

Тетяна ТКАЧЕНКО, д-р філол. наук, доц.

ORCID ID: 0000-0003-4965-5107

e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua

Київський інститут бізнесу та технологій, Київ, Україна

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА ДРАМАТУРГІЯ ЛІДІЇ ЧУПІС

Вступ. *Драматургія – унікальне явище, оскільки поєднує вербальне та візуальне у цілісність. Письменницький задум спочатку втілюється в літературному тексті, який згодом, опрацьований сценаристом і режисером, буде представлений у виставі. Поділ драматургічних творів на "для читання" та "для сценічного показу" є вельми умовним, адже змістове наповнення і чуттєва виразність – запорука театрального інтересу й глядацького успіху. Крім того, якщо перші драматургічні спроби для національного театрального мистецтва були зосереджені на становленні-утвердженні нової української драматургії та театру й охопленні якомога більшої кількості реципієнтів, то драматичні тексти ХХ ст. є багаторівневими психологічними студіями, призначеними як для егалітарного, так і для елітарного сприймача. Саме такі твори належать авторству Лідії Чупіс.*

Методи. *У роботі було використано філологічний (ретельне дослідження творів, формального і змістового складників), біографічний (прототипи дійових осіб) та інтертекстуальний (алюзії, ремінісценції; вічні образи) методи, аналіз та синтез (власне студіювання текстів і узагальнення у висновках).*

Результати. *Досліджено жанрове розмаїття драматургії Лідії Чупіс у літературознавчому та власне авторському вимірі (драматична поема і монодрама; поетична інтерпретація, мелодраматичний трагіглюк, драматична феєрія), що розкриває певні змістові акценти у творах. Виокремлено тематику і проблематику творів, яка залишається актуальною з огляду на порушені універсальні питання, висвітлені в екзистенційному аспекті (життя і смерть, добро та зло, праведність і гріховність). Проаналізовано портрети дійових осіб за зовнішніми та внутрішніми характеристиками і діями (емоції, думки та вчинки, міркування і спілкування, видива й марення). Простудійовано особливості інтерпретації знакових постатей, авторське осмислення їхніх*

світоглядних позицій, оцінювання з боку оточення, себе і прийдешніх поколінь, у конкретному теперішньому та в масштабах світового часу. З'ясовано знахідки письменниці в показі конфліктів у сутності героїв, у спробах самовиправдання чи в жорсткій боротьбі за збереження свого єства, коли домінують екзистенційні концепти.

Висновки. Доведено, що драматургія Лідії Чупіс є позачасовою. Письменниця порушує актуальні питання, пов'язані із пізнанням себе завдяки спостереженню, пошуку причинно-наслідкових зв'язків, саморефлексіям тощо. Межова ситуація виступає межею неповернення і випробуванням ціннісних пріоритетів, а вибір героїв стає початком або закінченням буття (фізичного/духовного). Водночас тексти авторки постають її саморозкриттям.

Ключові слова: монодрама, свобода, вибір, екзистенційна (не)визначеність, існування, граничне буття, межова ситуація, саморефлексія.

Вступ

Драматургічна спадщина Лідії Чупіс (1955–1996) – чотири художні тексти, які викликають літературознавчий і театрознавчий інтерес завдяки своїй багаторівневості й асоціативності. Письменниці вдалось наповнити драматургічну форму змістовою глибиною, що містить позачасову проблематику, бо пов'язана із пізнанням людської природи, внутрішнього світу індивіда, сповненого протилежних сил, чеснот і недоліків, які постійно змагаються між собою. Саме тому літературна і сценічна актуальність є беззаперечною.

Мета статті – проаналізувати драматургічні твори Лідії Чупіс в екзистенційному вимірі.

Огляд літератури. Творчості Лідії Чупіс присвячено статті, здебільшого зосереджені на певному аспекті доробку, її постать зринає в інтерв'ю з театральними діячами та сучасними драматургами, які відзначають смислову насиченість мистецьких творів і підтекстову невичерпність, індивідуальний стиль авторки та багатогранність її таланту, особливості якого відкриваються щоразу після прочитання драми чи перегляду вистави (О. Бондарева, Ж. Бортнік, О. Шапаренко, Я. Верещак, О. Когут, А. Скіяр, О. Цокол, С. Хороб). Тож кожна спроба висвітлити оригінальний складник спадщини пані Лідії стає важливою частиною цілісного портрета мисткині.

Методи

Чільними методами дослідження стали загальнонаукові та власне літературознавчі, а саме: філологічний, інтертекстуальний, біографічний, аналізу і синтезу.

