

**ВПЛИВ ФІЛОСОФІЇ ТА ЕСТЕТИКИ ЯПОНСЬКОГО  
ТЕАТРУ НО ДЗЕАМІ МОТОКІЙО НА ТЕАТРАЛЬНУ  
МЕТОДИКУ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО**

**Гліб Тюпін**

## ЗМІСТ

|  |    |
|--|----|
| <b>ВСТУП</b>   | 3  |
| <b>РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ЕСТЕТИКА ТЕАТРУ НО ТА ЇЇ ПОШИРЕННЯ У ЗАХІДНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛАХ ХХ СТ</b>   | 8  |
| <b>1.1. Джерельна та теоретична база дослідження</b>   | 8  |
| <b>1.2. 24 «таємних трактати» Дзеамі Мотокійо як основне джерело для вивчення естетики та теорії японського театру Но</b>                        | 11 |
| <b>1.3. Вплив традиційного японського театру Но і кабукі на західних театральних митців ХХ ст.</b>   | 14 |
| <b>РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИХ ТРАКТАТІВ ДЗЕАМІ МОТОКІЙО</b>   | 16 |
| <b>2.1. Знайомство Єжи Гротовського з естетикою японського театру Но та теоретичними працями Дзеамі Мотокійо</b>                                 | 16 |
| <b>2.2. Схожість концептуальних позицій естетики та філософії традиційного японського театру Но Дзеамі Мотокійо та методики Єжи Гротовського</b> | 19 |
| <b>2.3. <i>Воїн</i> як точка сходження естетичної концепції актора-<i>шіте</i> Дзеамі Мотокійо та актора-<i>Перформера</i> Єжи Гротовського</b>  | 24 |
| <b>ВИСНОВКИ</b>  | 28 |
| <b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b>  | 30 |

## ВСТУП

**Актуальність дослідження.** Період Нового часу, починаючи з XV ст., позначено зміною парадигми мислення західного мистецтва через вибух популярності на східну культуру та поступовий відхід від європоцентризму. Географічні відкриття підштовхнули Старий світ до активної колонізації неєвропейських регіонів, що стимулювалося економічними інтересами, проте передбачало й уважне вивчення альтернативних світоглядів і культурних тенденцій. Роботи діячів мистецтва XVIII ст., зокрема, майстрів сцени доби класицизму та рококо, започаткували тенденцію до орієнталізму – напряму, головною особливістю якого є звернення до східної культури. Такими були апеляції до китайської теми (*шинуазрі* [6, 10]), вивчення та адаптації до європейського театру санскритської драми, знайомство з в'єтнамським, корейським, арабським та іншими національними сценічними практиками. Органічним продовженням цієї тенденції у XX ст. стало захоплення театральних діячів традиціями країн Далекого та Близького сходу.

Значна частина режисерів різного спрямування, від Е. Гордона Крейга до Бертольда Брехта, зверталися у свій час чи осмислювали в своїх теоретичних роботах можливість синтезу західного та східного театрів. Популярним матеріалом для осмислення ставали пекінська опера, індонезійський народний театр ваянг, індійський катгакалі (танцювальна драма) та японські театри кабукі і Но.

Варто зазначити, що саме театри кабукі та Но посідають особливе місце в історії XX ст., адже їх гастрольна діяльність стала значним відкриттям не тільки театральних митців того часу, а всього культурного Заходу [12]. Ажіотаж навколо японського театру викликав хвилю експериментів серед західних митців, які базувалися на ідеї використання візуальної естетики або ж пластичних елементів з японського театру на сцені західних театрів. Але в більшості ці експерименти не отримували практичного розвитку далі на сцені театрі, а лишалися інтелектуальними моделями на сторінках теоретичних робіт.

Тільки одиницям вдалося здійснити справжні реформи у театральному процесі, практично застосовуючи та інтегруючи до сценічної практики техніки з японського та інших східних театрів. Надзвичайно результативним з погляду інтеграції східної та західної естетики був винахідник концепції «вбогого театру» Єжи Гротовський. Початок осмислення ідеї синтезу традицій двох протилежних театрів, в теоретичних роботах Є. Гротовського, можна відшукати ще у його першому маніфесті «На шляхах до вбогого театру». В тексті Є. Гротовський стверджує пошуки театру *поза межами культури* в якому знаки, які створюються акторами, були б зрозумілі та універсальні для всіх людських культур. Польський митець до кінця своєї діяльності поглиблював та розвивав цю ідею театру *поза межами культури*, та залишив по собі величезний теоретичний та практичний доробок: десятки статей, есеїв, вистав, декілька театральних маніфестів та лабораторій у Європі та Сполучених Штатах Америки. Усе це популяризувало ідеї Є. Гротовського та надало йому світову славу і статус реформатора в сфері світового сценічного мистецтва.

Визнання та статус реформатора світового театру, породило багато учнів та послідовників у Є. Гротовського, які уподібнюючись йому спрямовували свої пошуки в бік синтезування східної та західної традицій. Існують приклади достойних спадкоємців ідей Є. Гротовського, найяскравішим серед яких є Евдженію Барба. Але існує і зворотній бік учнівства, яке сам Є. Гротовський називав *безплідні учні*. Закритість його театральних лабораторій і як наслідок мала кількість доступної інформації щодо його методики, в свій час породило велику кількість, послідовників які базуючись на чутках та стереотипах, поверхнево та хибно сприйняли методику Єжи Гротовського і почали створювати свою вульгаризовану версію його акторських тренажів та технік.

«...щоразу повторюю принагідно: **не хочу мати учнів**. Хочу мати товаришів по зброї [...] Інші версії – безплідні, вони створюють приборкувачів акторів або дилетанта, який прикривається моїм іменем» [4, 114-115].

Слова Є. Гротовського були пророчими. Через поверхневих інтерпретаторів його методики вона розповсюдилася у спотвореному вигляді який зробив з неї щось на кшталт йогівської практики з елементами акробатики та китайських дихальних вправ. Є. Гротовський, передбачаючи це, неодноразово акцентував на тому, що тільки традиція *шукання* є життєздатним рушієм мистецтва. Режисер заохочував використовувати своє надбання, а не «схоластично застосовувати» його та давати «свої відповіді» [ 4, 115].

Тому актуальність нашого дослідження визначається тим, що воно спрямовано усунути «поверхневі прочитання» в деяких аспектах акторської методики Єжи Гротовського. Реалізується це за допомогою аналізу першоджерел та матеріалів на які посилався сам Є. Гротовський, коли формував свою методику. Одними з таких першоджерел, для митця, були трактати головного теоретика японського театру Но Дзеамі Мотокійо, на якого Є. Гротовський неодноразово посилався та цитував у своїх працях.

**Об'єктом** дослідження є вплив східної культури на теоретичні роздуми та акторську методику Єжи Гротовського.

**Предметом** дослідження є вплив театральної естетики японського театру Но Дзеамі Мотокійо на методологію Є. Гротовського.

**Мета дослідження** – виявити та проаналізувати ті елементи акторської методики Єжи Гротовського, на які могли вплинути теоретичні роботи Дзеамі Мотокійо і естетика японського театру Но.

**Матеріалом** дослідження є теоретичні роботи Єжи Гротовського, що були перекладені та опубліковані у книзі-збірнику його статей: «Театр. Ритуал. Перформер». Стаття Гротовського «Викладення принципів», яку було перекладено та опубліковано в театрознавчому журналі «Просценіум» [3].

