури (акцентування патетичних сцен, підкреслювання сюжетної примхливості, емоційна сугестія). Як бачимо, Лідія Чупіс усі ці жанрові резерви намагається акумулювати у самому тексті п'єси. Її персонажі справді схильні до надмірної риторичності у своїх міні-монологів (нагнітання питальних та окличних форм, гра паралельними граматичними конструкціями, маркування смислових пауз та ін.), часто вдаються до вжитку несистемних літературних / культурних ремінісценцій або сегментованих та деконтекстуалізованих цитат («Надходить кінець світу... Він маліє з кожним...», «ти сіяла і сієш терен на моїх теренах...», «гуляйте коні — у загоні, та в загоні не моїм...», «з ТАКА хліба не спечеш, і в ТАК — не загорнешся», «вскормльонний в неволе орьол молодой», «орлиця в сивому камінні міста», «о, я дивная дева диванов», «я спокійна, як пульс покійника», «Здрасьте, я ваша тітка!», «твій Рим в Криму, а Крим в диму?»), не гребують вузькоспецифічною термінологією («перзбудження ЦНС», «барбітура-ти — відпускаються по рецептах за двома печатками», «стимуляція відеопроеграми», «штудіювання кращих взірців світової методології»). Інколи драматург взагалі моделює ледь не готову партитуру для режисерського та акторського прочитання, заклавши у сам текст необхідну багатозначність, патетику, емотивну сугестивність:

«В о н а . Тобі погано?

Я. Мені добре! Мені завжди добре! У Нього — безсоння, в мене — ти, і місяць — круглий, як сидниця, надійний поводитир для нічних перехожих. Гармонія!

¹⁶ Павис П. Словарь театра: Пер. с фр. — М.: ГИТИС, 2003. — С. 211.

Вона. Ми ж не на вулиці.

Я. Нічні перехожі — ідіоти, що човгають ночами туди-сюди, вперед-назад, починаючи з сутінок вечірніх і закінчуючи ранковими! До речі, ти абсолютно підходиш під цю нерідкісну категорію. Боже, як хочеться пити!».

Двійницька колізія драми ускладнюється за рахунок того, що Глюк також має схильність до рефлексій, але це ще далеко не все, чим вона споріднена з протагоністкою. Виявляється, що за плечима Глюка — також нещаслива історія недосяжного кохання, і тому в одному з фрагментів п'єси героїні мовби міняються місцями: Глюк плаче, а жінка втішає галюцинацію, піклується про неї, намагається розділити її тривогу, дати їй бодай якусь розраду. Зрештою, коли стомлена катартичною галюцинаторною ніччю героїня таки під ранок засинає, Глюк не зникає, а лишається перед глядачами, навіть відповідає на неочікуваний телефонний дзвінок від наміряного нещасною жінкою чоловіка, який з фікції перетворюється на реальність, який, виявляється, десь таки існує. Те, що Глюку про нього все відомо, знову повертає нас до символічного сприйняття двох героїнь п'єси не в іпостасях двох різних персонажів, а саме як душі і тіла однієї жіночої сутності: коли тіло спить, душа живе і здійснює найпотаємніші мрії героїні.

Між земним та сакральним світом у багатьох літературних традиціях завжди перебувала постать Митця. В українській драматургії останньої третини ХХ століття Лідія Чупіс була однією з перших, хто звернувся до непересічної постаті Айседори Дункан, створивши драматургічний шедевр «Танці гончарного кола»¹⁷: нагадаю, що пізніше біогра-

¹⁷ Чупіс Л. Танці гончарного кола: Драматична феєрія на дві дії (Пам'яті Айседори Дункан). — Рукопис. — Архів Гільдії драматургів України.

фічними колізіями цієї видатної танцівниці у нашій драматургії зацікавились З. Сагалов («Три життя Айседори Дункан») і Т. Іващенко («Мені тісно в імені твоєму»), причому З. Сагалов створив сповідальну монодраму, а Т. Іващенко обрала за предмет уваги хрестоматійний сюжет кохання Айседори та Сергія Єсеніна. На цьому тлі більш ранній задум Лідії Чупіс, реалізований у «Танцях гончарного кола», сприймається як унікальна здатність авторки перетворити відому біографічну колізію на неординарну театральну містерію завдяки активізації багатьох внутрішніх діахронних ресурсів драми як унікального виду мистецтва, сполучених з чималою кількістю авторських знахідок.

По-перше, Лідією Чупіс задіяні та переосмислені структурні компоненти класичної античної трагедії, зокрема, відомі у трагічних хорових партіях парні чергування строфи та антистрофи. Під пером драматурга антична «антистрофа» у тексті п'єси перетворюється на оказіональний структурно-семантичний компонент — «антиколапс». Якщо врахувати, що кризова епоха кінця 80-х — початку 90-х ідентифікувалась українською драматургією як «колапс»¹⁸, то стає очевидним, що Л. Чупіс не лише фіксує протиріччя і тріщини у збуреній потрясіннями свідомості своїх сучасників, метафорично втілені у сценічному «колапсуванні» протагоністки, але прагне віднайти в її характері механізми протидії непевному часові, основи філософського ставлення до глобальних тектонічних зсувів як на особистісному, так і на загальнолюдському рівнях. Тому, якщо драматургічні герої межі 1980—1990-х років несуть у своїх сценічних втіленнях тягар «колапсу», можна запропонувати їм і можливі шляхи виходу із цього стану заціпе-

¹⁸ Варто у цьому контексті пригадати, що Я. Верещак навіть жанрово позиціонував свою «Чорну зірку» (1987) як «колапс гравітаційний».

