

## АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ПОВОРОТ ІГРОВОЇ КОНЦЕПЦІЇ ТЕАТРУ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО: ЕСТЕТИКА НОВОЇ ЧУТТЄВОСТІ

*Статтю присвячено розгляду основних положень нової ідеології концепції «вбогого театру» Єжи Гротовського як нового шляху самопізнання особистості. За Єжи Гротовським, витвір мистецтва має розглядатися як Жест, який у складі Ритуалу провокує нас на Дію, а театр в цілому покликаний стати засобом подолання розірваності акторського «Я». У статті оцінюються нові тлумачення театральних реалій простору як місця нової актуалізації втраченої безпосередності почуття.*

Немає жодного сумніву в тому, що доля одного із найяскравіших та найвідоміших театральних діячів другої половини минулого сторіччя Єжи Гротовського воістину дивовижна, парадоксальна і нетипова. Людина, чий художні ідеї більш ніж тридцять років розбурхували уми режисерів та акторів всього світу, сама в той період все далі відходила від театру як видовища, проходячи шлях крізь ритуальний театр до «Мистецтва ритуалу», паратеатральних дослідів, шлях від Режисера до Майстра.

Основні труднощі, які виникли в автора дослідження під час розроблення цієї теми, пов'язані з історіографією. По-перше, кількість перекладів текстів Гротовського у нашій країні обмежена однією книгою. По-друге, у сучасній українській культурі, зокрема у театральному просторі, досі не існує чітко сформульованої критичної пропаганди й оцінки пошуків Гротовського. Доволі часто українські режисери і театральні критики не вважають за потрібне брати до уваги різоче актуальну проблематику пошуків Гротовського у нашому суспільстві, адже вважають її сталою та вже зрозумілою, а це зовсім не так. Третя складність пов'язана зі специфічністю самих текстів Гротовського, оскільки їх, не претендуючи на визначення цього терміна у постмодерному сенсі, без сумніву, можна і потрібно назвати інтертекстом, що відсилає нас до певного масиву текстів, тим самим лише ускладнюючи роботу над ним, потребує постійної редукції, подвійного контролю. Говорячи про редукцію, ми маємо на увазі, що необхідно весь час слідкувати за істиною, яка в нашому випадку є залежною від безлічі речей, а це робити найскладніше. Усе, що ми використовуємо у роботі як конотації, не є остаточно правильним, оскільки мотив кожного окремого індивіда відіграє не останню роль. Маємо на увазі те, що тексти Гротовського як певний вид письма кожен переписує по-своєму. З часів «Нової критики» – літера-

турно-критичної течії, що домінувала у США в 1930–1940 роках, поняття тексту отримало нову природу. Було сформовано так звану методичку прискіпливого читання (*close reading*), мета якої – виділити відносно невеликі тексти всередині основного та розглянути їх як замкнуті «просторові об'єкти», в яких діють певні динамічні сили, а також виявити всі об'єктивно існуючі рівноваги цих сил, які разом утворюють єдину збалансовану конструкцію твору. Відтоді твір можна було розглядати як автономний організм, ціллію якого є показ речей з усіх боків. Проте відразу виникав парадокс іманентизму: через свою самооформленість та самототожність твір як річ дає нам надлишковий обсяг значень, для якого ще слід встановити означуваний об'єкт. З огляду на цей парадокс текст розуміється не просто як вербальна, поетична форма, а як фундаментальний антропологічний принцип [1]. З'являється нове поняття *чуттєвості* тексту, коли мова уподібнюється жестові, який є не тільки кінцевим результатом сприйняття поетичного твору, а й лежить в основі мовної діяльності як такої. Жест – це подія, яка зачіпає нас і дає нам перспективу володіння великою кількістю значень. Відомо, що жест відкриває одночасно значення на рівні слова та дії. Він у різному обсязі присутній у кожному з видів мистецтва, де відіграє роль жесту, який визначає контроль над індивідуальним тілом [2].

Саме ритуал через редукцію вільних інстинктивних рухів оформлює їх в остаточні жести. За рахунок множини жестів утворюється простір створення символів, що забезпечують існування єдиного механізму з'єднання символів в єдине поле означень. За словами Блекмура, навіть поезія є сучасним заміщенням ритуальних форм, які відійшли у минуле.