Також матеріалами дослідження і порівняльного аналізу з роботами Є. Гротовського є Трактати Дзеамі Мотокійо з мистецтва театру Но. Українські переклади трактатів Дзеамі «Істинна стежка до квітки» («Сікадо») та «Дзеркало

перед квіткою» («Какъо») взято з II тому хрестоматії японської літератури (XIV–XIX ст.) [9]. Для інших трактатів Дзеамі Мотокійо використовується англійський переклад із американського збірника: «Про мистецтво театру Но. Найважливіші трактати Дзеамі Мотокійо» («On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami») [22].

**Теоретико-методологічною базою дослідження** є роботи західних та польських театрознавців, які торкалися теми взаємодії Єжи Гротовського та японського театру Но.

Ці роботи ми умовно можемо розподілити на групи:

- Дослідження японського театру загалом та театру Но зокрема, в тому числі, що стосується творчого та теоретичного спадку Дз. Мотокійо.
- Корпус робіт, спрямований на дослідження впливу японської культури на сценічне мистецтво Європи.
- Біографічні та наукові дослідження, що безпосередньо описували досвід спостереження та вивчення Є. Гротовським театру Но (З. Осинський [30], [29], [28], Дж. Аркарі [10]).
- Наукові роботи, де питання впливу японського театру Но на режисерську парадигму Є. Гротовського не є основним, проте досліджуються окремі аспекти ставлення режисера до японської естетики на фоні загального захоплення близькосхідною та далекосхідною культурою (Л. Рафольт [17], Дж. Лові [15], К. Віллі-Маркус [14], С. Джонг Гук [25], Я. Родович [23])

### **Методологія дослідження**

Дослідження впливу естетики японського театру Но на театральну школу Єжи Гротовського спиралося на поєднання різноманітних методологічних підходів. У процесі роботи використовувалися наступні методи:

- системно-аналітичний метод, який дозволив вивчити, проаналізувати та систематизувати джерельну базу дослідження;
- історико-генетичний метод, для дослідження поширення театру Но на території Європи та США у XX ст. ;

- біографічний метод, для реконструкції біографії Є. Гротовського з метою знаходження його послідовного інтересу до східного театру загалом та японського зокрема;
- герменевтичний метод, для аналізу трактатів Дз. Мотокійо та окремих місць робіт Єжи Гротовського;
- компаративістський метод, що дозволив співставити та порівняти теоретичні роботи Дзеамі Мотокійо та Єжи Гротовського;
- семіотичний – для тлумачення феномену духовної ілюмінації та актор-воїна в роботах Єжи Гротовського і Дзеамі Мотокійо;
- дедуктивний та індуктивний методи, що були застосовані для аналізу окремих деталей та виведення загальних закономірностей у процесі вивчення теоретичних робіт Дзеамі Мотокійо та Єжи Гротовського;
- метод узагальнення – для написання висновків.

**Новизна.** Серед усіх перелічених робіт, жодна в повному обсязі не здійснювала аналіз паралелей між теоретичним доробком Єжи Гротовського та вченням Дзеамі Мотокійо.

Роботи, що досліджують рецепції режисера щодо японського театру Но в більшості обмежуються історичними довідками перегляду Є. Гротовським виступів труп театру Но, або взаємодії з японськими акторами, які були носіями традиції Но.

Новизна роботи полягає в тому, що вперше системно виявлено та проаналізовано вплив теорії театру Но Дзеамі Мотокійо на концептуальне бачення сценічного мистецтва Є. Гротовським.

## РОЗДІЛ 1. ТЕОРІЯ ТА ЕСТЕТИКА ТЕАТРУ НО ТА ЇЇ ПОШИРЕННЯ У ЗАХІДНИХ ТЕАТРАЛЬНИХ КОЛАХ ХХ СТ

### 1.1. Джерельна та теоретична база дослідження

Теоретичною основою роботи стали дослідження театральних процесів кінця ХХ ст. загалом та перетинів японського та західного театру зокрема:

- Евдженію Барба «Паперове каное: путівник по театральній антропології». Книга одного з учнів Єжи Гротовського, що вводить концепт «євразійського театру» [5].
- «Bertolt Brecht and the Nō: a comparison of two theaters» («Бертольд Брехт та театр Но: зіставлення двох театрів»). Робота, що аналізує зв'язки в техніці театру Но та епічного театру Бертольда Брехта [26].
- «Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії». Стаття, що аналізує принцип епічності в японському театрі та порівнює її з епічністю театру Бертольда Брехта [7].
- «Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис»». Робота, що розкриває провідні елементи впливу естетики японського театру кабукі на естетику опери «Ірис» П. Масканьї [2].

Джерельна база дослідження розділяється на три великі категорії:

1. Дослідження японського театру загалом та театру Но зокрема, в тому числі, що стосується творчого теоретичного спадку Дз. Мотокійо:
  - «Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії». Стаття простежує еволюційний розвиток Но від землеробських обрядів, до храмового елітарного мистецтва [8].
  - «Естетика та етика в рецепціях театру Но на Заході» («Aesthetics and Ethics in the Reception of Noh Theatre in the West»). Докторська дисертація, що аналізує величезний пласт інформації стосовно впливу театру Но на західне мистецтво [11].

- «Дзеамі і шлях Но» («Zeami and the Way of Nō»). Робота розкриває, яким чином філософія даосизму має свій прояв у естетиці театру Но [19].
- «Модель шляху в теорії Но» («Models of the Way in the theory of Noh»). Ціль статті розкрити те як на трактати Дзеамі Мотокійо вплинув даоський концепт шляху (*Дао*) [18].
- «Но і Дзеамі» («The No and Zeami»). Стаття розкриває історію формування театру Но крізь біографію одного з його засновників Дзеамі Мотокійо [21].

## 2. Теоретичні роботи, що розкривають питання впливу японського театру Но на Є. Гротовського:

- Стаття 2011 року для польської театральної газети «Didaskalia» під назвою «Японські натхнення та захоплення: Єжи Гротовський, Мечислав Лімановський» («Japońskie inspiracje i zauroczenia: Jerzy Grotowski, Mieczysław Limanowski»). З. Осинський підіймає фактичний матеріал про згадки Є. Гротовським японського театру Но у своїй творчості [29].
- Книга «Єжи Гротовський Подорож на Схід» («Jerzy Grotowski's Journeys to the East»). VI книги розділ під назвою «Японія» присвячено подорожі Є. Гротовського у 1973 до міста Токіо, а також його зустрічам з акторами театру Но [30].
- «Японія Єжи Гротовського та Тадеуша Кантора» («Japonia Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora»). Стаття у науковому журналі «Litteraria Copernicana», що є зібранням фактів та цитат з двох минулих робіт З. Осинського [28].
- Стаття дослідника Джейсона Аркарі «Зберігаючи таємницю: Гротовський і квітка» («Treasuring the secret within: Grotowski and the flower»). Стаття розкриває те, як Є. Гротовський осмислював важливе для естетики театру Но поняття *квітки* [10].