ніння і безвиході, скерувати рух їхніх думок в інший, протилежний, бік (Лідія Чупіс, по суті, метонімічно переносить структурний принцип організації сценічної дії у класичній грецькій трагедії, де строфа виконувалась, коли Хор рухався на сцені в одну сторону, антистрофа — навпаки, під час руху в інший бік¹⁹, — на симетричний принцип текстової організації окремих фрагментів драми, коли антистрофа («антиколапс») знімає колосальну напругу попереднього епізоду і виступає його емоційно й поетично сильним, але водночас плавким компенсаторним завершенням). Тим часом варто звернути увагу, що не всі частини тексту мають подібну симетричну архітектоніку: «антиколапс» міститься у Пролозі, а також в інверсіях про злиденне дитинство героїні, її «втечу» з Нью-Йорка, відкриття нею найпотаємніших глибин прадавнього мистецтва танцю. Цікаво, що ані епізоди, пов'язані з коханням героїні, ані найтрагічніші сторінки її жертвовного життя подібними антистрофами не супроводжуються, адже у першому випадку легка і грайлива тональність текстових фрагментів не потребує зняття напруги, а трагічні події з біографії Айседори, в свою чергу, змодельовані настільки гостро і катартично, що протагоністка взагалі видається наближеною до покордонних станів свідомості чи самоідентифікації — божевілля, марення, скам'яніння, — відповідно, зняти подібні емоційні вибухи будь-яким поетичним фрагментом, тимчасово примирити героїню і світ на подібній трагічній ноті практично неможливо.

Привертає увагу вишукана прозіметрична організація монологічного тексту п'єси «Танці гончарного кола». Мінімалізовані ремарки (за текстом рукопису їх усього шість) лише маркують сценіч-

¹⁹ Див.: Головня В. В. История античного театра. — М.: Искусство, 1972. — С. 48.

ний простір або зміну інтонації протагоністки: решту тексту відведено чергуванню прозових, поетичних і покордонних між поезією та прозою (поезія в прозі, верліброві вкраплення, спонтанні рими у рядках, наближених до вільного вірша) фрагментів. Текст драми насичено досконало опанованою драматургом найрізноманітнішою метрикою — від спокійного оповідного мовлення (початок «інверсії першої» — «Моя мама розлучилась з батьком, коли я була ще немовлям...»), «інверсії сьомої» — «Всі ці нещастя винесли нас на міліну в Нью-Йорку...») до емотивно забарвленої, сповідальної, афективної прозової інтонаційності (риторичні запитання до матері у «інверсії першій», риторичні звертання до батьків у «інверсії третій», уявні промови до мсьє Вернона, Гордона Селфріджа, Містера Делі, Чарльза Гале, Луа Фулер, Олександра Гроса, Гордона Крега); від ритмізованої прози, наближеної до верлібру («Я... Я — прийшла. Я знову прийшла на прощу прощань і прощення, мій світловолосий жайвір у синьому небі снігової країни...»; «Я — Айсі... Я — сутність вітрів, що танцює в обіймах найлегших сніжинок, я — стихія води, що втікає у землю, танцюючи в путах останнього снігу!...») до магічних заклиналих мелодійних малюнків народного віршування (колискова замовлянка «Божечку мій, божечку...» у «пролозі»), які подеколи сягають рівня катартичних поетичних шедеврів («Боже! Я — вільна! / Я — божевільна...», «антиколапс» про «лід» і «огнь»); від поезій у прозі (перший фрагмент «інверсії восьмої» — «Кораблі... Нашої суми не вистачило б і на білети в другому класі...», лист уголос «Пане імпресаріо!..», монологи «Я... Я забуду тебе — голубоока Афіно, й довершену красу твого храму на афінському пагорбі...», «Душа моя озивалася на музику Вагнера, розум — на ваші слова...», фінальний монолог «Я — Айсі... Я — Актриса... Я народ-

жена риптувати життя і небуття, хаос доріг і гармонію часу...») до щемної ліро-трагічної новели про коханого Лосенгіна і смерть дітей; від грайливих дитячих ямбічних рядків («Маленький чорт — великі різки, / Промерз дірявий капелюх...») до версифікаційної гри-перевтілення («Аби повірили — повір, / Що ти є те — про що ти кажеш...»); від поетичних закарбувань розміреного буденного руху гончарного кола, втіленого в однаковий і монотонний чотиристопний ямбічний ритмовий малюнок («Гончарне коло... Хрест буття...», «Гончарне коло меле дні...», «Елізабет! Ти кажеш — біль, / А я не розумію болю...») до емоційних і щемних прозорих ліричних сплесків («О, мсьє Вернон! / Згадалась бальна школа?...», «Буду тебе любити! / Заздрить земній владоможці!», «Про що розкажу я тобі — / про дощі...») або зворушливих елегантних мініатюр («Доці. Тумани. І салони. / І серце в захваті мале!...»); від легкої святкової пісенної настроєвості («Париж! Париж! Ти — європейська Мекка!») або пісенної ж філософічності («Акторські долі — долі трансвестити...») до хтонічного божевілля, втіленого у важкі карбовані рядки з вишуканим, технічно важким ефектом містичного відлунювання («Мовчальнику... Чернець печальний... / Безжально вистражданий шлях / розтяг...», «Сивій, Медєя — крук чорного свята! / Нап'ято / дірками лахміття вітрило...»). Як бачимо, версифікаційна та ритмічна палітра твору постає результатом не тільки нечуваної роботи над ритмомелодійним малюнком п'єси, а насамперед засвідчує, наскільки вільно Лідія Чупіс володіла словесною магією, відчувала багатовимірні поетичні ресурси слів та поетичних чи прозових рядків, а також переконує нас, що авторка «Танців гончарного кола» була наділена особливим даром бачити внутрішній драматизм слова чи фрази і переносити цей драматизм у живу фактуру текс-

