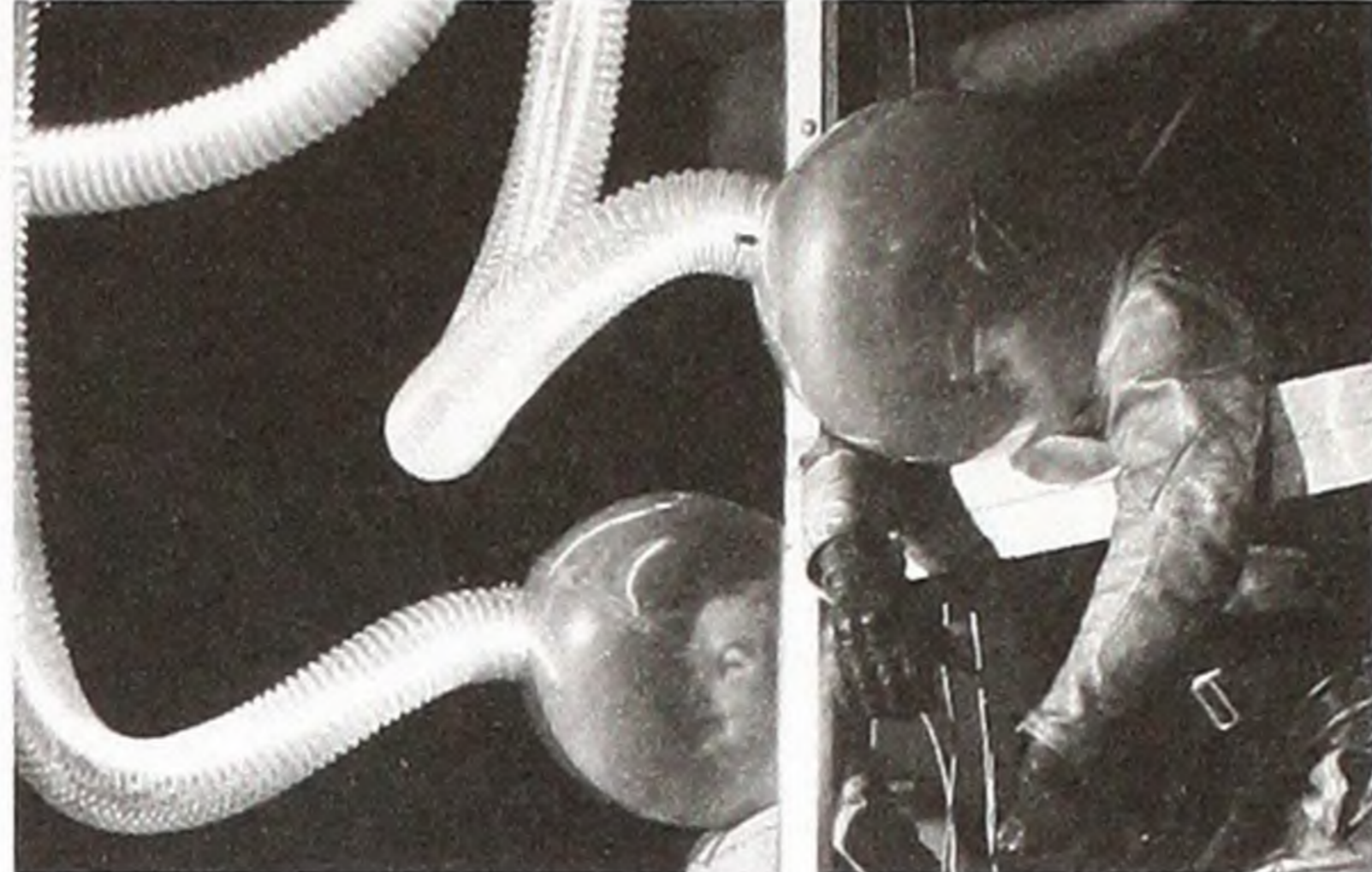


Ольга Велимчаниця

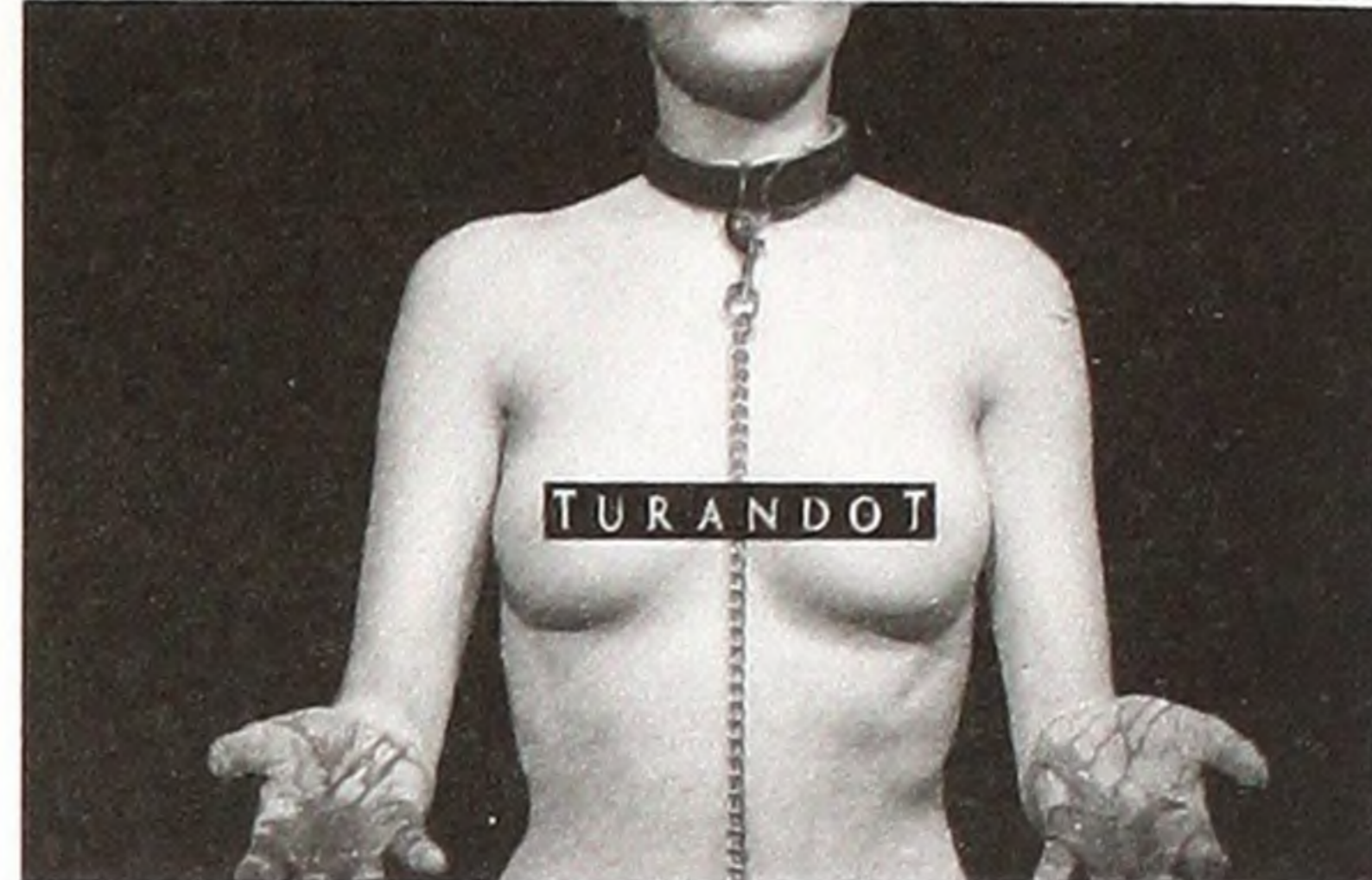
## Вересень польського театру в Києві



Сцена з вистави «Фердидурке». Театр «Provisorium» та Компанія «Teatr» (м. Люблін, Польща).



Сцена з вистави «Планета Лем». Театр «Biurowo Podrozy» (м. Познань, Польща).



Сцена з вистави «Турандот». «neTheatre» та «Grupa Coincidentia» (м. Люблін, Польща).