З цієї позиції текст можна сприймати як певну символічну подію, в якій людина не тільки фіксує свій внутрішній психічний стан, а й акту-

алізує «цінність» свого існування, «розташовує себе стосовно» (*attitudinize*) зовнішнього досвіду. Тому з цього погляду у мистецтві домінує так званий принцип тілесної індивідуалізації, або індивідуальної моделі народження висловлювань [3].

Із цих фундаментальних тез антропоетики театралі сподівалися сформувати нову схему естетичних ситуацій, де глядач опиняється сам на сам з мистецтвом, яке постає як арт-дія «поза прекрасним», «поза смаком», так би мовити, «на межі». На такій «межі» виникають нові практики поставангарду, різноманітні практики пізнання, серед яких театр пізнання – «театр вбогий» Єжи Гротовського.

Як режисер Єжи Гротовський ішов шляхом, яким до нього проходив багато хто, але яким послідовно не йшов ще ніхто. Гротовський почав із заперечення театру як синтетичного виду мистецтва і через пошуки суто театральних законів і принципів прийшов до спроби відновити на сцені ритуал, але не релігійний, а світський, тобто ритуал, де на першому місці – людина, яка грає самозречено і не визначається у своїх уподобаннях. Для ХХ століття ця ідея не була новою, бо Гротовський сам згадує Арто з його театром жорстокості як одного зі своїх внутрішніх співрозмовників і тільки після відмови від власного ритуального театру окреслює проект, який згодом увійде у подальшу театральну практику як принцип вичерпної дії. Саме він дав актору змогу звільнитися від стану роздвоєності, розриву між тілом і душею, свідомістю і підсвідомістю шляхом постійного відкриття у собі нових джерел енергії. Це відкриття, вочевидь, і стало тією подією для режисера, після якої він все далі відходить від театру публічної дії і прямує до театру-лабораторії, а згодом – до театру як лабораторії людського духу.

Ще до Гротовського Гадамер стверджував, що досвід мистецтва не може бути замінений естетикою як наукою про мистецтво [4]. Розуміння, яке ми отримуємо у ненауковому типі досвіду, також причетне до пошуку істини, яка себе проявляє, прояснює, яка вражає і разом з тим висуває певні вимоги. Відповідно, це єдина можлива істина – та, яка не приховує, а виказує себе, – *aleteia* – в цьому ненауковому досвіді. Саме таку «істину», поза досвідом, поза театром, яка «йде зсередини» актора, перетворюючи та формуючи його особистість, і прагне віднайти Єжи Гротовський.

У такій ситуації предмет мистецтва змінює свою роль. Раніше він був грою і його сутність, як і сутність гри, полягала в тому, що він не є предметом або об'єктом, який протистоїть людині як суб'єкту. Зараз (про це говорить Гадамер) жодна річ сама по собі не є грою. Витвір мистец-

тва віднині – і гра, і особиста *подія* людини та предмета. Це подія, яка *огортає* як людину, так і річ [5].

Театр як єдність гри та особистої події предметів відображений у працях Гротовського різних років, опублікованих у книзі «Від бідного театру до мистецтва-провідника», в якій режисер визначає сутність сучасного життя через «не-тривалість», «не-довжину» [6]. Певною мірою це повторює тезу данського філософа Серена К'єркегора: «Я» розсипається на пісок миттєвостей. Сучасна людина не здатна пручатися своїм суперечливим імпульсам, які керують нею, як пориви вітру. Плинне існування – від миті до миті – не є цілісним актом. Щоб відобразити таку розірваність, потрібно володіти певною технікою, і Гротовський розробляв цю техніку у сфері театру. Режисер постійно уточнює: для нього, як і для акторів його театру, *театр – лише засіб* для того, щоб актор переборював власну розірваність [7]. У статті «Відповідь Станіславському» Гротовський пише, що подібні пошуки дотепер існували найчастіше *поза межами* театру [8]. Відповідно, саме там режисер і шукає свої тези, аби прищепити їх сучасному театрові.