## 3. Наукові роботи, де питання впливу японського театру Но на режисерську парадигму Є. Гротовського не є основним, проте

досліджуються окремі аспекти ставлення режисера до японської естетики:

- Стаття професора академії мистецтв Лео Рафольта для наукового журналу «Colloquia Humanistica»: «Транскультурні та транстілесні сусіди: утопії японського перформансу в Єжи Гротовського, Евдженіо Барби та Філіпа Б. Зарілли» («Transcultural and Transcorporeal Neighbours: Japanese Performance Utopias in Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Phillip B. Zarrilli»). Стаття аналізує поняття «транскультурності» в теоріях Єжи Гротовського, Евдженіо Барби та Філіпа Зарілли [17].
- «Теоретичні основи Тотального акту, Via Negativa та Conjunctio Oppositorum Є. Гротовського» («Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum»). Робота науковиці Дженіфер Лові, що аналізує три центральних поняття в роботах Є. Гротовського: «Тотальний акт», «Via Negativa» та «Conjunctio Oppositorum» [15].
- «Відкриття духовного серця актора: вплив дзен на навчання та вистави Но з нотатками про Станіславського та духовність актора» («Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on Nô Training and Performance with Notes on Stanislavski and the Actor's Spirituality»). Стаття для університетського журналу «Journal of Dramatic Theory and Criticism» професорки Кетрін Вайлі-Маркес. Стаття аналізує вплив буддистської школи дзен на акторську практику в театрі Но та західні акторські школи серед яких і Єжи Гротовського [14].
- «У пошуках виконавського шляху: творчість Єжи Гротовського з точки зору даосизму» («In Search of the Performer's Way: The Work of Jerzy Grotowski from the Perspective of Daoism») – докторська дисертація дослідника Сонг Жонг Гука про творчість Є. Гротовського крізь призму Даосизму [25].
- «Божественний Біном» («Boski Dwumian») – Книга учениці Є. Гротовського та актора театру Но Кандзе Тецунодзьо. Робота

аналізує те, як в драматургії Но трактується поняття «людської природи» [23].

Ми також вважаємо важливим вказати прямі посилання Є. Гротовського на японський театр Но та Дзеамі Мотокійо у свої роботах зі збірника «Театр. Ритуал. Перформер»:

- Маніфест «На шляхах до вбогого театру» – згадка про театр Но в переліку «орієнталістських театрів з цікавою методикою вишкілу та акторського тренінгу» [4, 14].
- Стаття «Вправи» – згадка про театр Но, як одного з театрів з «абеткою знаків тіла» [4, 72].
- Маніфест «Перформер» - пряме посилання на Дзеамі Мотокійо і його концепцію *квітки* в контексті вікових можливостей актора [4, 136].

З цього загалу наукових робіт ми бачимо, що питання впливу японського театру Но на Є. Гротовського є помітним явищем у роботах польських та західних театрознавців. Проте більшість робіт зосереджується на біографічних моментах зустрічей Є. Гротовського з японським театром Но і не завжди розкриває рецепції митця, щодо цих зустрічей, у його теоретичних роботах. А отже, більш ґрунтовний та глибокий аналіз паралелей в теоретичних працях Є. Гротовського та Дз. Мотокійо, створює простір для подальших наукових рефлексій.

### **1.2. 24 «таємних трактати» Дзеамі Мотокійо як основне джерело для вивчення естетики та теорії японського театру Но**

Театр Но – унікальний феномен світового сценічного мистецтва, що налічує більше 700 років традиції, яка ніколи не переривалася до наших часів.

Появі Но передувала тисячолітня історія японського театру як ритуально-майданної та храмової сценічної форми *кагура*, яка з плином часу

еволюціонувала до народно-пантомімічних вистав *саругаку*. Батьками-засновниками Но є Каннамі Кійоцугу (1333–1384) та його син Дзеамі Мотокійо (1363–1443). Батько і син були професійними акторами *саругаку*, що проводили своє соціально низьке акторське життя у постійних виступах та театральних змаганнях. На одному з таких змагань, у тодішній столиці Японії, був присутній сьогун Асікага Йосіміцу. Виступ Каннамі Кійоцугу та 11-річного Дзеамі Мотокійо настільки вразили сьогуна, що він узяв їх сімейну трупу під своє заступництво та усіляко підтримував аж до своєї смерті.

Заступництво сьогуну дозволило молодому Дзеамі здобути освіту, яка до того йому була недоступна. Знайомство Дзеамі Мотокійо з класичними філософськими та літературними працями свого часу вплинуло на усю його майбутню творчість, що призвело до створення 24-х таємних трактатів про акторське мистецтво театру Но. Таємні трактати Дзеамі є пам'ятниками класичної середньовічної думки – синкретичні за своєю формою, вони поєднують усю широту та цілісність знань автора про світ: настанови в акторській майстерності, міфологію, поезію, історіографію, теологію та магію. Усе в трактатах пов'язане та спрямоване на розкриття думки Дзеамі стосовно сенсу художньої творчості актора Но.

Окрім синкретичності, особливістю трактатів Дзеамі Мотокійо є їх «таємність», яка мала на той час дуже практичну мету. Тексти трактатів були справжньою скарбницею знань для акторів Но, адже містили практичні вказівки та настанови які підвищували шанси перемоги під час театральних змагань. Рекомендації Дзеамі охоплюють усі аспекти виконавчої майстерності актора Но – від підбору музики та драматургії для виступу до правил етикету зі шляхетними глядачами. Прикладом виваженого ставлення до різноманітних аспектів сценічної практики можуть слугувати настанови Дзеамі з трактату «Дзеркало перед квіткою»:

«Виходячи на сцену, актор повинен залишатися на дві третини відстані від авансцени, ближче до того місця, де знаходяться музиканти. [...] у великому

приміщенні, виконавець повинен зважати на те, щоб відстань до шляхтичів видавалася настільки близькою, наскільки це можливо...» [9, 181].

Втаємничення знань з трактатів було потрібно і для того, аби глядач не втратив чарівності акторської гри. Як зазначав сам Дзеамі:

«*Квіткою* актора може бути виключно те, що глядачу невідомо і як те що має назву *квітка* [...] Глядач лише бачить неочікувану для нього та вражаючу його майстерність, але ж і не здогадується, що ім'я їй *квітка*» [22, 59].

У цитаті вище ми бачимо приклад використання цехової, тобто зрозумілої виключно акторам мови, яка теж виконувала задачу приховування таємниць. Але цехова мова також допомагала вкладати складні професійні поняття у одне комплексне слово. Яскравим прикладом тому є вищезгаданий термін *квітка*, розкриттю значення якого Дзеамі присвятив свій перший трактат: «Сказання про квітку стилю» («Фусі Каден»).

Але головною особливістю термінології Но є те, що, застосовуючи її, актор описує не тільки практичні навички свого ремесла. Він описує також свій світогляд та естетичні принципи за якими він живе. Життя актора театру Но невідривно від служіння цьому театру. І «служіння» не є метафорою, адже мистецтво Но потребує відданості від самого дитинства і до самої смерті. В трактатах Дзеамі питанню виховання та життя актора віддаються цілі розділи. Один з розділів тракту «Фусі Каден» – *Настанови про заняття співвідносно акторським рокам*, присвячено тому, як має жити і тренуватися актор починаючи з 7 років і до 50 [22, 4-9].

«Хана» («квітка»), «мономане» («уподібнення) та «юген» («втаємничена краса прекрасного») є термінами невідривними від акторської життєвої філософії, а, точніше, є тим, що її формує. Ці професійні терміни синтезують в собі поняття з царини як сценічного мистецтва, так і східних релігійно-філософських шкіл як дзен-буддизм, конфуціанство, даосизм та синтоїзм.