ту п'єси. Саме тому словесний малюнок драми, розрахованої на одну реальну дійову особу, по суті моноп'єси, набуває неабиякої сценічності. Пригадаймо, що в античній класичній трагедії внутрішній драматизм дії досягався головним чином через чергування монологічних партій — епісодіїв із хоровими — стасимами, а також завдяки наявності коммосів — діалогічних партій, що слугували засобом для передачі напружених емоцій, коли «потенціал звичайного слова» (В. Ярхо) був явно недостатнім²⁰. Лідія Чупіс опрацьовує біографічну колізію, сповнену нетривіальних життєвих ситуацій, які неможливо повноцінно висловити через цей «потенціал звичайного слова»: за плечима її протагоністки — злиденне і холодне дитинство у багатодітній родині без батька, виснажлива праця з десяти років, кредити на бідне прожиття її близьких, зневага набундюжених театральних зірок, які не могли «зрозуміти гарячі маніфести художньої дитини, що тинялася за лаштунками сцени з томом Марка Аврелія», безліч нетривалих та дешевих ангажементів у пошуку шматка хліба, безпритульне життя просто неба у Європі, яку приїхала вразити своїм мистецтвом нескорена сім'я Дункан; водночас у житті її героїні є чимало оптимізму, внутрішньої гармонії, впевненості у своїх силах, допомоги незнайомих людей, згодом — визнання, захоплених поглядів, слави.

Героїня Лідії Чупіс переживає не просто низку життєвих розчарувань і болю, як, скажімо, протагоністка З. Сагалова у п'єсі «Три життя Айседори Дункан»: життя веде її лише по контрастних лезах щастя і болю, не давши дівчині звідати «золотої середини». Неземний талант і легка вдача дарують їй незабутні хвилини щастя, натхнення, божественного одкровення, вміння кохати і захоп-

²⁰ Ярхо В.Н. Античная драма: Технология мастерства. — М.: Высшая школа, 1990. — С. 6.

люватися неординарними людьми; водночас її земний шлях сповнений гірких розчарувань, болю, несправедливості, фатальної приреченості: непересічний талант не приносить жінці безбідного життя, стосунки з коханими чоловіками виявляються нетривкими, мимолітними, інколи шлюбні розриви і прощання стають для неї виснажливими випробуваннями, рівними ледь не смерті, після чого героїні доводиться знову «воскресати» і продовжувати життя і виснажливу працю. Приреченість протагоністки сягає апогею в епізоді трагічної загибелі двох її дітей, а потім у невідворотній смерті новонародженого немовляти, але навіть після такої розправи долі Айсі віднаходить сили продовжувати життя—спокуту... Відтворити подібний інтенсивний і водночас гранично емоційний життєвий шлях засобами банального мовлення справді практично неможливо, тому Лідія Чупіс і вдається до пошуку прихованих ресурсів звукопису, слова, фрази, символіки, ритмомелодики, жанрових модифікацій, смислових напластувань, коли віршовані і прозові фрагменти тексту промовляються мовби різними «голосами» (переосмислення чергування класичних трагедійних партій «протагоніста» і «Хору»; інколи навіть гіпотетичний Хор закликається на допомогу героїні трагічного сценічного дійства, як, наприклад, у прозовому фрагменті, якій передує згадка про останній день з дітьми напередодні їхньої загибелі: «Я знала... І в найщасливіші моменти своєї долі... я передчувала, що там, за днями... Я кричала по ночах і прокидалася від власного крику... / коли я прокинулась на ранок в готелі „Тріанон“, серед розкішного парку, всі мої передчуття і страхи щезли, як вранішній туман. О, якби був поруч хор древньої трагедії, він нагадав би, що, втікаючи від нещастя, ми часто напрямки йдемо до них! О, якби я не поїхала до

Версалю, рятуючись від пророчих видінь, мої б діти не знайшли б свою смерть на тій же дорозі...»).

Показовою є і ключова символічна аура, закладена у назву «Танці гончарного кола». Всі три компоненти цього заголовку несуть колосальний символічний потенціал, сповнені міфопоетикою, а поєднані разом, вражають новоутвореним символічним ореолом.