Результати

Драматургічні твори Лідії Чупіс вирізняються авторськими жанровими знахідками, художньою організацією, чергуванням поетичного і прозового тексту, графічним увиразненням смислової домінанти, але в центрі – завжди людина, її самопізнання і розкриття у межовій ситуації. Тому варто проаналізувати твори письменниці, щоб з'ясувати чільні риси ідіостилу зокрема і мистецького доробку загалом.

"Життя на трьох" є "мелодраматичним трагілюком", за авторським визначенням, і монодрамою, за літературознавчою термінологією. Дійові особи – Я, ВОНА і ТЕЛЕФОН, але стрижневим постає умовно присутній персонаж – ВІН, що провокує межову ситуацію. П'єсу побудовано на внутрішньому монолозі героїні, сповідь-боротьбу якої час від часу переривають дзвінки (телефон і двері – речі, що констатують реальність подій).

Твір поділено на дві картини, кожна з яких має відмінне забарвлення і сенсовий акцент. Зміст – це двобій свідомого Я і підсвідомого ества. Друге виступає амбівалентним проявом: те, ким боює бути, або та, якою хочу стати. Розгублена та зневірена через втрату коханого жінка відчайдушно прагне відновити власну цілісність і повернути самоцінність, подолавши шлях від "людино-тіні", яка конає в існуванні, до "неймовірної красуні", яка живе, повинна "захотіти жити". Розмова із собою відбувається в герметичному просторі, що витворює ефект множинних лещат: світ звужується до квартири, світосприйняття – до розриву з чоловіком, сутність – до тіні. Показна впевненість ("неймовірна красуня" і "просто красуня") розбивається вщент у поступовому оголенні почуттів протягом галюцинацій-марення. Мовлення сповнене грою слів, яка виявляє розмаїті значення міркувань під час унікального межового самоаналізу, що повинен визначити фінал – життя чи смерть.

Я – розчавлена, "в загубленому віці", зла на себе через надмірну доброту, щирість і щедрість, за які отримала невдячність, зневагу і приниження. Домінантою самовідчуття виступає пуста (дім, голова, душа, життя), що викликає суїцидальну ідею фікс. Духовному самогубству, що загрожує фізичному існуванню, протистоїть ВОНА – єство Я, здатне побачити навколишній світ у кольорах, видобути притлумлені самоповагу і жагу жити не тільки через інстинкт самозбереження, а передусім акцентуючи на емоційному багатстві людського досвіду, який наповнює буття сенсом. Для пробудження використано, здавалось би, непокєднувані прагматику, ідеалізм і цинізм, раціональні докази, емоційні звертання та провокації, аби довести вартість життя – не штучної (гомункулус), а справжньої людини. Недаремно Я бачить себе зозулею, покинутою істотою, яка сама ускладнює своє повсякдення. Натомість ВОНА окреслює її орлицею, підкреслюючи власноруч табуйовані сили, адже "до самознищення не звикають". Телефонні дзвінки, залишаючись без відповіді, стають контрапунктом міркувань-уявного діалогу, ніби завершуючи порушену тему і символізуючи перехід до наступного етапу самотерапії. ВІН є полісемантичним образом, набуваючи розмаїтї оціночної характеристики в осмисленні героїні: винуватець, кат, випробування, зв'язок із реальністю. З одного боку, чоловік зумовив злам і зрив жінки. З другого боку, спочатку надія на поновлення стосунків, а потім розуміння краси повноцінного життя в його амбівалентності витягає з темряви на світло.

Внутрішні колізії у першій картині відбуваються в темряві, в яку спорадично вривається світло, щоб витягти з неї жінку. Напівсон-напівжиття відображається у "запльованому дзеркалі", що втратило здатність показувати істинне відображення. Героїня прирєкла себе на безвихідь ("довга ніч"), нівелювала сутність, обрала забуття ("наш годинник зупинився"). Лише ВОНА починає поступово повертати до тьми завдяки дитячим спогадам і нагадуванню про дари від народження: свобода і доля пов'язаної з людьми зірки, незалежна від чуттів; обраність особи; всеосяжність світла. Кульмінацією протиборства стає розгардіяш у кімнаті, що засвідчує безлад усередині Я, та

водночас вказує на порушений мертвий спокій – приречена прокидається. Друга картина вирізняється повнотою світла. Важливо, що Я та ВОНА міняються ролями. Тепер саме друга виступає жорстоким подразником, зумовлюючи "струс пам'яті", спонукаючи першу "відпочити від себе", від образу жертви, прийняти всі прояви любові (спосіб існування і стан душі) та визнати право жити. Перешкодою самопорятунку є ВІН – сонце її серця, не здатного розірвати зв'язок навіть за усвідомлення, що життя – одне. Тобто Я дозволило Іншому визначати своє буття, що зумовило саморозпад.