Ця особливість релігійності акторської школи Но пов'язана, насамперед, з частковим збереженням її релігійно-магічної обрядовості, яку Но успадкувало від своїх більш архаїчних форм<sup>1</sup>. По-друге, протягом багатьох століть японські традиційні мистецтва були способами досягнення релігійних цілей. Ця тенденція називалася «мистецтвами-до» або «шляхом мистецтва» до якої також входив театр Но<sup>2</sup>.

У висновку зазначимо, що 24 трактати Дзеамі Мотокійо можна загалом окреслити, як своєрідну карту складної ритуальної філософсько-релігійної системи існування актора. Значимість трактатів Дз. Мотокійо для історії японського театру можливо порівняти лише зі значенням «Поетики» Аристотеля для театру європейського.

З початку ХІХ ст. тексти Мотокійо перестали передаватися лише в професійному колі, їх почали публікувати за межами акторських сімей. Таким чином до них проявили зацікавленість науковці, і через це з'явилася широка коментаторська база трактатів Дзеамі. В японському театрознавстві існує ряд науковців, які присвятили усю свою кар'єру дослідженню та коментуванню теоретичного наробку Дзеамі Мотокійо. Завдяки ним, трактати стали більш доступними, та згодом були опубліковані європейськими мовами на заході.

Ці фактори розповсюдження трактатів і початок гастрольної діяльності японського театру Но спровокувало значну популяризацію цього мистецтва на територіях країн Європи та США на початку ХХ ст.

### **1.3. Вплив традиційного японського театру Но і кабукі на західних театральних митців ХХ ст.**

Знайомство західного світу з Но і загалом інтеграція японського театру у світовий контекст почалися менше 100 років тому, на початку ХХ ст. Пов'язано

---

<sup>1</sup> Детальніше про це: С. Рибалко. «Театр Но у ритуальних і мистецьких практиках сучасної Японії» [8]

<sup>2</sup> Про зв'язок Но із практикою «до-мистецтв»: Richard Pilgrim. Zeami and the way of No [19].

це, в першу чергу, з відкриттям японських кордонів та припиненням «політики ізоляції» Японії, яка зберігалася в ній з початку XVII ст.

Перші гастролі японських традиційних театрів відбулися наприкінці XIX –початку XX ст. ст. [12, 131]. Вони знаменували собою визначні зміни в західному театральному світі. Яскраве враження глядачів підсилював той факт, що на момент перших гастролей кабукі і Но у США та Європі, доступ до інформації про ці театри був виключно у фахівців, що бували на території самої Японії. Тому гастрольна діяльність японських лицедіїв стала справжнім «культурним шоком» для усього західного світу.

Знайомство режисерів XX ст. з театральною традицією Японії позначилося процесом створення нових теоретичних робіт та практичних експериментів в застосуванні методів та технік акторської гри з японського театру. У своїх теоретичних роботах західні режисери особливу увагу акцентували на манеру існування східних лицедіїв: фіксовані жести, спів, танці, пози. Також відмічали загальну музичність та танцювальність вистав, які за духом були ближче до синкретичних обрядів, ніж до світських розваг.

Серед глядачів гастрольних вистав народних театрів Но та кабукі були такі визначні режисери XX ст., як Едвард Гордон Крег [24], Бертольд Брехт [13], Макс Райнгардт [13], Тадеуш Кантор [28], Пітер Брук [27], тощо.

Окремо хочемо відмітити знайомство з японським театром українського режисера Леся Курбаса, яке відбулося у 1928 році на виставі театру Кабукі компанії Ішикави Санадзакі [1, 52].

Отже, західний театральний світ був вражений новим та екзотичним для нього японським театром. Не дивлячись на увесь ажітаж, лише малій кількості режисерів було під силу переосмислити та практично застосувати свій досвід знайомства з ним. І серед тих, кому вдалося це зробити, окремо стоїть постать польського режисера Єжи Гротовського, чиє знайомство з японським театром і культурою мало істотний вплив на усю його творчість.



## **РОЗДІЛ 2. РЕЦЕПЦІЯ ЄЖИ ГРОТОВСЬКОГО ТЕАТРАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКИХ ТРАКТАТІВ ДЗЕАМІ МОТОКІЙО**

### **2.1. Знайомство Єжи Гротовського з естетикою японського театру Но та теоретичними працями Дзеамі Мотокійо**

У театрознавчих роботах польських та американських дослідників, які підіймають питання взаємодії Є. Гротовського з японським театром Но, домінуючим методом досліджень є бібліографічний. На нашу думку такий акцент на бібліографічних моментах абсолютно виправданий тим, що польський режисер усе життя свідомо звертався до японської культури загалом та сценічного мистецтва Японії зокрема.

Першою подією, яка пов'язує польського режисера з японською культурою, є згадка про проведену ним серію лекцій зі східної філософії у студентські роки. Серед висвітлених ним тем був японський дзен-буддизм [25, 14], даосизм та «основні течії японської філософії» [30, 153]. Згодом, окрім книг, джерелами пізнання Є. Гротовським японської культури стануть його учні, наприклад, Евдженію Барба. Саме він розповідав вчителю про свої поїздки 1954-1960 років в країни далекого сходу [30, 153], висвітлював які культурні особливості і виконавчі техніки він там бачив [25, 18].

Сам Є. Гротовський відвідав Токіо у 1973 році. Там він зустрівся з всесвітньо відомим режисером Тадаші Судзукі та дивився вечірню репетицію класичного театру Но [30, 163]. Окрім подорожі, на знайомство Є. Гротовського з традиційним японським театром вплинула співпраця з польською японознавчиною Ядвігою Родович. У своїх інтерв'ю вона згадує: «...заглиблюючись у тексти Дзеамі, я виявила, наскільки сучасною була його концепція, і наскільки вона близька до паратеатральної діяльності “Лабораторного театру” з яким я співпрацювала між 1974 і 1976 роками» [30, 184]

Також зі слів Я. Родович у 1988 та 1996 роках Є. Гротовський під час їх зустрічей казав:

«...метою в Італії є перевірка можливості створення аналога театру Но в контексті західної культури [...] варто перевірити цю можливість, навіть якщо шанси на це майже нульові» [29, 114].

Але Є. Гротовський ще до зустрічі з Ядвігою Родович у 1974 році та до поїздки в Токіо у 1973 році, вже був знайомий з естетикою та філософією японського театру Но і трудами Дзеамі Мотокійо. Стало це можливим завдяки збігу обставин між 22 березня і 8 квітня 1962 року. В той період Опольська театральна лабораторія «13 рядів», яку очолював Є. Гротовський, гастролювала Краковом із трьома виставами: «Напередодні предків», «Кордіан» та «Ідіот». Першу виставу з трьох відвідали двоє швейцарських журналістів: Олів'є Реверден і Вальтер Вайделі. По поверненню до Швейцарії вони видали статтю у популярному тоді журналі «Journal de Genève» про лабораторну діяльність «13 рядів», а також у якості своєрідного подарунку надіслали французьке видання трактатів Дзеамі Мотокійо Єжи Гротовському:

«Дорогий сер. Як і обіцяли, ми з великою радістю надсилаємо Вам книгу Дзеамі, засновника й теоретика театру Но, про якого ми з Вами говорили. [...] Ми переконані, що вона може стати в пригоді у ваших зусиллях щодо відродження театру» [30, 119].

