

O. Kirillova

THE STRATEGY OF RE-SIGNIFICATION IN TERMS OF LACANIAN PSYCHO-ANALYSIS: "THE VISIT" BY F. DURRENMATT (essay in case study style)

The topic of the article is the problem of "re-signification" and "textual catharsis" according to the Lacanian psychoanalytical conceptions. The Lacanian notion of the impossibility of the signification of a female subject as a Woman is re-interpreted in view of the artificial construction of the subjective strategies. The above key concepts are illustrated by the example described in the play by Friedrich Durrenmatt "The Visit".

Keywords: subject's signifier, strategy of re-signification, textual catharsis, narcissistic text of trauma, screenplay.

УДК 792:165.242.1

Фруктова Т. С.

ФІЛОСОФСЬКО-ЕСТЕТИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ДІЇ У ТЕАТРИ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО: СПРОБА ОСМИСЛЕННЯ

Стаття є спробою осмислення специфічного поняття «Дії» у театрі Єжи Гротовського. У ситуації, коли те, що відбувається перед глядачем, перестає бути виставою та перетворюється на «Дію», виділено основні необхідні умови-складові цього процесу; зокрема, розглянуто так званий метод Гротовського, водночас постать актора – «Перформера», «людини Дії», нова чуттєва естетика його тілесності, а також природа імпульсу, народженого в тілі актора як початку «Дії».

Ключові слова: імпульс, «Дія», веікул, органічність, *via negativa*, зосередженість, «Перформер», самосвідомість, самоусвідомлення.

Однією з найважливіших тез Єжи Гротовського було те, що все, що відбувається, відбувається в тому місці і в той час, у якому відбувається. Простір театру Гротовського не означав іншого простору, крім зазначеного. Відповідно, дія у такому просторі була буквальною, а не символічною. Тому в ньому не було поділу на актора й глядача.

Робота Гротовського у «Майстерні в Понтедері» в останні роки його життя отримала назву «Мистецтво Ритуалу» та складалася із трьох рівнів занять, назви яких говорять про їхній зміст та мету: «Підготовка» (*Preparation*), «Дія» (*Action*) та «Просунення» або «Проходження» (*Motion*) [3, 234]. Перший етап так званої підготовки був дуже трудомісткий, «технічною» роботою над вичищенням і карбуванням багатьох деталей усіх сегментів, з яких потім склада-

лися дії. Своєю чергою, ці сегменти мали складатися із архаїчних вібраційних пісень Давнього Єгипту, Давньої Греції, Палестини, Ассирії, – так само, як із текстів того ж самого походження. Вихідним матеріалом також була робота над різними формами звуку і голосових наспівувань, а також рухами тіла: кроком, бігом, падінням, танцем та іншими діями. Цим, можливо, встановлювалася подібність до давньогрецької архаїчної «потрійної хореї» – одночасного поєднання пісні, танцю, слова, і, що цікаво, – слова там було вкрай мало. У цій підготовці відбувався лише розігрів та налаштування, або точна так звана вибудова та співбудова організму усіх учасників.

У «Дії» кожен з учасників ставав джерелом потоку імпульсів, струменів енергії, що витікали один з одного та були взаємооберненими. Зали-

шаючись джерелами цих «струменів», діючі учасники самі ж їх і сприймали. Відповідно, «Дія», хоча і могла мати структуру вистави через ясний і чітко окреслений початок, кульмінацію та завершення, все-таки виставою автоматично не ставала. Оскільки глядач у традиційному розумінні тут був відсутній, «Дія» не показувала, вона «несла» (термін Гротовського) [10]. Створений таким чином учасниками «Дії» твір (*opus*), в якого була строга конструкція, заснована на найтоншому ремеслі виконання, врешті-решт, переставав бути видовищем. Він ставав знаряддям роботи над собою, носієм духовного розвитку, адже латиною слово *opus* означає і створений твір, і знаряддя.