Танці здавна вважалися втіленням символічного зв'язку людини з незбагненим сакральним світом — саме вони були неодмінним компонентом всіх священних ритуалів; коли ж танці виділяються з синкретичного ритуального дійства, за ними закріплюється семантичне навантаження розкриття внутрішнього світу людини, передачі емоційно-естетичної оцінки буття через виразні рухи людського тіла. Пізніше оформлюється уявлення про харáктерний танець, не регламентований суворими класичними правилами танець «в образі», через який передається індивідуальний характер персонажа. Лідія Чупіс тут, з одного боку, виходить із того, що Айседора Дункан на початку ХХ століття стає королевою танцю, якій вдалося підкорити і Америку, і Європу, і Росію, — йдеться саме про харáктерне навантаження її «босоногого» мистецтва, про її акторську індивідуальність, впізнаванність у рухах, відтворюваних характерах, ритмічному малюнкові, сценічному динамізмі, тобто, власне про те, що помічали її поцінувальники і що піднімало її на нові щаблі успіху, популярності, слави. Водночас драматург відкриває і другий бік потаємних глибин мистецтва Айседори — правічний секрет танцю як незбагненого таїнства, священнодійства, дикої енергії та неприборкуваної стихії (не випадково у дванадцятій «інверсії» ритм танцю протиставляється ритму слів). Закономірно, що Айседора Дункан вже в «антиколапсі» прологу звертається до свідків її містично-

танцювального дійства з декларативною реплікою: «Світе всеблагий! / Бездумно і люто / на скалках життя відтанцюю себе...». Задум п'єси, таким чином, враховує, що через танець можна передати не тільки особливості біографічних фактів чи світовідчуття героїні, але також і ритміку почуттів, розмислів, самоідентифікації, словесної оболонки подій та внутрішніх імпульсів.

Еволюція образу героїні також відбувається через сприйняття нею себе — в танці: у першій половині п'єси спостерігаємо метаморфозу маленької дівчинки, «мавпочки–принцеси», яка ще усвідомлює себе як «ніхто», танцюючи «у золотому колі світила», дорослішання–перетворення юного створіння, «обіцяного театру», яке, відмовившись ходити до школи, у десять років має учнів у танцювальному класі і грає у сімейній театральній трупі, босоніж танцюючи гру–перевтілення, аби ногами відчувати дрижання землі і її прадавні ритми, — у молоду актрису, що своїми танцями поступово підкоряє світ і викликає спалахи закоханості у зрілих чоловіків, «танцюючи по краю прірви». Тональність першої половини п'єси, за рідким виключенням («антиколапс» про лід і вогонь, пов'язаний із хворобливим маренням), є світлим і уповільненим ритмом зростання юної романтичної душі, легкої на вдачу, безсрібної, творчої натури, повністю підкореної призабутій людством первісній танцювальній стихії творчого екстазу. Не випадково кульмінаційною точкою першої частини стає кількадечне очікування Айседори біля театру містера Делі у намаганні донести до Маестро сокровенну мрію: «Містер Делі! Зачекайте. Містер Делі! Я очікувала довгі дні біля театру, — аби зустріти вас!.. Містер Делі, ви прекрасний художник, ви справжній естет і розумієте гармонію прекрасного! Я маю велику ідею, яку викладу вам, містер Делі! Ви єдина людина в кра-

їні, яка може зрозуміти її! Я зрозуміла таїну танцю! Містер Делі, ви великий артист, але вашому театру не вистачає одного, того, що зробило великим театр Греції, — мистецтва танцю, трагічного хору. Я принесла вам танець! Я принесла вам ідею епохи! Я прийняла її від Тихого океану, соснових лісів Сьєрра-Невади. Я відкрила танець, достойний поеми Уолта Уїтмена! Я створю для дітей Америки новий танець — який буде втіленням Америки! Я принесла вам нову душу — душу танцівниці! Містер Делі, я повинна танцювати у вашому театрі!.. Нью-Йорк, привіт тобі, Нью-Йорк! Я перетанцюю твої широкі вулиці!..». Ця «американська» частина п'єси, яку умовно можна було б визначити як «добровільне заклання героїні на жертвник танцю», завершується її неймовірним злетом («Танцюю сонце в колі слави!..») розчаруванням («...а серцю сняться кораблі!») і втечею — «інверсію сьому» так і названо: «Втеча».

Друга, «європейська» частина драми «Танці гончарного кола» проводить героїню сходишками слави через Лондон, Париж, Берлін, Будапешт, Версаль. Десь на горизонті її поїздка до Росії (любов героїні до Сергія Єсеніна — один із ключових епізодів у п'єсі З. Сагалова, основний предмет художнього дослідження у п'єсі Т. Іващенко), але Лідія Чупіс свідомо оминає цей ледь не хрестоматійний сюжет відомої біографії, лише у пролозі Айсі згадує про свого «світловолосого жайвора у синьому небі снігової країни», мовби на сповіді, розкриває перед ним своє попереднє життя. Її героїня в Європі спізнала повноту слави і визнання, поклоніння й обожнення. Знайомства з видатними митцями Європи — Чарльзом Гале, Луа Фулер, Олександром Гросом, Каземірою Вагнер, Генріхом Тодом, Гордоном Крегом, Парісом Санже — відкривають перед Айседорою нові творчі обрії. Вже від перших успішних виступів перед євро-