Фінал твору можна трактувати по-різному, що засвідчують образи-символи й авторський жанр. Нереалізоване бажання взаємного кохання (вигадані зустрічі, розмови), складений сусідці заповіт, кінцевий стукіт у двері, остаточне занурення у сон і білі хризантеми, спільні для героїні та ЙОГО дружини, вказують на смерть Я. Водночас ті самі квіти символізують не лише жалобу, але й очищення. ВОНА продовжує жити, бо для неї "не існує ніколи", перероджується, відпустивши Я. Безцільність існування мала завершитись початком формування нової сутності. Проте Я насолоджувалась стражданнями, які врешті-решт перетворились на самоціль, щоб роз'ятрити серце і вогнем випалити любов – невід'ємний складник її душі. ВОНА ретельно аналізує почуття і дії, аби вижити. Цікавою знахідкою та підтвердженням цього припущення стає згадана у творі казка про жабенят: Я – жабеня потонуло в глечичку з молоком, відмовившись боротись, ВОНА – жабеня врятувалось, перетворивши рідину на масло, тобто пережило "годину темного бика" (найважчий період життя). Борсання – буття, глек – час і простір, який дається без вибору та випробовує на міцність – сміливість жити. Визначаючи твір "мелодраматичним трагіглюком", Лідія Чупіс наголошує на умовності зображуваного як для героїні, так і для реципієнта.

"Життя на трьох" – монодрама-крик самотньої жінки, її риторичне звертання-сповідь до чоловіка, оточення, світу загалом і самої себе.

Дослідження фемінної сутності не тільки у загальнолюдському й інтимному, але й у професійному аспекті вповні представлено

в "Танцях гончарного кола". Для художньої рецепції та інтерпретації жіночого "Я" письменниця обрала непересічну постать – Айседору Дункан. Вона стала відомою завдяки руйнуванню меж класичного та створенню "вільного" танцю. Хореографію босоніж у тонкій туніці публіка сприймала із захватом, трактувала викликом суспільним нормам. Але навряд більшість цікавилась внутрішнім світом, проблемами й переживаннями "дикунки" – популярної розваги, яку згодом замінить інше видовище. Натомість жінка лишалась наодинці зі своїми нерозв'язаними конфліктами ества, оскільки домінантою визнавала тільки свободу в усьому – мистецтві, коханні, любові, дружбі тощо.

Письменниця вибудовує мозаїку граничного буття героїні, обираючи визначальні для неї в особистому і професійному вимірах події та постаті (Вернон, Селфрідж, Мірський, Бережі, Галле, Фулер, Якко, Зінгер) від народження до смерті. Важливою постає самоназва, що підкреслює домінанту ества у певний період. Перший етап Я – дівча, яке танцює в яскравому світлі. Попри втечу батька, розпач, алкоголізм та глузування матері, переїзди, бідність і голод Айсі була щасливою завдяки реалізації своїх здібностей, здійсненню задуму створити унікальне, показати сутність (чуття) і красу людського тіла у танці. Водночас дитинство асоціюється з усвідомленням несвободи людини, передусім жінки, що стане рушієм порушення канонів і лейтмотивом життя.

Другий етап Я – звір і стріла. Разом із тотемом коня вони відображають силу дівчини, нестримність і дикість. Але вперше з'являється дисонанс між хочу і треба. Танцювати по-своєму, залишити школу, виступати для різної публіки – не тільки прояви творчої самостійності, тобто духовні потреби, а й матеріальні вимоги – фінансова допомога родині. Саме тоді виникає непорушний зв'язок із давньогрецькими видами, що відображаються у назвиськах (себе і стрічних). Спочатку виступає 12-річна Айседора-Пенелопа, закохана у Вернона-Одіссея, котрий незабаром їде назавжди, потім Селфрідж-Сократ спонсорує гардероб. Жінка зазнає неспинних трансформацій, тікаючи від себе та знаходячи нову частинку

сутності: Афродита, Іфігенія, Ніобея, Медея. Відповідні зміни відбуваються в самосприйнятті. Переживши розчарування та відразу через танці заради грошей, героїня хаотично змінює партнерів і борсається у пошуках гармонії із собою.