Якщо у цьому випадку скористатися романтичною мовою самого Єжи Гротовського, то можна сказати, що «мистецтво Дії» і театру зокрема, ставало спробою побудови «драбини Іакова», яка йде у небо із поступовим, гранично точним додаванням до неї наступних і наступних сходинок-рівнів. «Це різновид йоги, специфічної техніки людини, яка діє в напрямі зміни енергетичного рівня від щільного, біологічного, до рівня більш тонкого, просвітленого» [4, 24]. Гротовський вважає за краще говорити й писати про шлях своїх пошуків у термінах «технічних», скоріше практичних або навіть, як ми бачимо, у категоріях обміну процесів енергії, зміни їхньої якості та рівнів, оминаючи суто теоретичні роздуми та коментарі. У підсумку того, що вже сказано, проступає і проявляється його бачення театру, і навіть мистецтва в цілому як провідника, носія тілесних і духовних імпульсів, як рушія життєвого злету у людині. Це і є *vehicul* (веікул) Гротовського¹.

Режисер вважав ілюзорною саму ідею створення власної системи. На його думку, не існує жодних рецептів, жодних ключів до творчості, тому слово «метод» означало для нього щось інше. Попри це зауваження, дослідники намагаються збагнути так званий метод Гротовського. Основною тезою у його розумінні є існування певного виклику, на який кожен із нас має дати власну відповідь. Людина повинна бути вірною своєму покликанню. Мова тут йде не про вилучення з власного життя інших, а навпаки, про включення їхнього життя та дій. Фундамент нашого буття Гротовський вбачав у зв'язках з ін-

шими і, власне, саме інших вважав його основою. Різноманітний досвід різних людей потрібно тлумачити як послання, адресоване нам долею, життям, історією як певним живим типом. Тому усі назви, зрештою, для Гротовського не мали жодного значення, бо наш життєвий досвід є завжди питанням, а робота – «Дією», відповіддю. Починатися все повинно від спроби не маскуватися і не говорити неправду. Не потрібно діяти за якоюсь схемою – необхідно лише реагувати на виклик. Іншого існування поза викликом для Гротовського не існувало. Важливо також бути готовим до того, що відповідь іншої людини досить часто відрізнятиметься від нашої. Якщо ж раптово виявиться тотожною – найімовірніше, буде фальшивою [3, 56]. У праці над адекватною відповіддю важливо не впасти в дилетантизм. У розумінні Гротовського це трапляється, коли нам бракує дисципліни. Коли актор нещирий, він умовляє себе, ніби діє, а насправді відбувається щось неартикульоване, розмите. Тому, аби техніка не слугувала лише ширмою, необхідно брати від неї лише те, що вивільняє людські процеси, або стає відкриттям себе.

Усі вправи, які робили актори Гротовського, – складові його знаменитої так званої техніки *via negativa*, – були покликані знищити усі тілесні блокади акторів, їхні стереотипи – індивідуальні та професійні. Це були вправи-бар'єри. Вони діяли як пастка: щоб їх виконати, потрібно було знати, що тобі заважає. Вони мали негативний характер, адже виявляли те, чого не треба робити. До того ж, ніколи не підказували, що і як робити треба, вимагаючи від актора, аби він йшов власною дорогою. Після того, як певні вправи були добре опановані, їх змінювали або викидали, інакше розпочався би процес техніки для техніки, знання «як».

Коли актори Гротовського відчували, що джерела всередині них не діють, що внутрішні блоки замикають їх, хоча «творчий процес і посувається вперед», але він безплідний, тоді вони знову повертались до вправ та шукали причину проблеми. Зокрема, ніколи під час вправ не йшлося про «особистий стиль» актора, яким, за бажанням, можна було б пояснити будь-які його недопрацювання. Гротовський не потребував цього ані на словах, ані у термінах. Між ним та актором відбувалася своєрідна інтимна драма, разом вони шукали щирість і відкриття, які не потребують слів. На цьому тлі важливо, аби подібні гранична щирість і відкритість були спрямовані на будь-кого іншого, на будь-яку окрему людину. Навіть, якщо людей було кілька і вони діяли одночасно, «Дія» ніколи не ставала груповим звітом – лише індивідуальним. *Не існувало рецептів*, за якими можна було творити «Дію». Існувала лише дорога, яка вимагала усвідомлен-