Пошуки, які Єжи Гротовський вів останні чотирнадцять років свого життя (1985–1999), мали назву «Мистецтво Ритуалу» і проходили в Італії біля міста Понтедери, розташованого за двадцять кілометрів від Флоренції. Усе, що там відбувалося, не було виставами і не передбачало присутності глядача. Пітер Брук вважає, що ці пошуки Гротовського наснажують публічні виступи живого театру. Однак головною метою діяльності «Осередку Гротовського» в Понтедерах були не тільки пошуки акторських можливостей. Через спів, танець, ритм, структуровані елементи рухів, фізичну дію, давні тексти та їх мотиви Гротовський разом із молодими акторами з різних країн шукав у природі їхнього акторського ества те, що спільне для всіх людей, що існувало до того, як виникли різні культури і мови – єдине психологічне поле людини, її праджерело, шукав те, що було, за його словами, до Вавилонської вежі, шукав Спільне, а не Відмінне. «Щодо джерел, – вважав він, – можливо, треба сказати так: існує людина, яка передує різниці» [9].

Театр Гротовського перетворює традиційного актора на *актора без прикриття* (термін Гротовського). Актор повинен, наче скальпелем, маніпулювати сценічним образом для препаратування власної індивідуальності. Актор публічно здійснює акт провокації щодо інших через провокацію щодо себе, і якщо він позбувається своєї повсякденної маски та через саморозкриття, профанацію, неприпустиме блюзнірство намагається пізнати дійсну правду про себе, тоді він

дає змогу виникнути подібному процесу й у глядача. Від моменту, коли актор не демонструє власне тіло, набиваючи йому ціну, а звільняє його від будь-якого опору стосовно духовних імпульсів, коли спалює його, коли неначе знищує, він уже не продає себе, перестаючи бути актором-куртизаном, а приносить у жертву, повторює жест покути, стає актором-святим [10].

Різниця між технікою актора-куртизана й актора-«святото» на практиці полягає у тому самому, що різниця між умінням куртизанки віддаватися та актом, народженим справжнім коханням, а це означає – самопожертвою. У другому випадку, найважливішому, є можливість позбутися всього того, що заважає перейти межі уяви. У першому випадку йдеться лише про набуття більшої технічної досконалості, у другому – про подолання бар'єрів і внутрішньої заблокованості. У першому випадку найважливішим є існування тіла, у другому – його, так би мовити, неіснування. Тому в такому театрі глядач необхідний так само, як потрібен священик, для того, щоб відбулася сповідь. Але священиком не може бути кожен, тому починається добір публіки. Трупа на сцені і трупа в залі. Глядач перетворюється на свідка, актор – на Перформера, гра на сцені – на містичний акт. Глядач присутній під час самооголення актора, коли той розповідає про свої страхи, бажання, комплекси, свою патологію.

Творчий процес саморозкриття є вихідним необхідним рушієм існування. Щоб розкрити енергетичний потенціал окремого індивіда, Гротовський зосереджує увагу на кожній особистості з огляду на її специфічні психофізичні особливості, штампи і здібності. Актор не повинен представляти загальне, яке обов'язкове для всіх і для кожного, не повинен підпорядковуватися тому, що має значення завжди, чомусь універсальному. Творчий процес складається з миттєвостей, що змінюються і є змінними у своїй природі, а отже, сутність людини ніби розсипається на ці миттєвості, з яких постійно відбувається динамічне становлення особистості, що не може нести на собі штампів загального.

Актор Гротовського – Перформер, людина дії. Перформер здатний вилити імпульси свого тіла у звуки (життя, що летить суцільним потоком, повинне бути артикульоване, стверджував Гротовський). Життя свідків ритуалу стає більш напруженим, вони говорять, що відчують чимось присутність. Так Перформер вибудовує міст між свідком і чимось іще. У такому сенсі Пер-

формер – це *pontifex*, будівник мостів. Для цього йому необхідно знайти у собі точку недіяння, тому що лише вона може змусити цінувати невимушеність природного жесту, жесту як Події, що йде зсередини сутності індивіда. Жест, який набуває вираження, не потребує додаткової інтерпретації. Таким чином, Гротовський доводить, що усякій справжній Дії повинна передувати заглибленість актора у статус діяння-недіяння, що створює основу для подальшої творчої роботи.