Третій етап Я – рух і танець, що відтворюють "пульсацію правічного океану", окреслюють шлях пізнання. На зовнішньому рівні він утілений у стрімких подорожах (Чикаго, Лондон, Париж, Будапешт, Берлін), на символічному – в образі вітрил, які згодом перетворюються на лахміття. Втома і безвихідь провокують самозакриття – "річ у собі" (я – "не сюжет, а дивертисмент"), коли фізична оболонка продовжує танцювати без відгуку зовні (публіки). Незважаючи на досягнення досконалої єдності руху й емоції, героїня божеволіє від німоти, тобто відсутності комунікації, отже, розуміння її мистецтва та відданості первісній грації хореографії публікою. Театр перестає бути храмом, оскільки дає хіба миттєву ілюзію любові та слави, що мають лише показну беззмістовну форму, а їх пошуки – нескінченна гра.

Тож на сцені з'являється Я – Іфігенія, свідомо самопожертви в ім'я вищого мистецтва, що зумовлює розпорошення на безліч частинок і поринання у стихії повітря (вітер), води (океан), землі (босі ноги – відчуття пульсу ґрунту), вогню (самоспалення задля місії), витворюючи модерну Афродиту. Замість Артеміди, жінку від самознищення рятує Лоенгрін (П. Зінгер), життя з яким стає останнім притулком безпеки й захисту. Та невгамовна жадоба цілковитої свободи нівелює бажання спокою, даючи нову подобу Айсі – Летючого Голландця, примари, яка прагне відродитись.

Кульмінацією твору і буття героїні є страшна особиста трагедія. Втрата двох дітей зумовлює духовне спустошення, підкреслює пріоритет материнства над сценою чи коханням, викликає прокльони долі й самої себе через неможливість захистити найдорожче. Тому зринають одразу два давньогрецькі образи: Ніобея (скам'яніла мати вбитих богами дітей) та Медея (дітовбивця). Любов до сина й доньки, мрії про їхнє блискуче творче майбутнє (композитор і танцівниця) розбиваються вщент, і найщасливіша жінка стає назавжди розбитою примарою.

Надалі граничне буття перетворюється на існування за інерцією, бо лишається біль через невідповідність ціни розплати за свободу, творчість, право бути собою. Фінальне самовизначення виступає підсумком та вказівкою на фатальне завершення важкого шляху, сповненого багатства і бідності, слави та забуття, кохання і зради, любові та розпачу, злетів і падінь. Я – Актриса й "Чаша, в якій вигорає вогонь незгасимих сердець" підкреслює вичерпаність духовних і фізичних сил протягом сповненої випробуваннями місії. Ця смислова множинність висвітлена у дійових особах, де ВОНА розкривається поступово в численних образах ("одна чи двоє їх, чи троє – в гріхах – молитвах – радості – сльозах"), а ВІН – "єдиновладний... недосяжний" – здобуває подобу (конкретну/ абстрактну) лише в рефлексіях героїні, виступаючи виром рухів, чоловіком (узагальнений образ), часом, театром, танцем, океаном тощо. Айсі сама витворила свою сутність жінки й танцівниці, складники екзистенційної визначеності якої лишались незмінними – свобода, випробування і перешкоди як спонуки діяти, чесність із собою та мистецтвом.

Варто зауважити про текстову організацію. Пролог і епілог утворюють художнє обрамлення твору. Я – вільна-божевільна, ніхто й зірка об'єднуються у Великій Актрисі, здатній поєднати "життя і небуття", "хаос доріг та гармонію часу". Звичні для драматичного твору дії замінено інверсіями, аби підкреслити зворотній відлік існування, в якому спалахують миті. Крім того, наявні антиколапси, що виступають спробами зібрати до купи думки, відновити зруйновану сутність, опанувати себе, щоб іти вперед. Текстовій організації відповідає хронотоп, який різко змінюється, відображаючи темпоритм буття героїня та швидкоплинність людського життя загалом. Недаремно змістовим осердям виступає Час, який народжується і живе лише завдяки Землі та зникає-вмирає в небутті, що доводить символіка світла і тіні. Спочатку простір і спресований час є чорним квадратом із Білим Полум'ям посередині – дівчинкою-іскоркою. Насамкінець Млин Часу перемелює-розсіює мить – життя однієї людини, що засвідчує авторська зміна останніх слів Дункан: "Прощайте, друзі! **Я йду до слави!**" – "Прощайте, друзі! **На вас чекає**

слава!" Її гончарне коло добігає кінця, проте цикл мистецтва танцю і творення себе новим "гончарем/-кою" триватиме.