¹ Значення латинського слова *vehicul* (буквально: транспортний засіб, екіпаж, повозка; франц. *vehicule*, італ. *veicolo*) може бути перекладене у переносному значенні, як провідник-посередник, передавач; речовина-провідник, зокрема засіб, що проводить кризу себе (звук, світло); як матеріал, що зв'язує. Якщо Пітер Брук схиляється до значення «провідник-передавач», то Т. Чужинський полюбляє слово «носіє», а Л. Фляшен використовує слово «капсула» (яка переносить у собі те, що всередині). Через багатозначність поняття «vehicul» Гротовський пропонував зберегти його в оригіналі (веікул), застосовуючи як неологізм.

ня, відваги і зусиль, а також чимало дрібних дій, рекомендованих акторами самим собі. Проте, знаючи, що існує лише шлях подолання себе, важливим також було не потрапити у пастку гіпердосконалості, щодо якої застерігав Гротовський.

Коли Гротовський працював з акторами, то не замислювався ані над «якби», ані над «запропонованими обставинами». Існують певні передумови, вважав він, поштовхи, які творять події вистави. Режисер називав це руслом ріки, берегом ріки [7, 89]. Актор щоразу звертається до свого життя, шукає не у сфері «емоційної пам'яті», у «якби», у тіла-пам'яті; не стільки пам'яті-тіла, як тіла-пам'яті, і звертається до тіла-життя. Актори у цій ситуації зверталися до досвіду, який був для них важливим, та водночас до того досвіду, на який очікували, але якого ще не набули. Іноді вони звертаються до спогаду лише однієї хвилини, іноді циклу спогадів, де щось лишається незмінним. Наприклад, обличчя жінки в окремих життєвих ситуаціях змінюється, вся особистість може змінитися, але в усіх існуваннях чи інкарнаціях є щось незмінне – це як різні фільми, що накладаються один на одиний. Спогади людини (з минулого і майбутнього) пізнаються і відчуються нею через тіло і все «решта». «Решта» означає тіло-життя, в якому усе записано. Проте необхідною умовою дії актора була і залишалась її безпосередність сьогодні, тут і зараз, *hic et nunc* [10]. І тоді завжди вивільнялося щось не зафіксоване свідомістю, ледве вловне, але насправді важливіше, аніж фізична дія. Цей стан можна було б назвати фізичним, але водночас він був і передфізичним. Гротовський називав його *імпульсом*. Цей імпульс не може існувати без партнера, але не в розумінні партнера для гри, а в розумінні іншого людського існування. Імпульс завжди існує щодо когось. Тому Гротовський також закликав не називати те, що відбувається з тобою під час дії, а лише діяти. Пізнавати потрібно було тілом-пам'яттю, тілом-життям. Лише «Дія» існувала для Гротовського. Не цікавив його театр слова, адже він ґрунтується на фальшивому сприйнятті людини, ані театр фізичний, ані театр взагалі – цікавили його живі процеси існування. *Спосіб шукань режисера існував радше на зовнішньому рівні театру*, хоча колись подібне вже і траплялося в історії. Коли йдеться про дорогу життя і пізнання.

Аби «Дія» відбулася, актор Гротовського мав бути *органічним*. «Органічність» для Станіславського означала природні правила «нормального» життя, які за допомогою структури та композиції виникали на сцені та ставали мистецтвом. Органічність Гротовського ж мала іншу ідеологію: щось аналогічне потенційній можливості

внутрішнього потоку імпульсів – квазібіологічний потік, який би йшов «із середини» та досягав своєї кульмінації у точній дії.