*Простір* театру Гротовського не означає іншого простору, крім театального. Дія у такому просторі є буквальною, а не символічною, у ньому немає поділу на актора й глядача. У Дії кожен учасник стає джерелом імпульсів, сигналів, поштовхів енергії, що витікають одне з одного і є взаємооберненими; залишаючись джерелом цих «потоків», учасник Дії сам їх і сприймає: професія глядача тут відсутня.

Тому Дія, хоча і може мати структуру вистави через ясний і чітко окреслений початок, кульмінацію та завершення, все-таки традиційною виставою не є. Дія, на відміну від вистави, не показує – вона несе. Створений таким чином учасниками Дії твір (*opus*) має строгу конструкцію, засновану на найтоншому ремеслі виконання, і є вже не видовищем, а 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 Гротовського, то можна сказати, що мистецтво Дії (якщо завгодно, і театру також) стає спробою побудови Драбини Іакова, яка піднімається до неба, із поступовим, гранично точним додаванням до неї все нових і нових сходинок – рівнів. «Це різновид його, специфічної техніки людини, яка діє, зміна енергетичного рівня від щільного, біологічно сильного до рівнів більш тонких, просвітлених. І – сходження до тілесності, до збереження про-світленості» [11].

Гротовський вважає за краще говорити й писати про це у термінах «технічних», навіть скоріше практичних, у категоріях обміну процесів енергій, зміни їхньої якості та рівнів, оминаючи теоретичні роздуми та коментарі. У підсумку, у контексті того, що вже сказано, проступає і проявляється його бачення театру (мистецтва) як провідника, носія тілесних і духовних імпульсів, як рушія злету. Це і є *vehicul* (вейкул) Гротовського<sup>1</sup>.

Гадамер стверджував, що витвір мистецтва існує в процесі його «розігрування», тобто «про-

<sup>1</sup> Латинське слово *vehicul* (буквально – транспортний засіб, екіпаж, повозка; франц. *vehicule*, італ. *Veicolo*) може бути перекладене у переносному значенні як провідник-посередник; передавач; переносник; провідник-речовина, у тому числі засіб, що проводить крізь себе (звук, світло); як матеріал, що зв'язує. Якщо Пітер Брук схиляється до змісту «провідник-переносник», то Т. Чужинський надає перевагу слову «носії», а Л. Фляйшен використовує слово «капсула» (що переносить у собі те, що всередині). Через багатозначність поняття *vehicul* Гротовський пропонував зберегти його в оригіналі (вейкул) і використовувати як неологізм.

гравання». Твір виникає із початком «гри» та «помирає» після її закінчення. Буття твору не перебуває «всередині» речі, яку створює художник, або музикант, або ж актор. На питання про те, чи «знаходиться» у такому випадку твір у свідомості людини, Гадамер відповідає твердим «ні». Він вважає, що не твір «знаходиться» у свідомості, а сама свідомість людини занурюється в буття витвору мистецтва, бере участь у ньому, стає його частиною. У цьому сенсі актор Гротовського як суб'єкт гри – не гравець, адже крізь тих, хто грає, гра всього лише досягає свого здійснення. Суб'єкт гри – це сама гра, гра грається [12]. Такими, за Гадамером, є темпоральні якості витвору мистецтва: 1) твір як буття темпоральне («часове», *zeitlich*) існує тільки у становленні, *відтворенні*; 2) подія твору сучасна нам; про цю подію не згадують, а беруть у ній участь [13].

*Дія*, що відбувається у просторі Гротовського, – певна причетність діячів, до того ж подія часто має не тільки фізичний, а й певний естетичний ефект. Час Гротовського сповнений змісту. Тут також доречно згадати Бодрійяра з його насиченим змістом історичним часом, де люди шляхом втрат ідуть до самовдосконалення. На думку автора, в театральному часі також присутнім є ефект пригадування, тобто ситуації, коли всі ідеали залишаються позаду. Маємо на увазі те, що чим більше ми розповідаємо про певну подію, тим більше вона стає міфом. Людина дії, Перформер, покликана для того, аби весь час зрушувати застарілі значення. Вона – творець, який самостановлюється, постійно заново самоідентифікується та самостворюється, продукуючи нові значення, щоб потім знову розбити їх на друзки.