пейською елітною публікою протагоністка усвідомлює, що головні її танцювальні шедеври — ще тільки попереду, і робота над ними поглинає її повністю: «Я мріяла створити такий танець, який би передав через пластику тіла всі емоції людської глибинності. Годинами я стояла абсолютно безмолвною, непорушно схрестивши руки на грудях... В тій катотенії я ніби впадала у транс... Я намагалася знайти, і врешті-решт знайшла — Першопочаток Кожного Руху, Чашу — тієї рушійної сили і єдності, з якої народжуються всі рухи танцю, народжується і вмирає сам ЧАС...». Але рух авторської логіки у цій частині тексту, порівняно з першою, змінює свій вектор: героїня, пройшовши випробування любов'ю і славою, усвідомлює своє життя як добровільне заклання на жертвник танцю, тож прагне поступово вивільнитися від тягара свого життєвого призначення, оскільки раптова випадковість дає їй шанс зрозуміти, що головним у її житті є не концертні вистави, не поклоніння як невибагливої публіки, так і корифеїв європейського мистецтва її таланту, не спалахи кохання до чоловіків — а її продовження, «таємний зміст» і «щастя» її життя — діти, які «важать більше, ніж ...мистецтво, в тисячу разів любов до них сильніша кохання найкращого із мужчин...». А далі, ледь збагнувши це, фатально приречена протагоністка втрачає своїх сина і доньку, а після цього переживає трагічні хвилини народження-смерті ще однієї дитини. Світ танцю стає для неї тим неблаганним жертвником, який відбирає найдорожче. Порівняно з душевними муками, які героїня переживає після цього заклання невинних дитячих душ, навіть божевілля видається їй рятівним забуттям, але вищі сили лишують недоторканим її бунтівний розум, підсиливши тим самим міру її страждань. Морально виснажена, Айседора повертається у шаленство танцю, відте-

пер вона знає, що танцюватиме «на розрив аорти», сподіваючись якомога швидше торкнутися чолом горизонту... Так біографічна проекція життя героїні постає через характерний безкінечний танець як основний, непроминальний текст її зболеного життя, яким поглинається решта наскрізних і локальних швидкоминучих сюжетів–манівців її біографії. Посилення символічного поля концепту «танці» відбувається за рахунок включення його у стрімкий рух іншого ледь не вічного символу — гончарного кола.

Алюзії гончарного ремесла як деміургічного механізму наявні у найдавнішій трансміфологічній символіці багатьох народів: у міфологічних проекціях гончарна справа є прерогативою бога чи культурного героя, якому приписують сотворіння із глини людей, всесвіту або його окремих частин²¹ (індійський Брахма, єгипетський Хнум, шумерійські Енкі та Нінмах, акадська Аруру та ін.). Показово, що гончарство всюди наділено сакральним статусом, а в багатьох міфологічних оповідах (навіть у біблійній версії сотворіння людини з глини) взагалі сприймається як божественне одкровення. Водночас у сюжетах виліплення з глини людини та її долі міфи втілюють уявлення про стадіальність цього процесу. Життя протагоністки п'єси «Танці гончарного кола» драматургом також розбивається на відповідні стадії сирой глини (дитинство та юність героїні), її формовки (особистісне та професійне становлення видатної танцівниці), обпалювання (життєві розчарування та руйнація юнацьких ілюзій), зрештою, випробування на міцність та подальше освячення (смерть дітей, принесення родинного щастя на капище танцю і вихід душі героїні за межі людського ества

²¹ Иванов В.В. Гончар // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. — Т. 1. — С. 309.

після цього жертвовного ритуалу). У п'єсі драматургом задіяні не лише алюзивні моменти сотворіння і формовки життя на гончарному колі: Лідія Чупіс також враховує, що у віруваннях багатьох народів гончарство постає як суто жіноча справа, і водночас пам'ятає, що втручання жінки у космогонічні процеси нерідко наділене відьомським присмаком, привносить у них додатковий містико-дияволічний відтінок. Її героїня обдарована ледь не надприродними здібностями — адже вона проникає у таїну прадавнього, але вже забутого мистецтва танцю — жертвовного вогню, використовує його для самоспалення і водночас каналу духовного воскресіння; вона програмує свою долю, схильна до видінь, які віщують майбутнє, її пекельного життєвого ритму не витримують навіть сильні, відомі та заможні чоловіки — тож всі історії закоханостей проходять крізь текст серією вогненних спалахів пристрасті та втечею чоловіків від цього вогню, після чого душа Айсі мусить воскресати, як фенікс на згарищі. Гончарне коло виступає, таким чином, не лише усталеною метафорою формовки непересічної життєвої долі талановитої актриси, приреченої на горду самотність, а й своєрідним пластичним, зримим образним втіленням недосяжного мистецтва танцю-коловороту, здатного набирати обертів аж до шаленства і запаморочення, ледь не відриву від землі та польоту (іспанські, циганські танці та ін.). Також слід звернути увагу на обмежений для багатьох міфологічних сюжетів характер деміургічної місії гончарного майстра у порівнянні з місією бога: так, священна місія гончарів у багатьох міфологіях обмежується виключно процесом ліплення посуду чи людиноподібних фігурок, але гончар, на відміну від бога, не здатен вдихнути в них живу душу. Через подібну смислову браму проходить і Айсі у п'єсі Л. Чупіс: вона спроможна

народити дітей, але не владна врятувати їх від загибелі, а її останній новонароджений син встигає зробити єдиний вдих, аби одразу ж померти. Діти, довершені створіння гончарного кола, таким чином, виявляються лише жертвними чашами, наповненими ритуальною кров'ю, призначеною для жертвовного ритуалу.

