

Міністерство культури України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА
ПРОЕКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ**

Мистецький діалог як вимога соціокультурної практики

(заключний)

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступень, вчене звання)

(підпис)

2017 р.

Шевченко Н.А.

Рукопис закінчено *(дата)* 13.12.17 р.

Реферат

Звіт про НДКПР: 55 сторінок, 26 джерел.

Метою роботи є увести в соціокультурну практику досвід сучасного театру в технологіях побудови і ведення діалогу

Об'єктом дослідження є діалог як відкритий творчий процес комунікації, в результаті якого відбувається не просто обмін інформацією, а обмін досвідом (екзистенцією), якісна зміна спільного поля взаємодії.

Метод дослідження: В нашому дослідженні алгоритму мистецького діалогу (діалогу як мистецтва взаємодії) ми спиратимемось на сучасні розробки в різноманітних галузях гуманітарного знання, зокрема, метафізики тотальності (Кізіма), лінгвістики і нейролінгвістики (Бахтін, Чернігівська та інші), гештальт-терапії, теорії ННС (Розенберг), інтегральної психології (Вілбер та інші), досвід європейського і вітчизняного пошукового театру в області діалогічного існування на сцені і роботі з простором (Васильєв та інші). Прицільна увага буде зосереджена на аспектах створення інтегрального простору діалогічного процесу.

Актуальність: сучасна соціокультурна реальність України потребує діалогу як дієвої технології, а не декларації.

Ключові слова: діалог, смислове і енергетичне поле, присутність, увага, позавербальність, театр

ЗМІСТ

| | |
|--|----|
| 1. Реферат | 2 |
| 2. Вступ..... | 4 |
| 3. Основна частина | |
| 3.1 Розділ I. Позатеатральний контекст проблематики (філософія, психологія, лінгвістика)..... | 9 |
| Висновки..... | 34 |
| 3.2 Розділ II. Мистецькі інструменти діалогічного процесу..... | 35 |
| Висновки..... | 51 |
| 4. Список використаних джерел..... | 52 |

ВСТУП

«Справжнє життя є зустріччю».

М.Бубер

Постановка проблеми. Візуальна домінанта, кліпове мислення, фрагментарна естетика сучасної світової культури, помножена на постколоніальний, посттоталітарний і постгеноцидний досвіди, актуальний стан війни, цивілізаційного конфлікту – створюють в соціокультурних практиках України безпрецедентну потребу в діалогічному способі розв’язування суспільних і державницьких викликів доби. Однак, численні круглі столи, наукові і миротворчі конференції, артикульований повсюдно суспільний діалог, зокрема, між державою і громадськістю, діалоги культур тощо мають, здебільшого, декларативний або відверто імітаційний характер. Він зводиться до маніфестації потреби діалогу, виголошення промов і прийняття резолюцій благих намірів. Можливість висловитися, право голосу, плюральність думок – безумовно є дуже важливим надбанням демократії, але не є діалогічним *процесом* уповні, принаймні, складають тільки його частину. Річ у тім, що логоцентрична цивілізація надмірно акцентована на слово як носій повідомлення, нехтуючи позавербальним полем смислової комунікації. І хоча художня культура доби постмодерну діагностувала девальвацію слова, розрив між значенням і знаком, сучасна концепція діалогу як засобу соціальної взаємодії потребує «підказок» з мистецької сфери, зокрема – театру як мистецтва переводу діалогу в гру.