Отже, *простір* у системі координат театру Дії Гротовського має певну, лише йому притаманну специфічну функціональність. Коли Гротовський говорить нам: усе, що відбувається, має місце для свого здійснення, неможливо не погодитися з Валерієм Подорогою, який вбачає в цьому висловлюванні прямий виклик класичній театральній традиції, що спочиває на бінарності театрального простору, розділяє театр на залу для глядачів і сцену. Особливу позицію глядача можна легко описати в одному обмеженому вимірі: ставити попереду, аби підкреслити могутність оптичного Еґо [14]. На сцені відбуваються події, які завжди перебувають перед поглядом глядача, і ніяк інакше, – завжди перед. Класичний театр, як і класичні форми метафізики, був панорамним, тому що завжди спирався на здатність суб'єкта мати перспективне почуття реальності. Тільки дистанція, що віддаляє глядача настільки далеко від сцени, наскільки це необхідно для того, щоб він опинився поза межами самої конк-

ретної театральної дії, дає можливість споглядання. По суті, поява реальності в тому місці, де вона є реальність, породжує в глядача глибинні форми співучасті. Глядач тепер не перед, а в самій реальності. Латинське слово *chesricio*, що означає повагу до чогось, – ось, за словами Гротовського, функція справжнього свідка; не втручатися у те, що відбувається зі своєю мізерною роллю, нахабною демонстрацією «я також», а бути лише свідком, щоб не забути, не забути за будь-яку ціну. Віддалити глядача, за Гротовським, – це не дати йому шансу на співучасть.

Простір нового театру Гротовського, як ми вже розуміємо із вищезазначеного, звужується або розширюється для того, щоб ввести в загальну дію життя будь-яке індивідуальне тіло, будь-який випадковий елемент, мовчання, шепотіння або протест. Жест актора переназиває речі, даючи їм «перші імена», перетворює звичну розмірність чуттєвості на нові, іноді неможливі топології, але сам себе не дає змоги назвати, забороняє будь-яке психологічне дистанціювання з боку учасників загальної Дії. І цей жест завжди уявляється неприродним, оскільки найбільша сила його впливу прихована саме в тій знову відроджуваній здатності людського тіла бути природним. Чи не вона була витіснена й знівечена технологічними та вербальними практиками? Усяке природне тіло є шок. Театр Гротовського не прагне до навмисного шокування або епатажу, але, наскільки можливо уявити його кінцеві цілі, він безперестану шокує, тому що хоче стати природним і не бути зобов'язаним ніякій ідеології природності.

*Тіло*, про яке говорить нам Гротовський, містить множинність усіх сутностей і водночас сповнене та текуче. Воно не є і в жодному разі не може існувати як сталість, певна довершеність. Як внутрішньо, так і тілесно, актор є істотою (особистістю), яка постійно перебуває на етапі становлення. Певний арсенал технік тіла у театрі Гротовського є сукупністю незвичних для пересічного зору, якщо можна так висловитися, точки зору на актора (яка стереотипізована, класична, традиційна), візуальних образів. Тут присутня нетілесність, ніби нелюдськість, скоріше, інстинктивність рухів і жестів, що можуть бути пов'язані вже із вищезгаданим явищем шоку, хепенінгу та, згідно з ідеологією технік тіла Гротовського, висловлюють священну мету цього театру, слугують певним арсеналом засобів саморозкриття та самопізнання.

Починаючи з нової концепції тілесного тренінгу актора, Гротовський винаходить театр нової тілесної чуттєвості, в якому тіло актора аналогічне фантомному органу, феномену, про який у своїй «Феноменології сприйняття» пише Мерло-Понті. Переваги цього нового терміна

пов'язані з тим, що він дає можливість висловити просторову та темпоральну єдність тіла, його інтерсенсорну або сенсорно-моторну єдність, яка не обмежується наявними змістами чи довільними асоціаціями, що виникли в нашому досвіді, а певним чином передує їм та робить можливим їх поєднання. Тілесна схема, за Мерло-Понті, – вже не простий результат асоціацій, що встановилися в досвіді, а всеохопне усвідомлення свого положення в інтерсенсорному світі (або «форма» – мовою гештальтпсихології).

Як часто зазначають психологи, тілесна схема є динамічною. Цей термін у точному значенні повинен засвідчити, що моє тіло є для мене певною позицією з точки зору вирішення актуального або можливого завдання. Справді, за Мерло-Понті, його просторовість є *просторовістю ситуації*, а не *просторовістю позиції*, як у зовнішніх об'єктів або у просторових відчуттях.