У своїй книзі «Робота актора над роллю» Станіславський писав про імпульс, як роботу очей та обличчя, тобто периферії тіла [7, 95]. Гротовський ж, навпаки, зазначав, що імпульс завжди передує будь-якій фізичній дії. *In/pulse* – це реакція, яка починається всередині тіла і стає видимою лише тоді, коли вона вже стала маленькою дією. Проте імпульс настільки комплексне поняття, що неможливо однозначно сказати, що це лише тілесне явище. Актори Гротовського тренували композицію фізичних дій, залишаючись на рівні імпульсів [11, 184]. Це означало навіть, що дрібна фізична дія, яка ще не народилася, вже є у тілі, тому що вона «in/pulse», буквально: «в твоєму пульсі». Це ситуація, коли актор ще не дає змогу фізичній дії проявитися, він тільки *починає* діяти, тому фізична дія, яка народжувалася не з імпульсу, була звичною. Але коли актор працював над імпульсами, все мало витікати з тіла. Ці отримані імпульси, за Гротовським, як морфеми акторської гри та її елементарні частки. Саме вони становлять суть потреби акторського тренування.

Добре відома теза, що кожна дія народжує свій «характер». За Станіславським, «характер» – це цілковито новий індивід, народжений поєднанням образу, описаного автором твору, та, власне, актором. Актор починається з «Я» та, проходячи крізь обставини характеру, запропонованого автором, досягає квазі-ідентифікації із характером, новою істотою. Але у Гротовського на відміну від Станіславського «характер» був радше публічним екраном, що захищав актора. Актор на сцені не ідентифікував себе із «персонажем». Це можна побачити на прикладі «Стійкого принця» Річарда Чесляка. «Персонаж» створювався за допомогою монтажу та переважно виникав в уяві глядача. За цим так званим екраном актор зберігав свою інтимність та безпеку. У будь-якому разі екран «персонажа» тримав глядача в полоні таким своєрідним чином, що той міг одночасно сприйняти і прихований процес актора.

Актор Гротовського – це людина, яка працює власним тілом і робить це привселюдно [4, 87]. Він повністю відкриває себе для споглядання та оцінки. Аби пізнати «голі» невідомі почуття, власну містичну природу, актор повинен пройти довгий життєвий шлях. Він повинен, як скальпелем, маніпулювати сценічним образом для препарції власної індивідуальності [8, 176]. «Актори-святі» Гротовського публічно здійснювали акт провокації щодо інших через провокацію щодо себе. Якщо вони позбувалися своєї повсякденної маски, і через саморозкриття, про-

фанацію, неприпустиме блюзнірство намагалися пізнати дійсну правду про себе, – тоді подібний процес виникав і в глядача. Від моменту, коли актор переставав демонструвати власне тіло, набиваючи йому ціну, а звільняв його від будь-якого опору духовним імпульсам, коли неначе знищував його – з цієї миті він уже досягав чогось близького до святості, не продаючи себе, а приносячи себе у жертву, повторюючи жест покути [4, 123]. Гротовський говорив тут не про те, щоб актор у певних складних ситуаціях грав самого себе, і не про так зване «переживання своєї ролі». Не йшлося тут і про вміння творити образ відсторонено, з так званої дистанції за вимогами епічного театру на основі холодного об'єктивного аналізу. Ми втікаємо від правди про себе, а тут нам пропонують просто зупинитися і дивитися. Ось чому, аби «Дія» відбулася, актор має *бути зосередженим*. Йдеться про зосередженість не на тому, що можна було б назвати «Я», а на тому, що можна було б означити поняттям «Ти». Здійснення акту саморозкриття вимагало від актора мобілізації усіх його душевних і фізичних сил, бо тільки так він досягав необхідного стану «пасивної готовності втілити в життя активну партитуру». Кажучи фігурально, найсуттєвіший чинник у цьому процесі можна окреслити поняттям *поскорі*: психічним станом, у якому проявляється не готовність до виконання певної дії, а, радше, ніби відмова від її невиконання. В іншому випадку вихід за рамки звичного втрачав свою міжлюдську функцію.

Отже, Гротовський проголошував появу нової акторської гри, зокрема, «лабораторії-театру», де вправи у кожній ділянці акторських засобів не повинні були відбуватися під знаком нагромадження досконалості. Вони лише відтворювали своєрідний ланцюг алузій, співвідносний з невовлимим невиразним та невисловленим процесом «Дії». Важливо, щоби такий акт в акторській грі не став явищем ефемерним, одноразовою акцією, залежною від якоїсь виняткової особистості, феноменом, раптове виникнення якого і перебіг неможливо було б передбачити; також аби міг функціонувати постійний акторський колектив. Для цього були вироблені певні вправи, своєрідні техніки, методи тренінгу і пошуків. Але які?