XXI століття визначається як постісторичне. Всі історії вже відбулися, людству залишилося спостерігати і, на жаль, брати участь тільки у повтореннях відомих сюжетів. Тобто стала доступною певна опція дистанції до власного часу і простору, якої не було до доби модерну, коли людина була занурена у єдино можливий культурний дискурс, з усіма його ціннісними і естетичними домінантами. Доба постмодерну показала весь спектр естетичних можливостей культури. Власне, «кінець історії» - це можливість будь-якої історії. Відміна часу, можливість будь-якого часу в тут-і-зараз. Постнекласичний підхід розглядає Всесвіт як складну відкриту систему, що саморозвивається через взаємодію, комунікацію різних рівнів організації, в основі яких лежить певна актуалізація речовини, інформації та енергії. Такі системи містять у собі джерела свого розвитку і оновлення, залишаючись тотожними собі. Центр дослідницької уваги постнекласики переноситься на процес як такий: відносини, спів-відношення, кореляції, узгодження, гармонізацію – на паритетні суб'єкт-об'єктні стосунки дискретів цієї складної, багаторівневої цілісності (світу, людини, соціуму тощо) за принципом зворотних зв'язків. І, якщо скористуватися образом Вавилонської вежі про змішання мов, то можна застосувати його для сьогодення, коли співіснування свідомостей з різними мовами, тобто з різним типом раціональності – затруднює порозуміння. Тобто в одному просторі живуть люди з різним внутрішнім часом, люди минулого і майбутнього. Майдан, війна на Сході України актуалізували цю демаркаційну межу між світом старим і новим, прогностично актуалізувавши в сьогоденні образ суспільства майбутнього.

Яка людина зараз вступає в діалог? Чи можна говорити про якусь типову сучасну людину? Якщо в стадію постісторії, ми втрачаємо будь-які орієнтири

(знак не дорівнює суті), то як взагалі можна про щось домовитися? Про що йдеться, коли говориться про вироблення спільної мови? Це що, якесь нове есперанто, щоб не говорити не тільки російською чи українською мовами, дражливими для якоїсь із сторін? Чи це про «вміння користуватися мовою»? Адже, вираз «слухати і не чути» - це ж не про атрофію слухового нерву. На Заході існує безліч посібників про комунікацію, ведення дискусії. Там описані алгоритми процесу: як починати, будувати речення, зворотній зв'язок тощо. На вітчизняному терені заслуговує увагу збірник статей «Культура діалога. Разрешение конфликтов. Примирение», який є чи не першим міждисциплінарним збірником з проблем діалогу в сучасному українському суспільстві [1].

Чи йдеться тільки про вербальність? Коли говорять: треба зустрічатися, то це про що? Може, й дійсно, є щось важливе просто в присутності у спільному просторі, адже замість того, щоб застосовувати зброю, варто просто подивитися на того, проти кого вона може бути скерована. Можливо, не дуже вдала аналогія, але в дресуванні тварин, спочатку просто перебувають поруч з твариною, щоб вона звикла до вібрацій іншого. Нам треба звикати до вібрацій іншого, відмінного від тебе, а вже потім, можливо і розмовляти.

Отже, в цій роботі особливу увагу ми приділятимемо *позавербальному полю діалогу*, розглядаючи передусім їх як мистецькі інструменти ведення діалогу.

Слово «діалог» зазвичай визначається як «розмова двох», а для більшої кількості учасників вживають слово – «полілог». Проте точне значення цього слова, при перекладі з грецької, дещо інше. Частка «діа» – вказує на

«наскрізний рух», повне завершення дії (виповнення), відокремлення, а також проміжний стан «між». Отже, можемо визначити діалог як спільну дію, як рух крізь смисли до виповнення, до стану динамічної рівноваги між елементами дії, або, як смисл, що народжується «між».

Таке визначення діалогу нерозповсюджене, але дуже функціональне. Воно вказує на засадничі властивості діалогу як непередбачуваного процесу з відкритим результатом. Як часто діалогом називають декларативні зусилля, виголошення в спільному просторі окремих монологів, обмін формальними думками (мнень – рос.), тобто наперед визначеними твердженнями. Проте монолог плюс монолог не дорівнює діалогу. Власне, констатація окремої думки і, в кращому випадку – толерантне вислуховування протилежної, є симуляцією діалогу. Діалогічний процес в чомусь подібний до приготування кулінарного шедевру, адже для того, щоб приготувати смачну і поживну страву потрібні не тільки якісні продукти (які, безумовно, цінні й самі собою), але й мистецтво їх комбінування, приготування, перетворення в одне блюдо. Найважливішим в цьому процесі є знання властивостей продуктів, технології їх комбінування, майстерність людини, що включає в себе досвід, інтуїцію і відкритість до експерименту.