Отже, у театрі Ежи Гротовського поняттям, що постійно проходить етап становлення, має свою тяглість, динаміку, є не тільки внутрішня сутність актора, а і його тілесні форми. З цим також логічно пов'язаний уже згадуваний індивідуальний підхід до вправ у Гротовського – тілесність у Гротовського існує «тут» і зараз, Дія (зокрема, тілесна подія актора) відбувається там, де вона відбувається у певний момент у певному просторі.

Існує ще один пункт, прийнятний і для Мерло-Понті, і для Гротовського. Якщо тілесний і зовнішній простори утворюють практичну систему, де тілесний простір є фоном, на якому може вимальовуватись об'єкт, або пусткою, перед якою він може з'являтися як мета нашої дії, то, очевидно, саме в дії реалізується просторовість тіла, й аналіз власного руху повинен зробити її більш зрозумілою. Тож, визначаючи тіло через рух, як це пропонують обидва мислителі, ми можемо добре побачити, яким чином воно населяє простір (а також час), адже рух не обмежується тим, що зазнає впливу простору та часу, він активно підтримує їх та відновлює їх оригінальне значення, яке стирається банальністю звичайних ситуацій.

Мерло-Понті вводить поняття здорової людини (актора-куртизана у Гротовського) та хворого (актора-святого). Здорова людина в описі Мерло-Понті є подібною до актора на сцені у класичному розумінні. Здорова людина, яка по команді виконує військовий салют, вбачає в цьому лише ігрову ситуацію, вона зводить свій рух до показових елементів і не віддається йому цілком і повністю. Вона грає своїм тілом, їй подобається удавати військового, вона ніби «відбувається» в цій ролі так само, як актор зіштовхує своє реальне тіло у «великий фантом» персонажа, якого він грає. Здорова людина та актор не

сприймають уявні ситуації як реальні, а, навпаки, відділяють своє реальне тіло від життєвої ситуації, щоб змусити його дихати, говорити та у разі потреби плакати в уявній ситуації. Проте, як ми вже знаємо, такі актори – це актори-куртизани, за Ежи Гротовським. Хворий не в змозі зробити те, на що здатна здорова людина. Гротовський каже, що в житті переживає рухи як наслідки ситуацій, як продовження самих подій: «Ми є лише ланкою цього неподільного руху, і я навряд чи можу знайти тут власну ініціативу. <...> Все відбувається само по собі». Перед тим, як стати виконаним, конкретний рух переміщується в афективну ситуацію, з якої і виникає точно так само, як і в житті. Варто порушити його настанову або нагадати ігровий характер ситуації – і вся його спритність відразу ж зникає. Новий кінестетичний задум стає неможливим, хворий повинен спочатку «знайти» свою руку, «знайти» відповідний підготовчим рухам жест. Сам жест при цьому втрачає невимушеність, яку має у звичайному житті, й на очах перетворюється на сукупність окремих рухів, механічно підігнаних один до одного. Переміщення в афективну ситуацію задля знайдення істинно правильного жесту, який обов'язково має відбутися як певна Подія, притаманне акторам під час вправ Гротовського. Жест у актора Гротовського є результатом імпульсу, що зсередини єства актора прямує назовні. Жест – це Подія, яка має відбутися.

Отже, не слід казати, що наше тіло є у просторі та у часі. Воно населяє простір та час. Так само, як тіло з необхідністю є «тут», воно є «зараз»; воно ніколи не зможе стати «минулим», і коли ми не можемо в здоровому стані зберегти живий спогад про хворобу або у дорослому віці – спогад про наше дитяче тіло, то ці «лакуни пам'яті» є лише вираженням темпоральної структури нашого тіла.