Контекстуальний реєстр семантичного наповнення образу гончарного кола також вражає своїм розмаїттям. Граючи зоровими, пластичними та інтелектуальними асоціаціями, Лідія Чупіс проводить надзвичайно індивідуалізовані вишукані символічні паралелі: гончарне коло — 1) народження немовляти, чие тіло «римує простір, танцюючи на гончарному колі землі, переплітаючи сонячне проміння»; 2) зерно—Діоніс з його містерійним циклом і вакханальною стихією («Час перетер і перем'яв, / і знов посіяв проростати — / все те, що нами не було... / та те, що вже не буде нами...»), екстаз народження і агонія втрати; 3) жертвник, на якому запалено пекучий вогонь спокути; 4) втілення прадавньої магічної енергії з пульсуючими «незвичними, первозданими» ритмами; 5) театральний кін у театрику, відкритому братом Августиним, та зненавиджена сцена у театрі містера Делі («я йшла на сцену, як на плаху...»), а також розкішна, тріумфальна сцена Оперного театру Кроля в Берліні; 6) життя—поле, аналогічне семантиці прислів'я «життя прожити — не поле перейти» (рефренний мотив «життя — гончарне коло»); 7) циклічна модель «вічних мандрів» і «вічного повернення» — код блукальництва по світах, актуалізація міфу про Агасфера; 8) хрестоподібна подвійна модель «гончарне коло — хрест буття», якою враховано символіку поєднання єгипетського хреста в колі як символу єдності протилежностей, китайської монади Тай—Ді, юнгаїнського тлумачення сполученого з квадратом кола як зв'язку

між колоподібною душею («я») та квадратом тіла або реальності, яке співпадає з семантикою геометричних форм у буддистській мандалі, де вписане в квадрат коло символізує перехід із матеріального світу в духовний, та у принципово нерозв'язуваній геометричній задачі про квадратуру кола, яка за часів Ренесансу була алегорією недосяжності божественної досконалості, створюваної із земного матеріалу²²; внутрішній конфлікт «квадратури кола» використано і у просторовому рішенні місця дії як «чорного квадрату сцени — простору поза часом», в якому відбуватиметься рух по колу; 9) модель «заробітків на насущне» («я натанцюю вам обід...», — говорить Айсі своїм братам і сестрі); 10) тайнопис химерних знаків долі, «що сплетені в одвічну гру»; 11) прірва, по краю якої танцює героїня; 12) люстерко, що відображає «промені очей» глядачів дивного мистецтва Айсі; 13) сила, якою об'єднані несумісні Субстанції Хаосу і Небуття; 14) своєрідний кордон між світами, «предвічна дорога» на межі Землі та Неба; 15) «діряве сито» акторських доль; 16) «перетліле ласо» часу, не владного над героїнею; 17) оltар смерті, на якому прощається з життям Іфігенія, чий неповторний образ у своєму танці відтворила Айсі під час однієї з життєвих криз; 18) ложе любові, справжність та демонізм якої невзможі витримати відомі в Європі чоловіки; 19) невинна оргія фанатів неперевершеної танцівниці, «спалахи сердець зачарованого залу»; 20) натхненне і радісне кружляння в танці з дітьми, який насправді виявився прощанням із ними; 21) страшний сон втрати, «що триватиме вічно»; 22) округлий живіт жінки, вагітної новим життям; 23) жахливий парафраз долі; 24) «пастка голодної пустки»; 25) «канчук», у який сплелися всі земні дороги Айсі і т. д.

²² Трессидер Дж. Словарь символов: Пер. с англ. — М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. — С. 177–178.

Символічний ореол гончарного кола у даній п'єсі підсилюється ще й за рахунок суміщення традиційних міфологічних та індивідуальних авторських кодів із літературними. Так, яскраво простежуються паралелі «Танців гончарного кола» Л. Чупіс та відверто символістської колізії п'єси «Алмазне жорно» І. Кочерги. В «Алмазному жорні» символіка, як свідчив сам І. Кочерга, «виконує лише службову роль, як засіб порівняти фізичні категорії з категоріями людської психіки, чого владно вимагає обрана мною тема — показати ті шляхи, які проходять люди в своїй свідомості»²³. Обидві п'єси мають сходження у мотивних нашаруваннях (романтична гонитва за мрією та її фатальна недосяжність; трагедійна розв'язка подорожування героїнь; втручання символіки у цю розв'язку, відповідно, символізація катартичного плану творів: складні соціальні (І. Кочерга) або психологічні (Л. Чупіс) обставини самі перетворюються на жорна і жорстоко чавлять людину, призводять до її божевілля — реального у першому випадку і метафорично акцентованого у другому). Цю аналогію закладено і на текстуальному рівні, адже коли Лідія Чупіс наголошує, що її гончарне коло «меле дні», вибудовується зовсім інший, «недеміургічний» семантико-символічний ряд — млин, жорна, давило тощо. Подібна семантична деривація відбувається за рахунок створення словесними засобами зорової символічної моделі трибкового кола із зубчастим зовнішнім кордоном, який зазвичай асоціюється з грубими механічними процесами²⁴. Морально-етичний ідеал героїні Лідії Чупіс, як і в «Алмазному жорні» І. Ко-

²³ Цит. за: Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). — Івано-Франківськ, 1999. — С. 135.

²⁴ Див.: Енциклопедія символів, знаків, емблем / Сост. В. Андреева и др. — М.: Локид; Миф. — 1999. — С. 241.