Поняття «*мистецького діалогу*» (мистецтва діалогу) вказує на той аспект, що культурі діалогу треба навчатися, як навчаються мистецтву. Принцип відображення, двійництва, діалогізму лежить в основі будь-якого мистецтва (та і мислення, творіння як такого), проте в театрі як процесуальному мистецтві – цей принцип втілюється в безпосередній досвід людини, в досвід партнерства. Театр – це місце, де діалог не тільки твориться, але й спостерігається. Спостереження є актом діалогу також. До того ж, діалог відбувається не тільки між акторами на сцені - партнерами,

між сценою і залом, але й між людиною і актором в одній особі, актором і персонажем, а також – між дійсністю і уявою (нелінійний вимір). Тобто можна говорити, що театральне мистецтво працює з діалогізмом як наскрізним принципом буття людини.

В нашому дослідженні алгоритму мистецького діалогу (діалогу як мистецтва взаємодії) ми спиратимемось на сучасні розробки в різноманітних галузях гуманітарного знання, зокрема, метафізики тотальності (Кізіма), лінгвістики і нейролінгвістики (Бахтін, Чернігівська та інші), гештальт-терапії, теорії ННС (Розенберг), інтегральної психології (Вілбер та інші), досвід європейського і вітчизняного пошукового театру в області діалогічного існування на сцені і роботі з простором (Васильєв та інші). Прицільна увага буде зосереджена на аспектах створення інтегрального простору діалогічного процесу.

I. ПОЗАТЕАТРАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ ПРОБЛЕМАТИКИ (філософія, психологія, лінгвістика)

Тема діалогу давно стоїть в центрі науково-практичних і фундаментальних досліджень гуманітарних дисциплін, не тільки традиційно – філософії та психології, культурології і мистецтвознавства, але й сучасних міждисциплінарних галузей, зокрема – нейролінгвістики, нейрофізіології, теорій штучного інтелекту тощо (М.Бубер, М.Бахтін, Ю.Лотман, В.Біблер, Вяч.Іванов, Л.Виготський та інші). «Той факт, що найбільші представники гуманітарної думки, виходячи з різних посилок і спираючись на різний матеріал, вступають у певний діалог про діалог, вказує, що діалогічність, «біполярність», здається, є універсальною властивістю людського мислення», – зазначають нейролінгвісти Т. Чернігівська і В. Делгін у статті ще 1984 року «Проблема внутрішнього діалогізму» [2].

Мартин Бубер, якого по праву вважають філософом діалогу, так визначає діалог: «Я знаю три види діалогу: справжній, який може бути вираженим як в словах, так і в мовчанні, – в цьому діалозі кожен з його учасників дійсно мають на увазі іншого чи інших в їхньому наявному і своєрідному бутті і звертається до них, прагнучи, щоб між ним і ними встановилося живе взаємовідношення; технічний, викликаний лише необхідністю об'єктивного взаємопорозуміння і, насамкінець, замаскований під діалог монолог, в якому дві людини чи декілька присутніх людей дивними звивистими шляхами говорять самі із собою, вважаючи при цьому, що вони позбавлені мучивного перебування тільки з самими собою» [3, 108]. Отже, на думку філософа, діалог – це не стільки спілкування, а відношення людей один до одного, «взаємна скерованість внутрішньої дії».

М.Бахтін, досліджуючи поетику Достоевського, звертав увагу на важливу особливість діалогу його героїв, в яких людина завжди звертається до іншого як суб'єкту діалогу, навіть перебуваючи в монологі. «Діалог тут не передує дії, а є дією. Він не засіб розкриття, виявлення я би вже готового характеру людини; ні, тут людина не тільки проявляє себе назовні, а вперше стає тією, якою вона є... - не тільки для інших, але й для самої себе» [4, 294]. Монолог у Достоевського можна трактувати як внутрішній діалог при свідку. І, власне, своєю присутністю, активною увагою інша людина творить світ суб'єкт-суб'єктних відносин діалогу. Ідея поліфонічності-процесуальності діалогу є центральними в концепції Бахтіна, на думку якого тільки два голоси дають мінімум життя, мінімум буття. Український дослідник В. Дьяконов в статті «Проблеми спілкування і взаємодії: діалогічний підхід», розглядаючи феномен «поза-знаходжувальності» («вне-находимости» – рос.) і несамтотожності людини в діалогічній концепції Бахтіна, висловлює важливу для нашого дослідження думку: «... всі слова, висловлювання і рухи значною мірою визначаються присутністю і впливом співбесідника, а тому і спів-належить цьому співбесіднику» [5]. Сутність діалогу не зводиться до механічного поєднання «я» і «ти», а в створенні напружено-динамічного простору «між», - зазначає дослідник.