На подарунок Є. Гротовський лаконічно відповів:

«Сердечно дякую Вам за книгу про театр Но і за Ваш теплий опис нашого театру» [30, 119].

Отже, з цих біографічних фактів ми бачимо, що починаючи ще від студентських років, скрізь життя Єжи Гротовського проходив шлейф японської культури та театру Но.

Звісно ж в більш широкому контексті усе життя Є. Гротовського нерозривно пов'язане зі східною культурою різних країн. Але саме в його зверненнях у

своїх роботах до теоретиків східного театру, найперше місце за кількістю посилань посідає Дзеамі Мотокійо та його трактати.

Завдяки наведеним біографічним дослідженням та листам Є. Гротовського, нам також відомо, яке саме видання трактатів Дзеамі Мотокійо отримав у подарунок та досліджував майстер. Французьке видання трактатів з коментарями, яке дісталось Є. Гротовському у якості подарунку, є книгою відомого у Франції японознавця Рене Зіфферта. Називалася книга «Таємна традиція Но» («La tradition secrète du nō») [20] 1960 року видання.

Книга Рене Зіфферта: «Таємна традиція Но» дозволяє нам звзити коло пошуків серед 21 з 24 трактатів Дзеамі Мотокійо, які дійшли до нашого часу [9,161] і які могли впливати на методіку Є. Гротовського.

У книзі ми знаходимо наступні роботи японського теоретика:

1. «Сказання про квітку стилю» («Фусі Каден») [20, 60]
2. «Дзеркало перед квіткою» («Какьо») [20, 113]
3. «Шлях досягнення квітки» («Сікадо») [20, 141]
4. «Книга з замальовками про два мистецтва і три форми» («Нікьоку сантай едзу») [20, 151]
5. «Погляд на стиль і на шляху пізнання Югаку» («Югаку шюдофукен») [20, 163]
6. «Дев'ять сходинок» («Кюі») [20, 173]

Варт зазначити, що обрані Р. Зіффертом трактати для своєї книги не є випадковими, адже саме ці шість входять до списку *семи* головних трактатів Дзеамі Мотокійо [9,161]. Єдиний трактат зі списку головних, що не увійшов до книги це «Носакусьо» («книга про те, як писати Но»). Вочевидь не був включений, бо це єдиний трактат не з акторської майстерності, а майстерності драматурга в театрі Но.

Таким чином, книга Рене Зіфферта 1960 року видання дає нам орієнтир, які саме шість з 21 трактату були джерелом натхнення та досліджень для

Є. Гротовського. Серед них і слід шукати ті ідеї, на які посилався митець згадуючи про Дзеамі Мотокійо у своїх практичних та теоретичних роботах.

## 2.2. Схожість концептуальних позицій естетики та філософії традиційного японського театру Но Дзеамі Мотокійо та методики Єжи Гротовського

Найактивніше польський режисер звертався до робіт Дзеамі Мотокійо у два періоди своєї творчості, які отримали умовно-театрознавчі назви *Об'єктивна драма* (1982-1986 р.) та *Мистецтво як провідник* (1987-1999). У ці два періоди Є. Гротовський почав співвідносити деякі аспекти своєї роботи до важливого для естетики Но та Дзеамі Мотокійо поняття *квітка* («хана»). Це документується не тільки посиланнями на *квітку* в теоретичних роботах митця, а і у спогадах тих людей, що були присутні на практичних заняттях Є. Гротовського та чули його згадки про Дзеамі Мотокійо:

«Гротовський багато разів згадував цей пункт. Коли ти молодий, казав він, люди дозволяють тобі не мати техніки, бо твоя енергія свіжа і чарівна. Тут Гротовський завжди наводив вираз Дзеамі: **квітка молодості**.

Але горе тобі, якщо вийдеш з під квітки молодості без розвитку **квітки майстерності**» [10, 6].

Вищезгадана цитата колеги Є. Гротовського з театральної лабораторії США Томаса Річардсона, свідчить про те, що у дискурсі польського режисера була присутня головна художньо-естетична ідея актора театру Но: постійний пошук та втілення *квітки*.

У вченні Дзеамі Мотокійо *квітка* є багатогранний філософський термін, що має свою класифікацію та вид. Види *квіток* описуються у трактаті «Дев'ять сходинок» («Кюі») де Дзеамі Мотокійо вибудовує шкалу з 9 рівнів, через які проходить актор Но у своїх тренуваннях для досягнення найвищої *квітки*

незрівнянної чарівності [22, 120]. Одночасно з тим в *квітки* є розподіл на класифікацію, як:

- **квітка молодості**
- **квітки майстерності.**

*Квітки*, що класифікуються *молодістю* у трактатах Дзеамі, мають специфічний амбівалентний характер. З одного боку, носії *квітки молодості* мають усі переваги, що і носії *квітки майстерності*, але з іншого боку, ці *квітки молодості* є тимчасовими, як їх описує Дзеамі: «удаваними» та «ілюзорними», що на відміну від *квіток майстерності* зникнуть, як «зав'яне молодість актора» (Дзеамі виводить, що цей момент настає по досягненню 40 років.) Тому образ *квітки* у вченні Дзеамі Мотокійо стає метафорою до постійного самовдосконалення актора задля досягнення *квітки класифікації істинної майстерності* та виду *незрівнянної чарівності*, що і є кінцевою метою всього навчання актора Но.

Але термін *квітка* за своїм іншим визначеннями з трактатів Дзеамі Мотокійо створює набагато більше паралелей між його вченням та школою Єжи Гротовського:

«Сонце, що сяє о півночі» [22, 120]

Це показовий дзен-буддійський образ, який використовує Дзеамі з метою передати відчуття вільності актора, що досяг *квітки*, від природних законів часу і простору. Коли актор починає діяти через *квітку*, то глядачі в ці моменти вистави сприймають її не очима, а *чистим почуттям* [9, 188-189], яке, оминаючи розумовий рівень, впливає на позасвідоме глядача, що Дзеамі називає *незайманою чистотою*.

Є. Гротовський також використовує образ сонця і світла, що випромінюється актором в момент досягнення *тотального акту*, який буде проаналізовано далі. Коли актор стає повноцінним провідником своїх природних імпульсів, поєднує в собі свої внутрішню та зовнішню природи, то це стає «сонцем, що висвічує

предмети» [4, 137] для Є. Гротовського. У контексті ж акторського впливу на позасвідоме, як і у Дзеамі, Є. Гротовський описує, що глядач бачить *випромінення світла, ілюмінацію актора*, коли «тіло [...] стає майже прозорим» [4, 137]. Польський режисер споріднює *випромінення світла* своїми акторами з християнською традицією де святі також в особливі моменти випромінювали світло.

Ці пошуки прояву таємниці в акторській природі та виходу за межі раціонального задля впливу на позасвідоме глядача – одна з тих речей, що тісно пов'язують методика Єжи Гротовського з дискурсом Дзеамі Мотокійо і естетикою Но. В розумінні обох митців актор не є виконавцем волі драматурга або режисера, він є *провідником*, шаманом, в якому з'являється вертикаль між світом фізичним та світом духовним. Це вертикаль відкриває в виконавцеві можливість до взаємодії зі своїм внутрішнім трансцендентним світом, де і сконцентровано уся потрібну йому творчу енергію для реалізації *тотального акту* за Є. Гротовським або досягненню *квітки* за Дзеамі Мотокійо. І якщо акт реалізується чи в грі актора присутня *квітка*, то актор здатен впливати на позасвідомий рівень сприйняття у глядача, оминаючи емпіричність, та викликати відчуття відокремленості себе від матеріального світу, що в обох митців пов'язується з метафорою сонця та *випромінювання світла*.