Досить часто впродовж історії суспільне життя визначалося і характеризувалося за допомогою театральних метафор. Так, варто згадати хоча б універсальне шекспірівське «все життя – театр, і ми в ньому актори». При згадці про епоху Ф. Рабле загальним місцем стала теорія «сміхової культури» М. Бахтіна, в якій ключовим є поняття карнавалу. Про театральну спрямованість життя часів Просвітництва може яскраво засвідчити класицистичний живопис з його практично «постановочними» сюжетами та образами. Модерністський початок ХХ століття – теж наскрізь театралізований, про що пише М. Давидова: «театральність ніби наповнювала повітря епохи, прикрашала стиль життя, відчувалася в манері поведінки, зовнішньому вигляді людей»<sup>1</sup>. З 60-х років, у часи вже зрілого капіталізму, з'являється нова театральна метафора, яка якнайбільш влучно характеризує суспільну дійсність аж до сьогодні, – «суспільство спектаклю». Автор теорії спектакулярності Гі Дебор переконаний, що все життя суспільства, де панують сучасні умови виробництва, проявляється як нагромодження спектаклів. «Спектакль – це стадія, на якій товару вже вдалося досягти повного захоплення суспільного життя. Ставлення до товару не просто виявляється видимим, тепер ми тільки його і бачимо: видимий нами світ – це його світ»<sup>2</sup>. Через медіатизацію політики, економіки, приватного життя увесь простір: і побутовий, і медійний, – перетворився в «універсалізоване видовище». А його глядач характеризується насамперед своєю пасивністю: «чим більше він споглядає, тим менше він живе, чим більше він погоджується визнавати себе в панівних образах потреб, тим менше він розуміє власне існування і власне бажання»<sup>3</sup>.

А чи має мистецтво, і театр зокрема, ресурси, аби реагувати чи впливати на таку суспільну дійсність? На це запитання відповідає новий столичний театральний форум

«Дім химер» та його організатор Станіслав Мойсєєв словами з прес-конференції: «Я переконаний, що театру в нашій країні є соціально важливим чинником розвитку людської спільноти і що погляд на український театр в європейському контексті дасть можливість зрозуміти нам усім, що театральні химери можуть бути реальнішими за будь яку політику». До програми фестивалю, яка підтверджує ці слова, увійшли сучасне польське театральне мистецтво («Польський театр у Києві») та «Український блок», який складався з драматургічних читань української актуальної п'єси та з вистав за сучасною українською драмою. Також у рамках фестивалю відбувалися майстер-класи польських митців та лекції про сучасний польський театр. Доповнювали вересень польського сучасного театру в Києві і драматичні читання в рамках проекту «Табір Солідарність» п'єси П. Демірського «Діаманти – це вугілля, що взялося до роботи» та вулична вистава «Сліпі» театру КТО. Польські театральні акції стали доступними українському глядачеві завдяки Закордонній культурній програмі Головування Польщі у Раді Європейського Союзу – I, Culture. Можна лише по-доброму позаздрити сусідам, які мають суттєву державну підтримку великої кількості культурних проектів та порадіти з того приводу, що можемо з ними ознайомитися.

Так, відкриттям фестивалю «Дім химер» стало грандіозне театральне видовище на Софіївській площі – вулична вистава «Планета Лем» театру Бюро подорожей. Її створено за мотивами творів Станіслава Лема, одного з найвідоміших письменників-фантастів ХХ століття. І сама вистава, у кращих традиціях фантастики, ставить питання, як залишитися людиною у ситуації, коли навкруги самі тільки роботи, а механізми, машини витісняють людські стосунки. І вже важко зрозуміти, чи вистава – антиутопія, яка показує, куди ми прямуємо, чи мистецька

проекція сучасних суспільних стосунків, де людина – невільник, але вже не химерних роботів, а так само химерних образів, ілюзій сучасного технізованого та медіатизованого світу, які провокують наші бажання та диктують правила поведінки. Яскраві спецефекти, активна рухома сценографія, агресивно-недолугі костюми атакують та захоплюють глядача, занурюючи його в атмосферу «Планети Лем».

На сцені ж Молодого театру було показано п'ять інших польських вистав. Серед них – «Брати Карамазови» люблінського театру Provisorium, який продемонстрував досить динамічне, але нецілісне трактування роману Ф. Достоєвського. Найяскравіші фрагменти тексту монтувалися за допомогою кругової сценографічної конструкції, яка оберталася разом з персонажами. Але це був не життєствердний рух по колу, що символізує циклічність життя, скороминущість проблем, як це велося з часів Макса Рейнгардта, який вводив кругову конструкцію переважно у комедії. Це було радше замкнене коло, з якого неможливо знайти вихід. Так само, як неможливо знайти точні відповіді на всі засадничі життєво-філософські питання, які порушує Достоєвський.

Вистава театру Provisorium спільно з «Компанією Teatr» – «Фердидурке» за В. Гомбровичем – гралася практично на двох квадратних метрах, де тіснилися три актори та мінімальні декорації. Вони унаочнювали погляд Гомбровича на життя людини в сучасній культурі як у пастці, заблокованому приміщенні. Динамічна акторська гра була побудована на залученні різноманітних тілесних практик, від чого видавалася досить «фізіологічною». Слово тут несло не більше смислове навантаження, ніж жест, міміка, вигук. Так, активне кривляння персонажів відсилало до поняття «пики», яким Гомбрович називав соціальну маску, яка через неунікні міжособистісні стосунки, приростає до обличчя та може його замінити. Персонажі вистави – інфантильні, оскільки їхній автор захоплювався молодістю, незрілістю, неоформленістю, бунтівним духом. Однак незрілій істоті завжди нав'язують моделі поведінки та схеми бачення. І від того, чи прийме вона їх чи ні, залежить наскільки органічно вона увійде у дорослий світ, світ соціальних масок.