черги, не збігається з жорстокою реальністю — своєрідним жорном, здатним знищити / розтрощити мрійливу людину. В «Алмазному жорні» «спрацьовує» соціальна увиразненість драматичних колізій, їх життєва напруга, «що вже не вкладаються у межі звичного поняття символу, а творять його нові грані, свіжий зміст»²⁵, відповідно, символіка драматичних творів І. Кочерги поліфункціональна, а дослідники мали підстави стверджувати, що драматург використовує «єдиний конструктивний принцип, а саме наявність семантичних кореляцій, що впливають з центрального символу п'єси»²⁶. Подібні семантичні кореляції використовує і Лідія Чупіс, щоправда, значно ускладнивши структуру центрального символу за рахунок його стереоскопічної багатозарової наповненості (комплексна, взаємопроникна інтеграція семантико-символічних атрибуцій «танцю», «гончарства» і «кола»).

Сама ідея коловороту як світстворювального механізму, запозичена ще з прадавніх язичницьких вірувань, несе на собі відбиток сприйняття прадавнього протознаку кола як універсальної фігури, що навіть у багатовимірному гіперпросторі зберігає власні ознаки при збільшенні кількості вимірів (неподільна на подібні собі та однакова у всіх точках), як одного із провідних елементів міфопоетичної символіки гетерогенного походження і найрізноманітніших конотацій, ключовими зпоміж яких виступають мотиви вседності, нескінченності і водночас довершеності творіння,

²⁵ Хороб С. Іван Кочерга – теоретик драми // Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ, 1999. – С.136.

²⁶ Ласло-Куцок М. Ключі до театру Івана Кочерги // Ласло-Куцок М. Шукання форми: Нариси української літератури ХХ століття. – Бухарест, 1980. – С.269.

недосяжної досконалості²⁷. У символічних рецепціях кола прочитуються семантичні проєкції Абсолюта, досконалості, часу у вічності, постійного повернення до самого себе²⁸.

Асоціативні поля кола, створені уявою Лідії Чупіс, корелюють із багатьма міфопоетичними конотаціями, закріпленими за цим символом у різних культурних традиціях. Наприклад, модель центробіжного руху глини на гончарному колі (сотворіння людини або іншого керамічного витвору) є відсиланням до єгипетської емблеми людини як кола із точкою в центрі. За наявності подібної точки коло сприймається як її розвиток, розширення, прирощення смислів через різнопланові циклічні повторення (порівняймо з тиражуванням у пресі антиномій «лід» / «вогонь», з циклічністю історій кохання та розривів любовних стосунків, з постійним переосмисленням героїнею себе у танці), як поетапне втілення «проявленої сутності». Буддистській міфології відоме сприйняття триярусної системи концентричних кіл²⁹ як єдності внутрішнього та зовнішнього світів, які передають свідомість людини у неперервності її становлення; Лідія Чупіс подібним чином намагається відтворити і концентричну модель життя–танцю своєї героїні на межі Вічності (у буддистській моделі відповідно зовнішнє коло–демон (Мара), що тримає у своїй пащі 12 «недан» одвіч-

²⁷ Топорв В.Н., Мейлах М.Б. Круг // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С. А. Токарев. — М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. — Т. 2. — С. 18.

²⁸ Энциклопедия символов, знаков, эмблем... — С. 240–241; Трессидер Дж. Словарь символов... — С. 176; Шейнина Е.Я. Энциклопедия символов. — М.: ООО «Издательство АСТ»; Харьков: Торсинг, 2001. — С. 31.

²⁹ Сформоване, очевидно, під впливом універсальної трикомпонентності символіки кола: коловерті життя, циклічності часу і божественного начала.

них першопричин), душевного світу та станів виходу героїні за межі свого фізичного ества – марення, сну, галюцинації, мрії, духовного польоту, екстазу, катетонії, трансу, агонії, божевілля (середнє коло з картинами шести категорій–царств – людей, богів, демонів, тварин, пекла, страждених духів), зрештою, земного страждених фізичного життя (символізованого у буддизмі внутрішнім колом, в якому зчепилися курка, змія та свиня – похитливість, гнів та спохмурнілість, якими обтяжується життєвий шлях людини). Масонське сприйняття кола як кінця, граничної межі всіх фігур, у якому заключено таїну творіння, кореспондує з відповідними численними моделями гончарного кола у Лідії Чупіс, які мною вже були названі вище. Але у п'єсі також активовано символічну модель «циркуліс ветиосис» – хибного кола, безвиході, прокручування, де не існує реального повороту і принципового розв'язання ситуації. Саме тому разом із головною героїнею у реєстрі дійових осіб названо персонажа, який за текстом п'єси не має жодної репліки або з'яви у ремарках: цей персонаж Лідією Чупіс маркується як «ВІН – єдиновладний... недосяжний...».

Ритуальні рухи по колу (замкнені колоподібні процесії, круговий танець дервішів, пляски довкола вогню, капища або ідола, люлька миру, що передається по колу, магічний рух арабських паломників довкола Кааби, буддистів довкола ступи, священика з кадилом довкола вівтаря, коло для медитації тибетських лам, кружляння шаманів), задані архітектоною та смисловим наповненням драми «Танці гончарного кола», завжди сприймалися як особистісна участь у великому ритмі Всесвіту³⁰ («танцюю сонце в колі слави...»). Водночас

³⁰ Див.: Жюльєн Н. Словарь символов: Пер. с фр. – Челябинск: УралЛТД, 1999. – С.210.