Через ці характеристики, якими теоретики наділяли своїх виконавців, вони потребували відповідної назви, яка б відділяла акторів їх методики від виконавців інших шкіл. Для Дзеамі Мотокійо таким особливим терміном був актор – *шіте*, що у перекладі означає виконавець [16, 364]. Два ієрогліфи, якими записується це поняття, японською мають значення «діючий руками» або ж «жестикулюючий». Підкреслимо, що Є. Гротовський у 1987 р. остаточно кристалізував бачення свого ідеального актора у схожому за значенням терміні *Перформер*, якого він описав у однойменному маніфесті.

*Перформер* є комплексним поняттям Є. Гротовського, якому він на початку тексту дає лаконічне пояснення: «людина дії»:

«Перформер – з великої літери – є людиною дії. І аж ніяк не людиною, яка видає себе за когось іншого. Це і танцюрист, і священнослужитель, і воїн; він існує поза будь-яким мистецьким амплуа» [4, 135]

Визначення Є. Гротовського неявно вказує нам спорідненість *Перформера* з актором в театрі Но *шїте*. І спорідненість ця стається не тільки через збіжність в значенні двох слів. Головною збіжністю є характеристики, якими наділяють своїх акторів обидва теоретики. Якщо Є. Гротовський в маніфесті «Перформер» описує тріаду характеристик: «танцюрист священнослужитель і воїн», які складають екзистенцію *Перформера* то Дзеамі Мотокійо в трактаті «Істинна стежка до квітки» стверджує про *три типи ролей* є екзистенцією творчості *шїте*. Цими трьома ролями є: «жінка, старець і воїн».

Коли зіставити визначення обох митців, то вийде наступне порівняння:

| <i>Перформер</i>         | <i>шїте</i>    |
|--------------------------|----------------|
| <b>танцюрист</b>         | <b>жінка</b>   |
| <b>священнослужитель</b> | <b>старець</b> |
| <b>воїн</b>              | <b>воїн</b>    |

На цьому порівнянні ми бачимо явні перетини в характеристиках акторів, що пропонують обидва митця. Звісно ж, прямим перегуком між японським та польським теоретиком є характеристика актора-*воїна*, або того, хто виконує роль *воїна*. Але перед тим, як проаналізувати збіжності та відмінності характеристики *воїн* в обох теоретиків, ми детально розкриємо поняття *три типи ролей* з трактатів Дзеамі Мотокійо, бо розуміння цього терміну є важливим для аналізу інших перетинів його естетичної теорії з методологією Єжи Гротовського.

*Три типи ролей* Дзеамі Мотокійо є дещо більше, ніж акторські амплуа, як це може видатися з назви. *Три типи ролей* також перекладаються як *три тіла* [22, 141]. Ці *три тіла* для Дзеамі є сутністю усього людства. Через три архетипи *старого, жінки та воїна*, виконавець Но прагне зобразити усі найважливіші теми пов'язані з життям і смертю (характерним сюжетом для Но є зустріч живої людини з духом померлого). Ця тріада є фундаментальною

концепцією Дзеамі, що знайшла своєї остаточної реалізації в трактаті «Дзеркало перед квіткою» («Какьо»). В «Какьо», Дзеамі Мотокійо остаточно формує концепцію *трьох типів ролей*, які актор має реалізовувати не за допомогою мімезису, а через естетичне поняття *мономане*. *Мономане* перекладається як «уподібнення», що на перший погляд споріднює його з мімезисом, але за визначенням Дзеамі *мономане* на сцені театру Но неможливе без естетичної категорії *юґен* («загадкової чарівності прекрасного»), що змушує актора шукати витонченість та красу у всьому чому він уподібнюється, бо тільки так можливо реалізувати досягнення *квітки*.

Отже, концепція *трьох типів* вимагає від актора Но *мономане* («уподібнення») одному з трьох типів ролей, але уподібнення не побутового, а пропущеного крізь призму естетики *юґен* («загадкової чарівності прекрасного»). Це все в свою чергу дає можливість досягти *квітки*.

Схожий підхід до роботи актора, який описав у своїх трактатах Дзеамі Мотокійо, ми знаходимо і в акторській методології Єжи Ґротовського. Техніка Є. Ґротовського також концентрується на уподібненні в якому присутній відбір зовнішніх знаків, але відбір стається не за допомогою естетичної категорії *юґен*, а через експериментальний шлях репетицій, спроб і фіксацій. Важливою частиною цього акторського процесу є формування чіткої та вивіреної *партитури знаків*. Тільки у взаємодії майстерно відпрацьованої партитури та свідомої внутрішньої роботи здатна народитися *квітка* у теорії Дзеамі Мотокійо:

«як ти доводиш до ідеалу свою майстерність, що вивчав та засвоював, а потім серцем заглиблюєшся у дух часу – граєш у стилі який відповідає часовим пристрастям людей, – це буде подібно спогляданню цвітіння квітки»

Або *акт* у теорії Є. Ґротовського:

«Якщо не перебуваєш у межах чогось визначеного структурою, повторюваного, такого, що має початок, тяглість і кінець, коли кожен елемент

має своє логічне місце, необхідне за вимогами техніки. *Усе це передбачене тією вертикальністю до витонченого і до його (того, що витончене) входження в густоту тіла.* Структура випрацювана в деталях – Акт.» [4, 135].

У висновку зазначимо, що перетини між теоріями Дзеамі Мотокійо та Є. Гротовського існують в концепції досягнення актором надприродного стану самовиявлення, який у Дзеамі Мотокійо названо *квітка*, у Єжи Гротовського *тотальний акт*. Спільним є бачення актора, як шамана, що зв'язує духовний та фізичний світ і через це впливає на позасвідомий рівень глядача. Обоє теоретиків використовують образ сонця, як позначник стану найвищого волевиявлення актора. Також і польський і японський митці виокремлювали акторів своєї школи особливими термінами: *шіте* в Дз. Мотокійо та *Перформер* у Єжи Гротовського. А також наділяли їх трьома особливими характеристиками. Спільною для всіх є характеристика *актор-воїн*, який також є концептуальною точкою сходження в акторській школі Дзеамі Мотокійо та Єжи Гротовського, яка глибоко розкриває можливий вплив естетики театру. На методологію польського режисера.

### **2.3. Воїн як точка сходження естетичної концепції актора-шіте Дзеамі Мотокійо та актора-Перформера Єжи Гротовського**

У маніфесті Є. Гротовського «Перформер» і в трактатах Дзеамі Мотокійо виконавець, це не тільки виконавець, але й *воїн*. Аналізуючи поняття *воїна* у вченні Дзеамі Мотокійо, ми знаходимо наступну думку:

«Хоча прояв сили і є найважливішим елементом у цьому типі ролі, тонкі рухи розуму актора мають також повністю використовуватися. Хоча актор має зробити силу своїх зовнішніх рухів основою своєї характеристики, він повинен пам'ятати про необхідність збереження тонкощів своєї внутрішньої постави» [22, 141-142].