«Я не перебуваю в просторі та часі, я не мислю простір та час – я належу простору та часу, моє тіло застосовується до них та обіймає їх». Тіло тут – це вищий ступінь виразності простору. Воно є витоком інших просторів, воно є самим рухом вираження, тим, що виносить назовні значення, дає їм місце, тим, що уможливує їх існування у формі речі перед нашими очима та під нашими руками. Наше тіло в цьому сенсі не є якимось давнім звичаєм, бо звичай передбачає пасивність природної форми. Наше тіло є найбільш загальним способом бути у світі. Або воно обмежується діями, необхідними для збереження життя, та, відповідно, розташовує нас у біологічному світі, або, граючи цими першими жестами та переходячи від їхнього власного сенсу до сенсу фігурального, воно маніфестує ними нове значуще ядро, наприклад у випадку з моторними навичками танцю. Зрештою, намічене значення

не може бути досягнуте природними засобами тіла. Тіло саме повинно сконструювати для себе інструмент, щоб у такий спосіб створити навколо себе культурний світ. На всіх рівнях воно виконує одну і ту саму функцію – вносить у миттєві спонтанності «трохи оновлюючої дії та незалежного існування». Звичка є лише однією з форм цієї фундаментальної здатності. Ми говоримо, що тіло зрозуміле, а навичка засвоєна тоді, коли воно увібрало нове значення й асимілювало нове значуще ядро.

З усього вищезазначеного можемо зробити висновок, що театр Гротовського – це певна ритуальна драма, що вже вийшла за свої естетичні рамки: вона є релігійною і водночас космічною, міфологічною, соціальною та особистісною. Характеризуючи антропологічний театр Гротовського, можна помітити, що режисер прагне виховати «особистість традиції без певної традиції», відповідно не наслідувати жодної з традицій, які можуть бути запропоновані індивідові впродовж життя. Актор має бути людиною (і цього праг-

нув сам Гротовський), всередині якої повинна жити своя, власним тілом і духом створена традиція, тому її не потрібно позичати ззовні, присягаючи будь-яким іншим святиням. Актор повинен слідувати своїй власній інтуїції, яка спирається на певні традиційні цінності.

Отже, у театрі нової чуттєвості «мистецтво самопізнання» індивіда не є замкненою, сталою системою. Воно не є системою взагалі, хіба що скупченням векторів, що спрямовують особистість до творчого осягнення свого «я» протягом життя. Гротовський як Учитель Перформера пропонує певну формулу відкриття в собі. Пізнавати себе – означає діяти, і лише в процесі цієї Дії можливе внутрішнє становлення індивіда як повноцінної особистості. Рухом до себе є Жест, здатність спілкуватися у ситуації відчуження людини від людини, адже впродовж життєвих пошуків відбувається постійний діалог, який покликаний допомогти кожній вільній від психофізичних заблокованостей людині знайти свій шлях, своє місце у космічному сильному бутті.

1. Горных А. А. Англо-американская «Новая критика»: антропологические проблемы текста / А. А. Горных // Метафизические исследования. – 1999. – № 11. – С. 113.
2. Там само. – С. 114.
3. Там само. – С. 118.
4. Гадамер. Истина и метод / Гадамер. – Режим доступа : <http://www.elenakosilova.narod.ru/studia2/gadamer2.htm>. – Назва з екрана.
5. Там само.
6. Там само.
7. Гротовский Ежи. От Бедного театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / Ежи Гротовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджарян. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – С. 138.

8. Подорога Валерий. Театр без маски / Валерий Подорога. – Режим доступа : <http://www.kvadrat.artmill.org/texts/library>. – Назва з екрана.
9. Гротовський Єжи. Театр. Ритуал. Перформер / Єжи Гротовський. – Львів : Літопис, 1999. – С. 8.
10. Там само. – С. 6.
11. Там само. – С. 25.
12. Гротовский Ежи. От Бедного театра к Искусству-проводнику : сб. ст. / Ежи Гротовский ; пер. с пол., вступ. ст. и примеч. Н. З. Башинджарян. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2003. – С. 37.
13. Гадамер. Вказ. праця.
14. Подорога Валерий. Вказ. праця.

*T. Fruktova*

### **ANTHROPOLOGICAL ROTATION OF PLAYING THEATRE CONCEPT: THE NEW SENSIVITY OF JERZY GROTOWSKI'S THEATRE**

*This article states the main points of a new ideology of Grotowski's "poor theatre" being analyzed like a new way of self-knowledge of a person. The work of art is considered as a Gesture, which through a Ritual provokes us to Action – the theatre here is a method for the person to become holistic. Besides, the author analyses a new concept of space of Grotowski's theatre.*