Значення назви твору розкривається поступово. Гончарне коло – це пристрій, завдяки якому майстер ліпить із глини певний виріб. У тексті зазначене поняття вживається в різних контекстах, розширюючи свою семантику. Гончарне коло землі актуалізує легенду про появу людей із глини та пояснює танець босоніж як синкретизм людини і природи. Визначення життя гончарним колом викриває діалектику буття ("меле дні" та "краде дороги"), коли перешкоди й випробування, радість і біль формують чи деформують індивідів, які зрештою стають "амфорами з малюнками навскіс". Підтримане білими колонами гончарне коло неба викликає образ каріатид, утверджуючи жіночий первінь, окреслює небесне походження творчих спалахів-осянь. Гончарне коло в символі Хреста буття вказує на непорушність місії, яку потрібно виконати, увиразнює непереборний фатум. Водночас гончарним колом виступає сама героїня, оскільки назва – "Танці гончарного кола" – засвідчує цілісність її процесу самотворення.

Авторський жанр твору – "драматична феєрія" – налаштовує реципієнта на неймовірне видовище, але водночас підкреслює яскраву неймовірну й унікальну Айсі, яка у граничному бутті "відганцьовувала себе".

Якщо в попередніх творах письменниця зосередила увагу на фемінних образах, представивши монодрами, то в інтертекстуальній біблійній драматургії центральними виступають маскулітні постаті, увиразнюючи головну подію Нового Завіту – розп'яття Ісуса Христа.

У "Плачі над Юдою" Лідія Чупіс вдається до інверсивної побудови художнього тексту. Пролог констатує вже скоєне зрадником Спасителя, внаслідок чого відбулось розп'яття. Олена Бондарева (Бондарева, 2007, 184) вбачає в образі Хлопчика Ісуса Христа. Проте він може бути первинною і ще незаплямованою сутністю Іскаріота. Розмови між ним і Юродивим, Хлопчиком, П'яничкою, Жінкою в Білім є радше умовними, бо насправді Юда розмовляє із собою, намагаючись, з одного боку, загубитись у побутовому забутті, з другого боку,

знайти самовиправдання, пошуки якого приречені, оскільки "страшніша смерть – то смерть мерців". Протягом інверсій розкривається образ персонажа, його самохарактеристика й оцінка оточення.

Марення чи сон є обрамленням тексту. Спочатку "недитячі" дитячі спомини, в яких перипетії відбуваються у реальності чи "неостанньому" сні, зображують первинну відданість і обоження Учителя учнем. Він уславлює Христа, захищає ЙОГО місію перед матір'ю, що переймається захопленням сина, обґрунтовує цінність життя Спасителя. Водночас від третього співрозмовника, Хлопчика, лунають застороги-передбачення щодо нещирості пафосних слів, самообман яких незабаром знищить жадоба і страх. Поява "Жінки в Білім" визначає початок самопізнання. Фемінна постать є полісемантичною: Богоматір, мати, душа чи alter ego Юди. Недаремно Іскаріота зіставлено з големом (штучна подoba людини, яка врешті-решт вбиває свого творця; тіло без душі) та повилікою (рослина-паразит, що не має коренів і листя). Крім того, драматургиня продовжує фемінну лінію, долучаючи вигаданого персонажа – дружину Юди. Вона корелює з Євою (спокусниця), виступаючи символічним утіленням сумнівів зрадника (матеріальні бажання і страхи за власне життя).

Хитання центральної особи, висвітлені у внутрішніх монологіях, супроводжують-переривають влучні коментарі П'янички та Юродивого, які підсумовують зміст почутого і передбачають майбутнє опосередкованого вбивці. Згодом Юда сам визнає поглинання чорнотою, що протиставляється лілеї, тобто чистоті, Вчителя. Виправданням стає належність до людського роду, якому властиві підлість, ганьба і зрада. Кульмінація самоаналізу вміщена у п'ятій інверсії (середині твору), коли чоловік, зважаючи на натяк Ісуса, усвідомлює та приймає свою роль у трагедії.

Решта частин драматичної поеми є показом остаточного падіння Юди, в якому "спопеліла людина". Магдалина вказує на втрату людяності через нездатність любити, заміну палаючого сонця на палаючий лід. А первосвященники відкидають використаний непотріб, лякаючись мати бодай щось спільне з навіки проклятим. Прикметно, що чоловік намагається

сакралізувати власну зраду, майже дорівнявши її жертві Спасителі, апелює до людства, акцентуючи, що саме завдяки "нелюді"-Юді воно має шанс нарешті виявити свої чесноти, передусім людяність – "вас зроблю людьми". Він переконує себе у здатності бути першим, хоча вже вповні вірить у Вознесіння та Воскресіння.