Л. Чупіс переосмислює магичні властивості кола як лінії захисту, яка відмежовує нездоланий хто-нічними силами простір: її героїню подібна лінія не може захистити від навали розчарувань і втрат. Саме тому у символічному полі п'єси коло, втілене у абрисах жертовника, сонця, серця, прадавнього танцю, сцени, монети-весни, цноти древлянського неофіта, жертовної чаші, — нерідко розривається, роз'єднується, долається, одухотворюється, набуває розімкнених метафоричних форм розбитого обруча, розтрощеного серця — розпорошеного на тисячі сердець, підкови місяцю, дірявого сита, перетлілого ласо, зголоднілих роздягнених очей, втечі від долі, згорнутого сувою часу, безвісти націленої стріли, руйнації, розірваного кола.

Авторка п'єси використовує і фонетичну близькість двох своїх основних концептів — «коло» і «колапс», тому вони виявляють спроможність до взаємоперетікання, інспіруючи ледь вловимий сюрреалістичний модус тексту. Цей модус посилюється і за рахунок дискретного тиражування символу чаші — «амфори з малюнками навскіс», виготовленої на гончарному колі життя, чаші натхненої — «тієї рушійної сили і єдності, з якої народжуються всі рухи танцю, народжується і вмирає сам ЧАС...» або Чаші жертовної, яка «чекає... на вино / гарячої палкої крові».

Для образу головної героїні характерними є унікальність (сильна протагоністка, здатна тримати всі удари життя і при цьому нести у світ високе мистецтво) і водночас незліченна тиражованість, сегментація (протагоністка названа Лідією Чупіс як «ВОНА — Айседора Дункан — одна чи двоє їх, чи троє — в гріхах — молитвах — радості — сльозах...»). Унікальність героїні набуває ледь не містичних ознак божественної посланниці, чарівниці танцю, провісниці, здатної завбачити і напро-

рокувати свою долю, а її тиражованість створюється інтенсивним, ритмічним чергуванням самоідентифікації, яка коливається між формами статичними (Пенелопа, яка чекає на повернення свого коханого; юна танцівниця, здатна довгі дні чатувати на свою долю біля театру містера Делі; «річ в собі», яка не розуміє болю; митець, що впадає у транс, у катетонію, аби віднайти незвідані глибини власного мистецтва; «дорична колона»), динамічними (маленька іскорка, дівчинка-танцівниця, мавпочка-принцеса; актриса, ладна безкінечно перетворюватися у нові образи, Крез, властителька тисяч сердець; Іфігенія, що прощається з життям на олтарі смерті; «сутність вітрів, що танцює в обіймах найлегших сніжинок», «стихія води, що втікає у землю, танцюючи в путах останнього снігу», «нота найвища прощань і прощення на згарищах мертвого поля, що кличе і кличе до древнього Пана, аби повернув той на згаслі жарини життя», Афродіта; актриса, що танцюватиме «на розрив аорти») та екстатичними (наздоганяння власної тіні, божевілля, хворобливий жар, відьомство, безневинна вакханалія, розмивання власної сутності між Ніобеєю, яка оплакує своїх дітей, та Медеєю, котра власноруч привела їх на жертвовник).

Попри те, що п'єси Лідії Чупіс тематично доволі різнопланові, їх сукупний масив формує враження органічної цілісності, певного уможливленого драматургічного циклу, оформленого, як цикл ліричний, наскрізною системою лейтмотивів. Справді, крізь всі тексти проходить кілька спільних загальних ідей і локальних символічних маркерів поезики: циклічного часу, в якому розчиняються інші форми, об'єми та смисли, підпорядковані його невблаганному руху; дикого, несамовитого крику в ніч, якою оповито згорьовану свідомість протагоністів — і водночас болісним очіку-

ванням примарного ранку; голодної пустки свідомості, що доїдає зболене серце і скоцюрблює заіндевіле тіло; зрештою, жертвопринесення як необхідної умови майбутньої космізації збуреного хаотичного світу. Все це свідчить про цілісність та єдність світовідчуття Лідії Чупіс у різні роки її творчого злету, про те, наскільки внутрішньо гармонійною була ця людина, відкинута непевним часом на узбіччя життєвого шляху, але внутрішньо нескорена, неодмінно талановита, приречена на горду самотність, але наділена незламною вірою та високим даром Слова. Повернення її творів до читача — це лише перша акція щирої данини її таланту, сповнена сподівань, що ми іще почувемо не одне режисерське та акторське слово, яким втіляться у сценічне життя її невідомі та професійні п'єси.

*Олена Бондарева,
провідний науковий співробітник Національного центру
театрального мистецтва імені Леся Курбаса*

ЗМІСТ

Я. Верещак. «Безумний Чупіс».....	3
Т. Шуран. «Для мене Ліда Чупіс...».....	6
Лідія Чупіс. «Страсті за Юродивим».....	11
Лідія Чупіс. «Плач над Юдою» <i>Поетична інтерпретація теми</i>	57
Лідія Чупіс. «Життя на трьох» <i>Мелодраматичний трагіглюк на дві картини у супроводі телефону</i>	107
Лідія Чупіс. «Танці гончарного кола» <i>Драматична феєрія на дві дії</i>	137
О. Бондарева. «Гончарне коло Лідії Чупіс».....	176

Упорядник

Ярослав Верещак

Макет і верстка

Костянтин Стрілець

Чупіс, Л. Танці гончарного кола — К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2007 — 230 с.

ISBN 978-966-96527-6-8

Віддруковано у Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Ум. друк. арк. 10,5. Наклад 200 прим.