Гротовський закликав відкинути всі стереотипи, універсали та шукати правду у собі. Режисер шукав закон єдиного психічного поля людини, її праджерело, шукав те, що було, на його думку, до Вавилонської вежі, шукав Спільне, а не Відмінне, людину, що передує різниці [4, 13]. Це *спільне* має бути знайдене в кожному окремому індивідові, і лише тоді зможуть вибудовуватися ті зв'язки між індивідами (актором, режисером, глядачем), які створюють структуру «По-

дії». На цьому тлі творчий процес саморозкриття є вихідним необхідним рушієм існування. Вправи Гротовського були зосереджені на кожному окремому індивідові, праця йшла із кожною окремою особистістю з огляду на її специфічні психофізичні особливості, штампи і здатності, розкривали енергетичний потенціал кожної окремої людини. Актор не створював загальне, обов'язкове для всіх і для кожного, не підпорядковувався тому, що має значення кожна мить, завжди. Навпаки, творчий процес складався з миттєвостей, що змінювалися та були змінними за своєю природою, а отже, сутність людини ніби розсипалася на ці миттєвості: відбувалося динамічне постійне становлення особистості, яке не мало штампів загального.

Здається, що Гротовський використовував тут принцип «антиуніверсальної людини» Кліффорда Гірца: якщо ми прагнемо безпосередньо пізнати людство, ми повинні вдатися до деталей, відкинувши різні хибні ярлики, метафізичні типи, порожні аналогії, і чітко усвідомити сутнісний характер не лише різноманітних культур, а й різних видів індивідів всередині кожної культури [2, 316]. До певної міри Гротовський, як і Гірц, на перший план виносив взаємозв'язки між індивідами. Відповідно, життєвий процес дії на сцені – це шлях вивчення чогось особливого, але завжди зумовленого конкретними обставинами, водночас визнання взаємодій між цими явищами. Актор Гротовського при цьому, маючи змогу діяти самостійно, переступає через етичні, загальні норми, а отже, виходить за поле етики, бо індивідуальне у Гротовського важливіше за загальне.

У 1987 р. у тексті «Перформер» Гротовський проголошує себе вчителем, людиною, що виховує Перформера. Перформер з великої літери – це людина «Дії». Це не той чоловік, який відіграє роль іншого. Це танцюрист, жрець, воїн: це людина, що варта вищих категорій мистецтва [9, 141]. За цією схемою Гротовський не збирався робити жодних відкриттів, він просто згадував про забуті речі, речі давні, що все різноманіття естетичних категорій до них не можливо було застосувати. У визначенні Перформера Гротовському був ближчий образ П'єра де Комба або навіть Дон-Хуана, описаного Кастанедою: «людини пізнання», бунтівника, який повинен здобути знання, і навіть якщо він не проклятий людьми навколо, він все одно відчуває свою несхожість, бо він – аутсайдер. Бути Перформером – це спосіб життя, адже щоразу в процесі «Дії» відбувається певна ініціація, або так зване «викрадення знання». Для цієї ролі в індуїстській традиції існує поняття «вратий» – той, хто йде здобувати знання. Ця людина знання активна у «діянні», а не в ідеях і теорії, бо бажанням

зрозуміти процес, актор уникає «діяння». Якщо ти не знаєш, що робити, просто продовжуй діяти, навчав Гротовський [12, 246]. Знання – це питання «діяння», «Дії». Життя актора, яке ллється суцільним потоком, повинне бути артикульоване. Перформер здатний перетворити імпульси свого тіла у звуки, кожен його жест стає «Подією». В останні роки свого життя Гротовський відтворював ритуал, під час дії якого життя свідків ритуалу – глядачів – ставало напруженішим, вони говорили, що відчували чинсь присутність. Так, Перформер вибудовував містки між свідками та чимось інше. У цьому сенсі Перформера можна назвати *pontifex*, будівником мостів. Шляхом тривалого індивідуального розвитку актори Гротовського перетворювали своє тіло і сутність у тіло-сутності. За той короткий період, коли тіло актора було злито із його сутністю, Перформер повинен був намацати свій шлях. Тоді вже тіло актора, який йшов своїм шляхом, ставало податливим і ніби прозорим станом, коли все виходило легко й невимушено.