Остання інверсія відображає духовне самогубство Юди, який вдається до зневаги і самоприниження, прагнучи залишити осторонь від бруду первинну сутність (Хлопчика) і жіноче втілення чи то ньєнки, чи то смерті (Жінка в Білім). Сталось те, чого він найбільше боявся – "вкрасти самого себе", тобто єство, ще не затьмарене облудою заздрості. Насамкінець "впізнає Юда в Юді себе", втрачаючи людську подобу і стаючи тінню (рефрен). Чоловік зберігав особисту свободу до самопродажу, свідомо знівелював "Я", зумовивши смерть за фізичного існування.

Важливо, що в цій "поетичній інтерпретації теми" Спасителя називають лише займенниками, що підкреслює апіорну святість і велич Ісуса Христа як найлюдянішої Боголюдини, званої кожним. Так само відомий усім Юда, проте із протилежним означенням – "гідотний та недобитий плазун". Уявне протиставлення і протистояння відбувається в усіх діалогах і монологах, увиразнюючи вищість Першого та ницість другого.

Драматичний твір "Страсті за Юродивим" утворює діалогію із "Плачем над Юдою" на образному та сюжетному рівнях. Знаково, що тут відсутній Юда, бо центр уваги – Пілат, провина якого заледве менша. Юродивий з'являється спорадично, але виступає народним суддею зрадників Спасителя.

Письменниця розкриває характери реальних постатей та безіменних дійових осіб під час суду і розп'яття Христа. Твір складається із картин та ремінісценцій, насичений цитатами з Нового Завіту, які промовляє Ісус – учасник і свідок, коментатор і наставник, осередок первинної духовної чистоти і сповідальник. Прикметно, що низку цитувань позначено так: "(ретроспективно)". Це вказує на оцінку явища чи особи після події, яка ще не відбувалась у тексті.

Учасники перипетій мають протилежні погляди на Спасителя, бо керовані відмінними чуттями та інтересами. У фемінних

образах проступає притаманна жіночій статі материнська турбота, яка утверджує цінність життя знедоленого. Маскулітним образам властиві жорстокість і цинізм, схильність до насилля та глузувань навіть із немічного через потребу самоствердження над "Царем Юдейським". Стадна свідомість, рухома заздалегідь прорахованими й маніпулятивними кроками можновладців і т.зв. духовних лідерів, прирікає Месію на загибель. Маса знищує індивіда, який відкидає відповідальність і можливість власноруч вибудувати єство, віддаючи своє "Я" на поталу іншому. Але в цій безликій когорті вирізняється постать Пілата, образ якого письменника бере з Євангелія від Матвія, залучаючи його дружину Прокулу. Понтій розуміє наслідки "вмивання рук", погоджується із засторогами жінки, та все одно діє як зразковий намісник, підкорюючись римській владі в образах Кайяфи й Анни. Осердям сум'яття прокуратора виступає третя ремінісценція – діалог Пілата й Ісуса. Перший намагається подолати всепрощення Другого, підкреслюючи людські вади, агресію, невдячність, і водночас виправдати себе розлогими яскравими міркуваннями, що зводяться до "силу давить сила". Христос відповідає короткими та змістовними фразами, засвідчуючи свою всеосяжну любов і вказуючи співрозмовнику на ілюзію самообману й неможливість утечі від себе: "Ти знаєш сам..." (рефрен). Спаситель підтверджує рішення Пілата, знаючи, що його покута від імені людства і спроби самобичування є театром одного актора, псевдосповіддю лицемірного судді.

Знаковим стає дієслово-дія, що підкреслюється у першій картині, зображуючи хрест із Ісусом, та у фінальних словах Прокули, що завершують епілог. Рефрен "упав", лунаючи від різних персонажів, на початку викриває полісемантику "падіння": Вчителя зраджує паства через Його присуд і розп'яття, Пілат втрачає шанс на власне спасіння, юрба демонструє моральну деградацію, бо існує без сутності. Натомість завершальна фраза жінки підтверджує духовну вічну вищість праведників і Христа й довічну кару свідомих грішників навіть за щирого каяття: "Вознесіння не про нас... То падає... й не може впасти... Й обняти землю... Залегкий...".

Тому Понтій не фігурує в назві твору. Він сам нівелює себе аж до зникнення, розуміючи, що в історії залишиться символом відступництва, та, на відміну від Юди, чоловік продовжує вперто безцільно існувати тут-і-зараз.