Зі слів Дзеамі стає зрозумілим, що актор-воїн – це той, хто може поєднати фізичну витривалість та внутрішню духовну стійкість. У цьому контексті модель *воїна* Дзеамі є особливо схожа на модель Є. Гротовського. І в тій, і в іншій школі таке сприйняття актора породило собою потребу в особливому типі тренувань для виконавця, аби розвинути його фізичну силу і одночасно зберегти «тонкощі душевної постави». Центральним у цьому є спорідненість тренувань акторів в обох школах з порогами болю. Як стверджує Є. Гротовський, у «Перформері»:

«Коли я кажу воїн [...] Це той, хто усвідомлює, що кожної миті може померти [...] Щоб підкорити пізнання він бореться, бо пульс життя набагато потужніший і виразніший в хвилини напруги, небезпеки» [4, 136].

Перемога над дихотомією розум/тіло через екстремальні завдання є першим кроком на шляху реалізації творчого акту. Однією з передумов є хоробрість, така хоробрість, яка очікується від воїна. Свідомість про смертність як на філософському, так і на анатомічному рівні (доводячи тіло до меж) надає виконавцю як у театрі Но, так і в лабораторії Єжи Гротовського найекстремальніший можливий референт:

«Коли я кажу «перевищуй себе», я прошу про непідтримуване зусилля. Ми зобов'язані не зупинятися незважаючи на втому [...] Це означає, що ми також зобов'язані бути хоробрими. До чого це призводить? Є певні точки втоми, які руйнують контроль розуму, контроль, який блокує нас. Коли ми знаходимо мужність робити неможливі речі, ми робимо відкриття, що наше тіло не блокує нас. Ми робимо неможливе і поділ всередині нас між уявленням і здатністю тіла зникає» [10, 15].

У певних традиціях піддавати виконавця болісним технікам часто приймається як необхідна частина процесу тренування. Фізична важкість створює психологічний дистресовий стан який може збільшити здібності виконавця до усвідомленості. У Но *uite* звук тримати болісні позиції, такі як камае [10, 9-10]. Виконавець не тільки підтримує складну фізичну форму, але й

генерує необхідну ментальну енергію через такий дискомфорт. Тримання позиції не тільки ставить тіло, але й розум у форму. Єжи Гротовський настоював на тому, щоб актори не сумнівалися в виконанні небезпечних і фізично екстремальних тренувальних вправ, вважаючи, що нерішучість може повторитися у виставі, коли вони будуть намагатися досягти *тотального акту*. Такі вправи включають акробатичні елементи, такі як: «Стрибок тигра, за яким негайно йде сальто назад [...] Сальто з жорстким тілом, як у маріонетки, але ніби всередині є пружина» [10, 16]. Кожна вправа поступово заохочує виконавця перевищувати попередню.

Таким чином, під час тренувального періоду в театрі-лабораторії не рідкістю є те, що *Перформер* Є. Гротовського стикається з потенційно небезпечними ситуаціями пов'язаними з життям і смертю. Одна з цілей цих методів, які підкреслюють важливість тренування тіла через розум, полягає в тому, щоб створити виконавця-воїна, який здатний перейти за межі, які здаються накладеними його власною фізіологією. Вона така етика виснажування тіла могла перейти від давніх синто-буддистських практики *шугендо* («Шлях тренувань та випробувань»), які використовували різні фізичні випробування, як стояння під льодовими водоспадами і підвішування себе над прірвами, як засіб до досягнення глибших рівнів взаємозв'язку розуму і тіла.

Конкретне розуміння поняття «глибшого взаємозв'язку розуму і тіла через фізичну виснажливість», Є. Гротовський пояснює у сформульованій ним концепції *via negativa*:

«Вільність від затримки між внутрішнім імпульсом та зовнішньою реакцією таким чином, що імпульс вже є зовнішньою реакцією. Імпульс і дія відбуваються одночасно» [10, 12]

Через *via negativa* Гротовський занурює виконавця в процес інтенсивної та постійної саморефлексії. Ця техніка слугувала рамкою за допомогою якої можна було оцінити якісний результат розвитку душі (в тому наскільки зменшена відстань між імпульсом і реакцією). Мислення не повинно залишати слідів та

пауз. Досягнення стану *via negativa* все більше стало метою тренувань оскільки саме ця техніка є шляхом до *тотального акту*, який для Є. Гротовського є головною метою актора у виставі.

Стосовно *via negative* в театрі Но і роботах Дзеамі, дослідник Дж. Аркарі наводить думку: «Маска для актора Но є засобом за допомогою якого він намагається подолати звичай повсякденного розуму [...] Обмежуючи зір та обмежуючи природні імпульси для руху, маска Но раптово дезорієнтує сенсоріум, змушуючи активувати інтенсивний внутрішній погляд, як описано відносно *via negativa* Гротовського» [10, 13].

Але в техніці актора Но не тільки засоби як маска з обмеженим полем зору або важки костюм *uime*, який також виснажували тіло є тим, що допомагає реалізувати *via negative*. Дзеамі у 14-му розділі трактату «Дзеркало перед квіткою» стверджує думку, що створює прямий місток між теорією *via negativa* Є. Гротовського та вченням самого Дзеамі:

«Актор повинен дорости до «самозабутнього» рівня мистецтва, наповненого зосередженістю, яка виходить за межі його власної свідомості, щоб поєднати миттєвості, які йдуть перед та після миті, коли «нічого не відбувається». Цей процес є частиною внутрішньої сили, яку можна назвати «поєднанням усіх мистецтв однією інтенсивною думкою» [9, 195].

Отже, надання Є. Гротовським та Дзеамі Мотокійо характеристику *воїн* своїм виконавцям можна зрозуміти, як наслідок певних аскетичних тренувальних практик, які вони задіяли у своїх акторських методиках. Здатність тіла одночасно боротися з болем, обмеженнями та складною психофізичною роботою призводить до досягнень найвищої акторської мети в обох митців. Реалізація *тотального акту* та *квітки* неможлива без жертвовного покладання свого тіла та розуму на вітвар постійних духовних та фізичних практик. Термін для такої практики в Є. Гротовського був *via negativa*, спорідненість з яким ми знаходимо в роботах Дзеамі Мотокійо. Характеристика *воїн* є найточнішим

описом цієї сакральної жертвності. І є тим, що тісно зв'язує методики двох реформаторів східного та західного театрів.

## ВИСНОВКИ

У роботі здійснено аналіз паралелей між методологією акторської школи Єжи Гротовського та ідеями з трактатів головного теоретика японського театру Но Дзеамі Мотокійо. У результаті проведеного аналізу можна зробити наступні висновки

- Трактати Дзеамі Мотокійо упорядкували та канонізували в собі усі філософські та естетичні постулати театру Но та на початку ХХ ст. стали предметом дослідження для японських науковців, а згодом і західних теоретиків та практиків.
- Споглядання гастрольних вистав театру Но та кабукі мали істотний вплив на режисерів ХХ ст., що зародило собою нові пошуки в царині синтезу західного та східного театрів. Надзвичайно продуктивним в цьому напрямку виявилася творчість Єжи Гротовського.
- Є. Гротовський усе життя свідомо звертався до японської культури та філософії, згодом акцентуючи свою увагу на театральні практики театру Но. Особливе місце в його біографії та теоретичному доробку є знайомство з теоретичною спадщиною Дзеамі Мотокійо.
- Загальними точками перетину вчення Дзеамі Мотокійо та теоретичних пошуків Є. Гротовського є:
  1. Ідея можливості досягнення актором під час вистави надприродного стану самовиявлення, який реалізується через єднання фізичного тіла актора з його внутрішнім духовним світом. У Дз. Мотокійо цей стан названо *квітка*, у Є. Гротовського *тотальний акт*.