Актори на сцені, за Гротовським, не могли бути символами значення, бути «чимсь», або «кимсь». Гротовський жадав від них розуміння зовсім іншого досвіду: присутності «я» у світі, де немає «свідомості», «мови», інстанції «я» – об'єктивних категорій присутності. Тільки тоді, коли у світі вже щось є, тільки тоді людина може шукати шляхи до власної присутності. Тіло актора не мало ставати думкою, бо це перетворення вбило би будь-який театр або співдію акторів, що перебували всередині ситуації «Я – Я». На переконання Гротовського, за традицією існувало «Я», яке все робить, та «Я», яке дивиться на це. Це друге «Я» майже відчутне, але воно існує не десь всередині, і воно аж ніяк не є поглядом ззовні, присудом. Друге «Я» відчувається як нерухомий погляд, мовчазна присутність. Шлях кожного актора міг здійснюватися лише за умови цієї мовчазної присутності. Пара «Я – Я» не повинна була розпастися, вона мала існувати у всій своїй повноті і єдності завдяки тому, що актор долав розірваність власного «Я». При цьому тіло актора також отримувало певну повноту, сповненість. Це нагадує значення терміна плерома, запропонованого С. Аверинцевим у своєму «Словнику...». Плерома – це термін ортодоксальної, а надто, єретичної християнської містики, який позначає або певну сутність в її неприменшеному обсязі, без шкоди і нестачі (напр., у тексті Нового Завіту: у Христі «враз із людською природою живе вся повнота Божества», Кол. 2:9), або множинну єдність духовних сутностей, що разом утворюють певну впорядковану, внутрішньо завершену «цілокупність» [1, 168]. В тіло актора, за Гротовським, включена множинність всіх сутностей, воно водночас

і сповнене, і мінливе. Воно не є, та у жодному разі не може розглядатися як сталість, певна довершеність, бо як внутрішньо, так і тілесно, актор повсякчас перебуває у становленні. Більше того, наявна майже нетілесність, ніби нелюдськість, інстинктивність рухів та жестів, які можуть бути пов'язані надалі з явищем шоку чи хепенінгу. Та ці техніки надання цілокупності мають бути певним арсеналом засобів саморозкриття та самопізнання індивіда. Тіло актора, як «рептильне тіло», поєднує людину зі всім живим та істинним на землі. Актор у часі «Дії» неначе здійснює подорож, що проявляється в знаках голосу і жесту, а глядач немовби отримує запрошення до співучасті та відгуку. Саме тому акторські знаки для цього запрошення мають бути точними й відпрацьованими.

Гротовський, звісно, не перший, хто задумався над «буквальністю» жесту й руху як знаків запрошення до співбудови почуттів. Досить згадати про «відчуження» Брехта, «театр жорстокості» Арто, «рух відмови» Мейерхольда та Ейзенштейна, практику театрів абсурду 50-х років ХХ ст. (від Д. Хармса й В. Введенського до С. Беккета), прози Кафки й Платонова. Усюди бачимо вирази природного жесту й руху. Актори Гротовського у техніках «Дії» відкривали у собі так звану давню тілесність, за якою у кожного з людей є міцна спорідненість. Відштовхуючись від дрібних конкретних деталей, вони відкривали в собі іншого – діда, матір. Якесь фотографія, спогад про малюнок зморшок, далеке відлуння голосу дозволяла їм відновити емоційно дану тілесність. Якщо, діючи, актори спочатку відновлювали тілесність когось близького та знайомого, то згодом – тілесність незнайомця або пращура. Цікаво також, що в техніках «Дії» кожної миті якогось руху попередня мить не забувалася – вона, спираючись на актуальне положення тіла, ніби імплікувалася в теперішнє і наявне сприйняття, полягаючи у перевідкриванні серії попередніх положень, які перетворювалися одне на інше. Кожен момент дії обіймав всю її тяглість та, зокрема, перший порух тіла. Ось чому актори не перебували в просторі та часі, не мислили простір і час. Вони належали простору та часу, їх тіла застосовувалися до цих категорій та обіймали їх. Мірою цієї належності була міра екзистенції актора, але ця належність, своєю чергою, ніколи не могла бути тотальною. Простір та час завжди обмежені невизначеними горизонтами, які містять інші точки зору. Тому рухомий досвід тіла актора у такій ситуації не ставав окремою причиною пізнання, але надавав індивіду певний спосіб досягати світу та об'єкта, давав можливість торкнутися його, якусь «практичною», яку Мерло-Понті у «Феноменології сприйняття» визнавав своєрідною та вихідною.