Цей «феномен поза-знаходжувальності» спрацьовує і у випадку діалогу з таким мовчазним співбесідником, яким є театральний глядач. Французький філософ Жака Рансьєра в книзі «Емансипований глядач» відкидає думку про пасивність глядача як таку, позаяк той активно зайнятий процесом спостереження, відбору, інтерпретації та створення своєї версії вистави. Хоча вистава як така – в термінології Бахтіна – «поза-знаходжувальна» як творцям, так і глядачеві, і веде самостійне існування. «Ми вчимося і вчимо, діємо і

пізнаємо, як глядачі, постійно пов'язуючи те, що ми бачимо, з вже побаченим і вимовленим, звершеним і замислюваним» [6]. Так працює людський мозок: когнітивний процес не зводиться до простого набування нового знання (інформації), а корегування відомого і невідомого, незвичного, уявного і дійсного, чергування повтору (норми) і відхилення від норми.

Суб'єкт-суб'єктна модель діалогу (взаємодії, психічного впливу) розглядає психіку людини як відкриту систему, яка знаходиться не тільки в постійній взаємодії зі світом та іншими, але і з самим собою, своєю пам'яттю, позасвідомим.

Принцип онтико-онтологічної дуальності людини, а отже – діалогічність її самосвідомості в нашій термінології, досліджує, зокрема, метафізика тотальності, яку розробляє лабораторія українського філософа В. Кізіми. За тоталогією, весь проявлений світ і людина як частина цього проявленого світу – це світ онтико-онтологічної дуальності, репрезентантами якої є генерологічна монада як певна константа і парс, який виступає радше як середовище. Тобто окремий дискрет онтико-онтологічної тотальності може виступати як монада і як парс (частка і хвиля в квантовій термінології). Генерологічна складова тотальності – це світ проявлений, реалізований у сталих формах, явищах, зв'язках. Генерологічну якість мають фундаментальні закони природи, соціальні інститути, системи традиційних вірувань, загальноприйняті світогляди, стереотипи. Цей світ збалансований, упорядкований, передбачуваний, повторюваний. Він визначає параметри порядку тотальності. Це світ онтичного буття, де кожна монада відокремлена, конечна, самодостатня. Так, людина онтично може проявлятися як набір певних соціальних статусів. Онтологічно людина може мати безліч інших потенцій, про які вона може і не здогадуватися, тому що

вони за тієї чи іншої причини не проявлені чи мало проявлені у її житті, але саме вони визначають ауру людини, її вітальність, харизму. Парсичне буття тотальності – це і є невлітима потенція структури, її здатність до внутрішніх змін, переформування, розвитку. Можна говорити, що ця внутрішня дуальність людської самосвідомості функціонує в режимі перманентного діалогу. «В тотальності діє особлива форма детермінації – самодетермінація, сутність якої в тому, що компоненти тотальності через ціле впливають на самих себе. При чому так, що не зважаючи на їх різноманітні метаморфози і взаємопереходи і, в той же час, завдяки цьому зберігається їх єдність, тобто тотальність» [7]. Якщо генерологічний каркас, порядок будь-якої тотальності – це вже результат, кульмінація розвитку, а отже – і початок її кінця, її «старість», то парсичне поле – це нові можливості, передчуття нового, невизначеність, творчий хаос. Якщо відштовхнутися ще від некласичного визначення людини як «незавершеного проекту», то «людське» в людині починається там, де вона отримує свободу протистояти залежності від власного типу, виходить на межу або навіть тяжіє вийти за межі своєї екзистенції. Тобто будь-яка система, що розвивається, прагне подолати те, що її обмежує, окреслює, унерухомлює – власну генерологію. Проте це подолання відбувається не за рахунок знищення попереднього порядку, а нового рівня сізігійності, взаємоузгодження системи, яка постійно оновлюється і залишається єдиною. Власне, цей процес внутрішнього взаємоузгодження, напруження між дискретами і можна назвати внутрішньосистемним діалогом. І активним, «творчим» компонентом його є той невизначений стан між порядками, парсичний стан «ще-не-буття», меону, як називали його давні греки, полем невичерпних флуктуацій, яке несе в собі всі можливості, перспективи і нові смислоформи, які взаємоузгоджуються з вже існуючими формами за принципом додатковості.