2. Можливість актора впливати на позасвідомий рівень глядача через досягнення тої самої *квітки* чи *тотального акту*.
  3. Використання обома теоретиками образу сонця, як позначник стану найвищого волевиявлення актора. Здатність акторів до *духовної ілюмінації*.
  4. Спорідненість концепції про ідеального актора. Схожість основних характеристик ідеального головного актора *шіте* у Дзеамі Мотокійо і *Перформера* у Єжи Гротовського.
- Особливого концептуального значення для методики Є. Гротовського та вчення Дзеамі Мотокійо набуло поняття актора-воїна. Через цей образ митці стверджували ідею важливості постійного самовдосконалення через фізичні тренування і випробовування. Адже тільки крізь виснаження виконавець наближується до своїх внутрішніх природніх імпульсів і віддаляється від обмежень, накладених його розумовою діяльністю, що може завадити досягненню *квітки* або ж *тотального акту*.

Подібні кроскультурні експерименти західних режисерів та теоретичні дослідження досвіду азійських митців підготували ґрунт для багатьох авангардних та сучасних напрямків театру та перформативного мистецтва загалом. Вони також надали матеріал для дослідження (згідно з термінологією Є. Барби) «євразійського театру», що є узагальненням усіх можливих технік театрів світу, полем лабораторних дослідів, відбору та синтезування надбання усього світового театру, в якому кожен митець зможе знайти свій індивідуальний підхід до реалізації того, що він розуміє під словом «театр».

Таким чином, результати, здобуті у процесі виконання роботи, доводять, що тема має значні перспективи дослідження. Актуальними залишаються подальші дослідження впливу неєвропейського театрального мистецтва на творчість Є. Гротовського; зворотній вплив Є. Гротовського на митців східного театру на кшталт Тадаші Судзукі, та на загалом світове театральне мистецтво.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Беатріс П.-В. Лесь Курбас і Всеволод Мейерхольд / пер. з франц. Н. Мірошніченко та О. Левченко. *Курбасівські читання* : наук. вісн. / редкол. Н. Корнієнко та ін. Київ : Нац. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса, 2012. С. 45-58.
2. Горобець Р. Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис» / Р. Горобець // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. 2013. Вип. 38. С. 68-78.
3. Гротовський Є. Викладення принципів / пер. М. Бушевич і Дж. Борба. Львів : *Просценіум*. 2015. № 1–3. С. 87–90.
4. Гротовський Є. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. / за ред. Н. Бічуя, І. Денисюк, Б. Козак, М. Прихода. Львів : Літопис, 1999. 187 с.
5. Евдженіо Барба. Паперове каное: путівник по театральній антропології / пер. з англ. Микола Шкарабаню Львів : Літопис, 2001. 288 с.
6. Лі мін. Оперне мистецтво Китаю та Європи в контексті взаємовідображень: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня к. мист. : 17.00.03. Харків, 2019. 24 с.
7. Прищепя, О. В. Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії. ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка. 2011 Вип. 59. С. 190-192.
8. Рибалко С. Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії. *Народознавчі зошити*. 2017. № 6. С. 1591-1600.
9. Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV–XIX ст.) / Упорядник Бондаренко І.П. Київ: *Видавничий дім Дмитра Бураго*, 2011. 696 с.
10. Arcari J. Treasuring the secret within: Grotowski and the flower. *Theatre, Dance and Performance Training*. 2010. Vol. 1, № 1. pp. 4 –21.
11. Diego Pellecchia. Aesthetics and Ethics in the Reception of Noh Theatre in the West // Doctoral thesis, Royal Holloway, University of London. 2012. 227 p.

12. Ernst E. The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre. *Educational Theatre Journal*. 1969. Vol. 21, № 2. pp. 127–138.
13. Jean-Jacques T. Kabuki's Early Ventures onto Western Stages (1900-1930): Tsutsui Tokujirō in the footsteps of Kawakami and Hanako / Trans. by Karen Grimwade. *Cipango – French Journal of Japanese Studies. English Selection*. 2016. *Процєніум*. 2015. Vol. 5. pp. 5–39.
14. Kathryn W.-M. Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on Nō Training and Performance with Notes on Stanislavski and the Actor's Spirituality. *Journal of Dramatic Theory and Criticism*. 2003. Vol. 18, № 1. pp. 131-160.
15. Lavy, J. Theoretical Foundations of Grotowski's Total Act, Via Negativa, and Conjunctio Oppositorum. *The Journal of Religion and Theatre*. 2005. Vol. 4, № 2. pp. 175–188.
16. Leiter S. L. Historical dictionary of Japanese traditional theatre. *Scarecrow Press, Inc*. 2006. 632 p.
17. Leo Rafolt. Transcultural and Transcorporeal Neighbours: Japanese Performance Utopias in Jerzy Grotowski, Eugenio Barba and Phillip B. Zarrilli. *Colloquia Humanistica*. 2015. Vol. 4. pp. 95 –121.
18. Noel J. P. Models of the Way in the theory of Noh. *Japan Review*. 2006. № 18. pp. 29-55.
19. Pilgrim R. Zeami and the Way of Nō. *History of Religions*. 1972. Vol. 12, № 2. pp. 136-148.
20. René Sieffert. La Tradition secrète du Nō: Suivie de Une journée de Nō. Traduction et commentaires de René Sieffert. *Gallimard*. 1960. 380 p.
21. Richard N. Mckinnon. The No and Zeami. *The Far Eastern Quarterly*. 1952. Vol. 11, № 3. pp. 355-361.
22. Rimer J. T., Masakazu Y. On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami. *Princeton Library of Asian Translations*, 1984. 360 p.
23. Rodowicz J. Boski Dwumian. *The Grotowski Institute*, 2009. 346 p.

24. Sang-Kyong L. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre. *Asian Theatre Journal*. 2000. Vol. 17, No. 2. pp. 215-235
25. Song J. H. In Search of the Performer's Way: The Work of Jerzy Grotowski from the Perspective of Daoism // Doctoral thesis, Goldsmiths, University of London. 2019. Лондон, 2019. 276 p.
26. Thomas Di Napoli. Bertolt Brecht and the Nō: a comparison of two theaters. *The Comparatist*. 1981. Vol. 5. pp. 30-46.
27. Yamaguchi M. Noh and Kabuki: The beauty of form. *The UNESCO Courier: a window open on the world*. 1983. Vol. XXXVI, 4. pp. 15-17.
28. Zbigniew Osinski. Japonia Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora. *Litteraria Copernicana*. 2014. Vol. 14, № 2. pp. 92–117.
29. Zbigniew Osinski. Japońskie inspiracje i zauroczenia: Jerzy Grotowski, Mieczysław Limanowski. *Didaskalia. Gazeta Teatralna*. 2011. Vol. 102. pp. 113–123.
30. Zbigniew Osinski. Jerzy Grotowski's Journeys to the East. *Routledge*, 2014. 220 p.