В останньому випадку мається на увазі, що тіло творить свій світ або розуміє свій світ, не маючи потреби у «репрезентаціях», у підкоренні «символічній» або «об'єктивуючій функції» [5, 169].

Відповідно, *голос* актора у цій ситуації не є окремим організмом, а тягнеться через те, що є назовні тіла. За Гротовським, це матеріальна сила (вібрація), яка навіть може торкатися речей. Актор, який працює із голосом окремо від тіла, переконував Гротовський, відходить дуже далеко від свого природного стану. Важливо також не спустошити себе вправами і не стати творчо безплідним. Для цього у вправах не потрібно йти шляхом занадто інтимних пошуків. Інтимну сповідь у театрі Гротовського уможливлено лише у творчому процесі. Під час виконання вправ актор не мусив заглиблюватися у подібні сфери, хіба що вони виникали самі собою [6]. *А от голос* слід було використовувати у вправах, які залучали у дію усе єство актора, і так, аби він визволявся сам через себе. Для цього Гротовський радив говорити, співати, працюючи фізично. Натомість всі основні позиції акторів блокують голос, хоча голосовий апарат насправді має бути лише каналом для проходження енергії життєвого імпульсу. Голосом лише необхідно продовжувати своє існування, але без технічної маніпуляції.

Коли Гротовський говорив про *веікул*, то посилався на так звану *вертикальність*. Питання вертикальності означало у нього перехід від грубого рівня інстинктів, у певному сенсі «щоденного» рівня, до рівня енергії більш чуттєвої, та навіть до її вищих зв'язків. Та тоді виникало наступне запитання: якщо хтось вже досяг цього вищого зв'язку, чуттєвої енергії, тоді як цю енергію зв'язку можна трансформувати у реальність, окреслену тілом? Томас Річардс, директор «Центру Єжи Гротовського та Томаса Річардса в Понтедері», проаналізувавши це сприйняття, зокрема особистий досвід цього процесу, назвав цей процес *внутрішня акція (Дія)* [10].

Вертикальність Гротовського не означає відкидання частини нашої природи. Усе залишається на своїх місцях: тіло, серце, голова, те, що «під ногами», та те, що «над головою». «Дія» твориться як вертикальна лінія. Працювати із піснею у такій манері – це ніби чатувати на пісню. При цьому вертикальність має утриматися поміж органічністю, самосвідомістю та самоусвідомленням. *Самосвідомість* тут (*self-consci-*

ousness), своєю чергою, стосується нашої ідентифікації, особистості, «єго» та становить наше соціальне «я». *Самоусвідомлення, самоаналіз (self-awareness)* означає свідомість, яка не стосується мови (машини мислення), проте присутності [11, 421]. Саме цей самоаналіз спрямований на структуру, безперервність, основну природу, джерела, з яких постає істинна поведінка. Той, хто співає, перебуває у стані спокути, що означає пом'якшення кордонів поміж особистістю та зовнішнім світом. За Гротовським, тіло тоді стає каналом, відкритим для енергій: воно знаходить зв'язок поміж закостенінням тіла та потоком життя. Знову ж таки, цей приклад – один з усіх можливих варіантів роботи над вібраційними піснями. Спочатку група співає пісні, потім повторює їх, доки мелодія не набуває досконалості, і в підсумку шукає відкриття імпульсів та «Дій», яких вимагає пісня. Коли процес починається, співець (Діяч) стає чутливим до струменя енергій та вібрацій, які асоціюються із кожною з пісень. В такому випадку, вважав Гротовський, пісню можна використовувати як засіб роботи індивідуума над собою [11, 119].