«Реально я ні той, ні інший, а і той, і інший» [8]. Кожна річ (онтико-онтологічна дуальність) знаходиться на перетині численних потоків парсичних хвиль-впливів, які і формують її, і забезпечують умови її існування. Взаємне накладання цих потоків створюють голографічну картину буття, причому відображення порядків і самі порядки беруть рівноправну участь у самовідтворенні тотальності [9]. Ці тонкоматеріальні поля, назвемо їх парсичними, квантовими або морфогенетичними дозволяють співіснувати і розвиватися, перетворюватися різним відокремленим, самодостатнім онтичним реальностям, які без цього «посередника» були б приречені на ентропійну смерть. Кожна річ, людина тільки через парсичне середовище пов'язана з усім універсумом. Феномен «гібридної свідомості» є результатом недіалогічності, неузгодженості не тільки окремих онтичних порядків тотальності, але й не відкритості їх до універсальної онтології, іншими словами – продуктивного хаосу. Бо навіщо людині інша людина, якщо ми так відрізняємося один від одного? Нас відрізняє мова, стать, вік, освіта, культурний досвід, світогляд, інтереси... Навіщо нам шукати порозуміння, якщо це так важко? Що нас об'єднує, окрім такого абстрактного визначення, що ми всі – люди, один вид? Один? На ці запитання намагається відповісти Ю.Лотман у своїх лекціях про культуру [10]. Він вважає, що історія культури – це, насамперед, *історія навику спілкування людей*. Навіщо таким важливим є Інший і, головне, не схожий? Бо навіщо людині інша людина, яка нічим від неї не відрізняється і з усім погоджується? *Ми різні і повинні бути різні*. Для роботи думки, роботи культури потрібні різні люди. Вчений зазначає, що бурхливий розвиток культури відбувається якраз при зіткненні різних культур. Неплідні – з метою підкорення, плідні – з метою важкого, але контакту, діалогу. Визнання несхожості іншої людини і визнання корисності для себе цієї несхожості, яка дозволяє мені розвиватися, вдосконалювати

навички спілкування. Історія культури сповнена протиріч: з одного боку, це постійний ріст різниці, поглиблення специфіки, з другого, ускладнюючи себе, культура (людина) повинна включити в себе інший світ, відкрити, передати себе. Людина шукає контакту з іншим для ускладнення, збагачення свого власного світу. Іншими словами, вільним нас робить включення світу в себе, а не втеча від нього. «І ось ця подвійне і завжди болісне, конфліктне відношення між тим, що ми створюємо в собі і тим, що ми усвідомлюємо в собі, а усвідомити себе можна тільки, побачивши Іншого. Тільки побачивши, що він не схожий на мене, я можу зрозуміти, хто я». Якщо немає контрасту, то немає і специфіки. «Коли ми зрозуміємо, що люди можуть одне й те саме по різному розуміти, що люди мають право по різному думати, що люди не повинні і не можуть відчувати однаково, і любити одне і те ж, і що ми зацікавлені в тому, щоб інші люди були іншими людьми – і це важливий ідеал культури».