Драматургічна теософська діалогія Лідії Чупіс має символічні назви частин. "Плач над Юдою" відразу констатує духовну деградацію центральної постаті, приреченої тільки ретроспективно вгадувати й нотувати миті власного занепаду. Тож авторка і реципієнт оплакує вже мертву істоту, що зберігає тілесну оболонку. "Страсті за Юродивим", по-перше, витворює діалогію з "Плачем..." на рівні персонажів; по-друге, саме Юродивий, спорадично з'являючись у текстах, виступає голосом правди – спостережливим коментатором і провидцем; по-третє, прийменник у назві підкреслює наявність кількох асоціативних тлумачень: страждання героя, переживання читача / глядача, сум через відсутність провідирів у минулому та сьогодні, котрі можуть пробудити масу, яка захоче відкинути маніпуляції та думати-діяти самостійно. Посвята "Вчителю з далеких доріг" окреслює узагальнений образ духовних лідерів, здатних до самопожертви заради хай нерозумної пастви, бо інакше самознищення людства є неминучим.

Дискусія і висновки

Драматургія Лідія Чупіс – глибинний аналіз ества людини, що випробовується подіями і почуттями, зовнішніми перипетіями та внутрішніми колізіями. Цікаво, що монодрама є не лише жанровим, але і змістовим пріоритетом авторки, бо всі центральні постаті перебувають чи опиняються в ситуації вибору між емоцією та розумом, сутністю і подобою, духом і тілом, свободою та наданням право керувати собою іншому.

Героїня "Життя на трьох", опинившись у межовій ситуації, заборторює себе у пастку нелюбові, відкидає будь-який зв'язок зі світом, насолоджуючись образом жертви та закриваючись у коконі задля швидкого згасання в забутті. Айсі з "Танців на гончарному колі" одразу свідомо обирає граничне буття, вперто дотримується визначних принципів у витворенні ества, знаючи про можливе несприйняття свого бачення та ества іншими, але вперто йдучи власним шляхом попри всілякі негаразди.

Задоволений ілюзією сміливості Іскаріот у "Плачі над Юдою" в межовій ситуації змушений визнати своє лицемірство, показавши справжню сутність. Дійові особи у "Страстях за Юродивим" поєднують усі названі аспекти: Пілат до фіналу прагне виграти у двобої зі своїм "Я", проте межова ситуація унеможливорює подальшу гру в самообман, Юродивий – граничне буття, поза яким існувати не може, решта – багатоголосся, в якому більшість постає безтямним стадом, керованим інстинктами. Але з-поміж героїв на особливу увагу в екзистенційному дискурсі заслуговує Христос: "Люди бачать Того, хто під, і не чують Того, хто **над**". Його граничне буття Боголюдини водночас є напередвизначеним і власним вибором. Ісус від початку знає свою долю, проте одразу демонструє синтез існування та сутності. Екзистенційна визначеність обумовлює відповідальну свободу здійснити місію.

Драматургиня вдається до символіки світла і тіні. Обираючи чорне тло, вона вихоплює променем певну постать, яка стає осердям історії. Водночас протиставлення викриває амбівалентність людської душі, що постійно балансує між правдою та обманом, приймаючи рішення і визначаючи власний шлях, та життя, в якому антиномії підкреслюють його цінність, надаючи кожній миті змістової повноти завдяки унікальності й неповторності.

Твори письменниці насичені афористичними знахідками та грою слів: "... зйдуть з неба голограми, і розважать нас на голі грами добра і зла, і відділять половину від зерен", "ти сієш терен на моїх теренах", "... вимикачі скрізь, а от де вмикаються – забула", "...мій єдиний талант – бути доброю?! Добрі – кретини, що не змогли влаштуватись за чужий кошт!.. не вмюють... Добрі – вони ж самі жити не вмюють і не дають іншим! Вони встигають перехитрувати навіть власну душу!", "В людині забагато страху. Чудо – породжує страх – страх породжує рабів", "Життя – академія для бідних!", "економічно вигідно нікому не бути винною", "Щоб навчитись сміятись, треба довго прожити на світі" ("Життя на трьох"); "сплетіння доль – химерні знаки, сплетені в одвічну гру", "поєднаних безповоротністю втрат не роз'єднати нікому", "себе не сховаєш", "нелюдська надія – що дію?!", "летіте у вирій у вирі нічної спокути" ("Танці гончарного

кола"); "донощики, як близнюки", "мать, якою можна відмолити бодай би сумнів у століть", "несотворенне світить СЛОВО з перенапруги німоти" ("Плач над Юдою"), "буйно цвіт – ще не врожай", "світ живе як жив – безстыдно, не вчиться – й менших не навчить..." ("Страсті за Юродивим").