Отже, Перформер – актор, вихований Гротовським, – діє, відкриваючи свою сутність, гармонійно злившись з його тілом, а потім йде своїм шляхом, розвиваючи «Я – Я». Погляд учителя іноді слугує моделлю взаємин «Я – Я», поки зв'язок «Я – Я» не знайдено актором самостійно. Як тільки такий зв'язок знайдено, вчитель більше не потрібний. Перформер сам продовжує шлях до знаходження тіла-сутності, тіла-життя. «Я – Я» – це не розколотість особистості, бо тут йдеться лише про подвійність. Тут також йдеться про те, щоб бути пасивним у «Дії» й активним у спогляданні (всупереч звичці), причому бути пасивним – означає лише бути сприйнятим, а бути активним – значить бути присутнім. Для того, щоби жити «Я – Я», Перформер повинен розвивати свій організм не тільки як плоть, м'язи, але і як канал, провідник, яким йде сила життя [8, 202]. Праця актора повинна мати чітку структуру. Актор має бути наполегливим і уважним до деталей. Те, що «діється», повинно бути чітко визначено. У жодному разі не можна імпровізувати. Як на протиположності імпровізації, Гротовський вказує на дії, котрі Перформер завжди має контролювати і які повинні тривати попри все.

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник / С. Аверинцев. – К. : Дух і Літера, 1999. – 459 с.
2. Гірц К. Інтерпретація культур : Вибрані есе / [Пер. з англ.], К. Гірц. – К. : Дух і Літера, 2001. – 541 с.
3. Гротовський Е. От Бедного театра к Искусству – проводнику / Е. Гротовский. – М. : Артист. Режисёр. Театр, 2003. – 351 с.

4. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Є. Гротовський. – Л. : Літопис, 1999. – 187 с.
5. Мерло-Понті. М. Феноменологія сприйняття / М. Мерло-Понті. – К. : Український центр духовної культури, 2001. – 551 с.
6. Acting Therapy. Dir. Pierre Rebotier. – Cinopsis, 1976. Duration : 58 mins.

7. Richards T. At Work with Grotowski on Physical Actions / T. Richards. – London : Routledge, 1995. – 135 p.
8. Richards T. Heart of Practice : Within the Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards / T. Richards. – London : Routledge, 2008. – 215 p.
9. Schino M. Alchemists of the Stage : Theatre Laboratories in Europe / M. Schino. – Wrocław : Icarus Publishing Enterprise, 2009. – 272 p.
10. The Drama Review. – 1999. – Vol. 43. – № 2 (T. 162) (xerocopy without page numbering).
11. The Grotowski Sourcebook / [ed. by R. Schechner, L. Wolford]. – London and New York : Routledge, 1997–2006. – 554 p.
12. Zarrilli Ph. B. Acting (Re) Considered. A Theoretical and practical guide : 2nd edition / Ph. B. Zarrilli. – London and New York : Routledge, 1995, 2002. – 396 p.

T. Fruktova

CONCEPT OF ACTION IN JERZY GROTOWSKI'S THEATRE: AN ATTEMPT OF INTERPRETATION

This article is an author's attempt of interpretation of Action – one of the most specific concepts of Grotowski's theatre. In a situation of performance's disappearance the Action appear – so that this article states the main components-sources of the Action-process; besides, "Grotowski's method" being analyzed. Moreover, the article deals with Performer, the person of Action, and his new perceptible corporality. The concept of in/pulse, the beginning of Action, has being analyzed too.

Keywords: in/pulse, Action, veikul, organicity, via negativa, concentration, Performer, self-consciousness, self-awareness.