Отже, людина і суспільство (ширше – універсум) не протиставлені одне одному, вони є причиною і умовою свого взаєморозвитку за принципом зворотних зв'язків. Але як тоталогічна двоїна (pg- дискрет), людина є і генерологічно визначеною, і парсично невизначеною одночасно. Не тільки культура складається з діалогу, але і всередині кожної окремої людини відбувається діалог між сталим і невизначеним, генерологічним каркасом, який робить її унікальною і парсичним полем, через яке вона об'єднується в іншими, адже саме завдяки парсичному полю всередині парсично-генерологічної єдності будь-яка тотальність пов'язана з усім універсумом. Власне, людина постнекласична і покликана примирити у собі парс і монаду, жити у гармонії внутрішнього (читай: непроявленого) світу і зовнішньої активності, «у відповідності» зі своєю онтичною індивідуальністю і своєю

онтологічною колективністю (відкрити фундаментальний закон у собі!). «Відповідність» – дуже містка характеристика, бо «перебувати у відповідності» означає не тільки те, що людина займає у просторі своє місце, «сродна» самій собі (за Сковородою), своїй внутрішній «програмі», але й діє так, що отримує гармонійну відповідь простору на свої дії. Гармонійність тут дорівнює прийняттю як такому, бо будь-яка відповідь простору може і має бути прийнята людиною, вбудована у її світ. З тоталогії відомо, що людина діє на об'єкт онтично, тобто конкретно, як причина, а відповідь отримує не напряму, а через онтологічні умови, кондиції свого ж буття. Загальновідома колізія, коли людина волає до небес: Господи, чому ти мене не чуєш, не відповідаєш. Але Бог як єдність, завжди відповідає на намір людини, але через умови, знаки. Якщо ти хочеш вийти з тупику, ти маєш розширити горизонт бачення, а це можна досягти тільки розвинувши чутливість, розширивши свідомість. Постнекласична людина знаходиться у рефлексивних стосунках із собою і світом – через світ вона є об'єктом власної активності. В тоталогії ці позитивні рефлексивні стосунки («зворотній зв'язок») і називаються «сигізійними». Це те, на що постійно вказується в різноманітних духовних концептах: світ, який тебе оточує – це тільки проекція твого бачення, обумовленого якістю твоєї свідомості. Тобто, світ – ілюзія. Слід зазначити, що людина, як будь-яка тотальність, є не просто дуальною єдністю, а множинно дуальною єдністю. Вона є носієм багатьох дискретних характеристик: біологічних, фізіологічних, соціальних, професійних, психологічних тощо. До того ж, її тоталогенез постійно перебуває у процесі створення нових комбінацій рg-дискретів. У будь-якій життєвій ситуації – на роботі, вдома, на відпочинку, в екстремальних умовах, у натовпі, серед близьких друзів, наодинці тощо, людина активізує різний рg-набір. Але тут мова йде радше про лінійні комбінаторні зміни тотальності.

Особливої ж уваги заслуговують процеси якісного (або «вертикального») перетворення цілісності. Раніше такі процеси відбуваються під час духовних ініціацій – людина вмирає для старого у собі і народжується в новій якості («друге народження» в будь-якій релігійній системі). Суть такого якісного перетворення тотальності полягає не в тому, щоб просто змінити домінуючу в тій чи іншій комбінації дискрету (вона могла лишитися і незмінною), а «перебрати» цілісність за іншими принципами, ніби налаштувати її звучання на інший акорд, більш високу ноту, підвищити рівень суголосності, сизигії тотальності. Тобто йдеться вже не про розвиток окремих частин цілісності, а розвиток їхньої взаємоузгодженості. Те саме стосується й розвитку якісно нових стосунків людини і світу.

Теоретична наука, вступивши в діалог про діалог, все більше починає звертати увагу на повідомлення художньої культури в цій галузі. Адже, художня культура і творчість пронизані діалогізмом, а театр як осердя діалогічного мистецтва, розглядає діалог не тільки як свою естетико-видову особливість, але й дієву технологію. Фундаментальна театральна наука і філософія потрактовують театр не тільки, як місце розваг і не тільки, як соціокультурного діагноста, але й структурою людської свідомості як такої. Бо, якщо весь світ – театр, то людина – це драматург, актор і глядач вистави свого життя. