

DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-073-5-1-26>

МАРКЕРИ СТРУКТУР VERBATIM І THEATR.DOC У П'ЄСІ НАДІЇ СИМЧИЧ «МИ, МАЙДАН»

Бондарева О. Є.

*доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник
Київського університету імені Бориса Грінченка
м. Київ, Україна*

Надія Симчич однією із перших зреагувала на українську Революцію Гідності 2013-2014 рр. як драматург. Її п'єса «Ми, Майдан» була завершена 2015 року і одразу втілена у сценічній версії Київського академічного театру «Колесо» режисером-постановником Іриною Кліщевською.

Текст п'єси створено на межі двох сучасних театральних стратегій, пов'язаних із функціонуванням історичних документів у театрі – *verbatim* і *theater.doc*. Нерідко ці стратегії вважають одним цілим і розглядають обидві назви як синоніми, що не є методологічно вірним.

Адже *verbatim* передбачає дослівно переданий текст від особи, яку інтерв'ювали усно – зі збереженням особливостей її мовлення, без лексичних або синтаксичних правок. Це не журналістське інтерв'ю, де сама постать журналіста та його аналітизм важливі, а відповіді на його запитання створюють цілісну картину. У техніці *verbatim* найчастіше до різних людей ставиться одне й те саме питання, а драматургічність досягається специфікою строкатих людських голосів, бо відповіді на питання виходять абсолютно різними. Не випадково Н.Симчич реплікує свій текст на голоси людей, які на повсталому українському Майдані творять «Симфонію Духу». До «авторів» цих голосів належать «самооборонівці, медики, священники, волонтери, студенти, журналісти, кияни і приїжджі, чоловіки і жінки, літні і юні» [5, с.99, далі текст цитуватиметься за цим виданням]. Разом з тим авторка зазначає, що на рівні голосів звучатимуть також «дії і вчинки, думки і слова, молитви і вірші, пісні і мрії», чим постулює наближення тексту до візуальних мистецтв та видовищних практик.

Натомість *theater.doc* належить до практик документального письма, де документ – це обов'язково письмово зафіксоване джерело, яке містить «відносно достовірну інформацію» [1, с.120]. Тут авторка у коротенькій передмові наголошує, що «всі імена та події реальні», проте у тексті

майже не вказує прізвищ дійових осіб, хоча контекстуально ті, хто стежив свого часу за подіями на Майдані під час Революції Гідності, можуть впізнати в окремих епізодах знакових героїв Майдану – одного з керівників протестного табору в Києві Ігоря Луценка, голосу Євромайдану Євгена Нищука, лікаря Всеволода Стеблюка, блогера Олексія Арестовича, журналіста та правозахисника Юрія Бутусова, журналістку та блогерку Ярославу Гресь, письменників та видавців братів Капранових та інших учасників українського спротиву. Проте індивідуальність майданівців у п'єсі здебільшого декларативно камуфлюється, головну увагу зосереджено на «живому організмі» Майдану, подібному до океану Станіслава Лема. Тим гостріше сприймаються деякі маленькі персональні історії та окремі згадування імен героїв. Наприклад, моторошна сцена смерті івано-франківського студента Романа Гурика, а потім приїзд на Майдан його батька, чие горе піднімає людей на бій із беркутівцями.

У постановці Київського академічного театру «Колесо» топос Майдану розгорнуто через жанр Fb.doc.читання: актори не проголошують текст напам'ять, не розігрують його, як це зазвичай робиться на сцені, а читають з аркушів, не перевтілюючись у героїв. Натомість простір гри залишається для голосу, музичних інструментів, театального світла та колективної пам'яті глядачів. Виставу також супроводжують кадри майданної хроніки та музика Майдану. Наприкінці тексту Н.Симчич наводить імена тих, з ким вона зустрічалася і розмовляла, щоб скласти палітру живих голосів і хронологію подій та вражень – це майже п'ятдесят майданівців. Окрім живих інтерв'ю, також використано надруковані публічні висловлювання та матеріали фейсбук– і твітерсторінок учасників Революції Гідності, що теж скеровує п'єсу до стратегії *theater.doc*.

Між цими двома стратегіями актуалізується постать автора драматургічного тексту як збирача й аналітика, який шукає не лише топоси й осьові моменти протистояння, але й формує певний сюжет, класифікує персонажів, доносить до реципієнтів провідну авторську інтенцію. Тут доречною буде заувага Ю.Лотмана, що «кожен жанр, кожен культурно-значущий різновид тексту відбирає *свої* факти» [3, с.337]. Спресованість драматургічного твору не дозволяє розтягувати решілки у великі словесні масиви, у той же час свідчення очевидців повинні мати внутрішню завершеність та логіку комбінування, яка враховує рух дії від зав'язки до кульмінацій та фіналу.