Отже, Лідія Чупіс представила драматургічну екзистенційну лабораторію людської сутності на прикладі непересічних історичних та вигаданих постатей, висвітливши власні міркування в репліках головних і другорядних дійових осіб. Домінантою постає свобода вибору, дарована від народження кожній людині, що згодом або добровільно втрачається переважною більшістю чи стає випробуванням для індивіда, який прагне бути особистістю. Граничне буття виступає головною ознакою духовної сили, притаманної лише тим, хто здатен зберегти єство попри все.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Біблія (І. Огієнко, Пер.). (б.д.).
Бондарева, О. (2007). Гончарне коло Лідії Чупіс. *Чупіс Л. Танці гончарного кола*. НЦТМ ім. Леся Курбаса.
Чупіс, Л. (б.д.). *Життя на трьох*. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > zhyttia
Чупіс, Л. (б.д.). *Плач над Юдою*. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > plach
Чупіс, Л. (б.д.). *Страсті за Юродивим*. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > strasti
Чупіс, Л. (б.д.). *Танці гончарного кола*. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > tanci

REFERENCES

- Bible (I. Ohienko, Trans.). (n.d.) [in Ukrainian].
Bondareva, O. (2007). Lydia Chupis' Pottery Circle. *Chupis L. Dances of the Pottery Circle*. Les Kurbas National Center for Theatre Art [in Ukrainian].
Chupis, L. (n.d.). *Life for Three* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > zhyttia
Chupis, L. (n.d.). *Lamentation over Judas* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > plach
Chupis, L. (n.d.). *Passion for the Fool* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > strasti
Chupis, L. (n.d.). *Dances of the Potter's Wheel* [in Ukrainian]. <https://kurbas.org.ua> > dramlab > chupis > tanci

Отримано редакцією журналу / Received: 09.12.25

Прорецензовано / Revised: 10.12.25

Схвалено до друку / Accepted: 22.12.25

Tetiana TKACHENKO, DSc (Philol.), Assoc. Prof.
ORCID ID: 0000-0003-4965-5107
e-mail: tkachenko.t@kibit.edu.ua
Kyiv Institute of Business and Technology, Kyiv, Ukraine

EXISTENTIAL DRAMATURGY OF LYDIA CHUPIS

Background. *Dramaturgy is a unique phenomenon, as it combines the verbal and visual into a whole. The writer's idea is first embodied in a literary text, which is later developed by the screenwriter and director and presented in a performance. The division of dramatic works into "for reading" and "for stage performance" is very conditional, because the content and sensory expressiveness are the key to theatrical interest and audience success. In addition, if the first dramatic attempts for national theatrical art were focused on the formation and establishment of a new Ukrainian dramaturgy and theater and reaching as many recipients as possible, then the dramatic texts of the 20th century are multi-level psychological studies intended for both an egalitarian and an elitist perceiver. It is precisely such works that belong to the authorship of Lydia Chupis.*

Methods. *The following main methods were used in the work: philological (a thorough study of works, formal and content components), biographical (prototypes of characters) and intertextual (the role of autoallusions, allusions and reminiscences), analysis and synthesis (the actual study of texts and generalization in conclusions).*

Results. *The genre diversity of Lydia Chupis's drama is studied in the literary and authorial dimension (dramatic poem, drama proper and monodrama; poetic interpretation, melodramatic tragicomedy, dramatic extravaganza), which reveals certain semantic accents in the works. The themes and issues of the works are highlighted, which remain relevant given the universal issues raised, highlighted in the existential aspect (life and death, good and evil, righteousness and sinfulness). The portraits of the characters are analyzed according to external and internal characteristics and actions (emotions, thoughts and actions, reasoning and communication, visions and delusions). The peculiarities of the interpretation of iconic figures, the author's understanding of their worldview positions, and their evaluation by the environment, themselves and future generations, in the specific present and on the scale of world time, are studied. The writer's findings in showing conflicts in the essence of the characters, in attempts at self-justification or in a fierce struggle to preserve one's essence, when existential concepts (borderline situation, borderline existence) dominate, are clarified.*

Conclusions. *It is proven that Lydia Chupis's drama is timeless. The writer raises topical issues related to knowing herself through observation, the search for cause-and-effect relationships, self-reflection, etc. The borderline situation acts as a border of no return and a test of value priorities, and the choice*

of heroes becomes the beginning or end of being (physical / spiritual). At the same time, the author's texts become her self-disclosure.

Keywords: *monodrama, freedom, choice, existential (un)certainty, existence, borderline being, limit situation, self-reflection.*

Авторка заявляє про відсутність конфлікту інтересів. Спонсори не брали участі в розробленні дослідження, зборі, аналізі або інтерпретації даних, написанні рукопису та рішенні про публікацію результатів.

The author declares no conflict of interest. The funders had no role in the design of the study, the collection, analysis or interpretation of data, the writing of the manuscript, and the decision to publish the results.