Інший аспект сучасного польського театру – документальність – презентував польський «Teatr Centralny» та норвезький «Drammen Theater» на прикладі вистави «Юлод Кнута Гамсуна». Тут поєднано автобіографічні моменти творів «Юлод» та «На зарослих стежках» з художніми персонажами, які виринають у пам'яті старого Гамсуна, коли той перебуває у психіатричному шпиталі у Відні. Тут намагаються виправдати Гамсунову підтримку Гітлера психічним розладом письменника. У Гамсуна ж власне виправдання та особиста життєва трагедія, – адже держава засуджує його за те, що він вважав за доцільне робити заради її блага. Це передано за допомогою пластичних малюнків на сцені «химер з минулого», грою світла та сценічного оформлення.

Вистава «Турандот» («neTTheatre» та «Grupa Coidencia») – цьогорічний лауреат Единбурзького фестивалю – теж використала прийом поєднання біографічних фактів життя Дж. Пуччіні та мотивів його опери «Турандот». Це поєднання, доповнене перенасиченими візуальними образами (серед них чимало вельми вигадливих) соціально

критичними моментами, як проартикульованими, так і завуальованими, атакували глядача, не даючи йому можливості відрефлексувати те, що він бачить (точно так само, як відбувається з нами у повсякденному житті).

Компіляцію різних культурних текстів використала М. Гурницька у своєму проекті «Хор жінок» (Інститут театру ім. Збігнева Рашевського, Варшава). Ці тексти, серед яких народні казки та мультфільми, «Антигона» Софокла, Барт, кулінарні рецепти та ін.) подають 25 жінок у формі «сучасного хору». Жінки шепочуть, говорять речитативом, зриваються на крик, співають, вигукують. Це – їхня форма демонстрування свого голосу, того, що вони вже не будуть мовчати. Вони реконструюють те, що стало природним, підривають стереотипи про жінок у світі вже після феміністичних революцій. А обрана «хорова» форма тисне на глядача з будь-яким інтелектуальним багажем і змушує розкладати ці конструкції разом з жінками на сцені, які нічим не відрізняються від тих, що в залі. Це яскравий приклад театру, спрямованого на трансформацію дійсності.

Про інші стратегії польського театру щодо впливу на дійсність розповідали у своїх лекціях І. Стокфішевський, а також П. Грущинський та А. Бужинська, які на теоретичному рівні давали можливість познайомитися з польським театральним досвідом. Лекції проходили спільно з мультидисциплінарним проектом «Табір Солідарність», який відбувався у НаУКМА.

Що стосується Українського блоку на фестивалі, то він, маючи на меті популяризацію нового для України театального жанру драматургічних читань, репрезентував кращі роботи молодих українських режисерів (Юлії Маслак, Андрія Мая та лауреата премії «Київська пектораль» Павла Юрова), читання та вистави за п'єсами сучасних українських драматургів (Наталії Ворожбит, Павла Ар'є, Максима Курочкина). В рамках фестивалю було також показано виставу «Депо Північне» за п'єсою Василя Сігарева «Фантомні болі» та історію єврейської Лоліти «Шоша» за романом І.Б. Зінгера. Завершував фестиваль спільний проект Молодого театру та Французького культурного центру «Поки мама не прийшла».

Таким чином, київський глядач міг ще раз оцінити кращі зразки української актуальної драми, а також скласти більш чи менш цілісне враження про явище польського сучасного театру, а на його прикладі і європейського. Схоже, що український глядач вже відчув потребу у чомусь свіжому, актуальному, або просто іншому, ніж те, що пропонують українські театральні майданчики. Адже зали на виставах польського блоку були вщерть заповнені, і хоча реакція була різною: від різкого несприйняття до захоплення, все ж інтерес до вистав не згасав. Це свідчить про важливість і необхідність фестивалю такого рівня, спрямованого на обмін досвідом українських та іноземних митців, поживлення театального процесу в Україні та його входження в загальноєвропейський, тетральний простір.

1. Давыдова М. Художник в театре начала XX века. – М.: Наука, 1999. – С. 13.
2. Дебор Г. Общество спектакля. – М.: Логос, 2000.
3. Там само.