Завданням дослідника такого тексту, заснованого на документальних джерелах, Ю.Лотман вважає реконструкцію коду або набору кодів, якими користувався автор тексту, та узгодження їх із власними

дослідницькими кодами [3, с.336]. Отже, для авторки принципово важливим є зрозуміти, яка сила вивела беззбройних людей у бутафорських касках із фанерними щитами на протистояння з озброєною масою силовиків, що саме захищали ці люди, в ім'я чого гинули. Здебільшого говорять майданівці – це лише один бік протистояння: саме вони у своїх репліках згадують про беркутівців, тітушок, силовиків, що йдуть на штурм. За тих, хто у цьому протистоянні став Небесним воїнством, промовляють живі: частину з прототипів голосів п'єси ми згодом побачимо добровольцями або волонтерами прийдешньої війни, яка триває й досі.

Естетичну функцію сцені у документальному театрі, на думку П.Паві, надають «монтаж і театральна інсценізація політичних фактів», унаслідок чого «отримана перспектива проливає світло на глибинні причини репрезентованого дійства й підказує певні висновки щодо суспільних проблем» [4, с. 490]. Суб'єкт письма у такому театрі може виступати як «ритор, що бере активну участь у громадянському дискурсі» [2, с. 135]. Участь самої авторки у безпосередніх подіях на Майдані, таким чином, лишається поза сумнівом, адже її авторська точка зору та концептуальні принципи добору й розташування матеріалу стають ще одним «голосом» Майдану.

Час твору вміщує протистояння у центрі української столиці від листопада 2013 року до кінця лютого 2014 року – від першого дня студентських протестів («Прийшла на революцію, а нікого немає», – це перша репліка п'єси, твітер-свідчення однієї з учасниць протестів) до відспівування загиблих на Майдані після його перемоги – хронологічно це вже останні дні зими. Проте, залучаючи простір пам'яті, авторка мовби відтермінує фінал, тим самим наче пролонгує дію п'єси до сьогоднішніх днів, стверджуючи, що справжнє осмислення описаних нею подій ще буде попереду.

Оскільки це твір для театру, то авторкою добираються різні локації та локальні маркери, які можуть сприйматися як промовисті театральні метафори: сам простір Майдану як живий океан; зародження «анархітектури», коли на голий остов ялинки (у майданній транскрипції – «йолки») починають вішати банери, плакати, фотографії, прапори, гасла; інваліди, які допомагають майданівцям; особливий вид антимайданних людей – «тітушки»; дим як маркер «своїх», майданівська «пекельна кухня», мрії про термос із кип'ятком (усе протистояння відбувається взимку); дзвони Михайлівського Золотоверхого, які піднімали заспаний Київ, коли розпочиналися чергові спроби штурму; антураж середньо-

вічного фентезі – «шоломи, щити, катапульти, полум'я і чорний дим, «фортеця Майдан», міське ополчення»; сповіді просто неба для тих, хто йде у бій; операції просто неба для важких поранених; облави силовиків; відчуття, що «тут, на Майдані та Михайлівській, і є справжнє життя, а іншого вже немає»; палаючий БТР; ланцюжок, що передає тротуарну плитку на місце відкритого зіткнення; зустріч з карпатським мольфаром на Грушевського; нічний вогонь як захисник від хижого звіра; остання лінія оборони і «остання жменька людей... там, на лінії вогню»; складання трупів у рядочок; зрештою, простір пам'яті – «коли пам'ятаєш те, свідком чого не був особисто»... Така посилена роль простору і його персоніфікацій є дуже важливою у документальних театральних жанрах, оскільки саме простір перебирає на себе функції створення візуального естетичного ряду, формує континуум «місця сили».

П.Паві основою документального театру вважає «дієвий монтаж», коли у творі натомість фібули та фікції подаються «упорядковані матеріали, що виконують контрастно-пояснювальну функцію» [4, с. 490]. Дієвий монтаж Надії Симчич полягає в тому, що монтажні «шви» і «розриви» не винесені на поверхню, а старанно приховані, завдяки чому виникає ілюзія цілісності й художності цього складного тексту документальної природи.

Таким чином, у п'єсі Н.Симчич «Ми, Майдан» використання обох сучасних театральних стратегій – *verbatim* і *theater.doc* – є продуктивним і створює для авторки простір інтенційності та усвідомленого вільного вибору, а для реципієнта – простір актуалізованої пам'яті та рефлексій із доданим прирощуванням смислів.

Література:

1. Боров Ю.Б. Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов. М.: Издательство Астрель, 2003. 575 с.
2. Енциклопедія постмодернізму. За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи».
3. Лотман Ю. Семиосфера. СПб: Искусство, 2004. 704 с.
4. Паві П. Словник театру. Львів: Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
5. Симчич Н. Ми, Майдан. Драма на чотири картини. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми. Київ: Світ знань, 2015. С. 99–123.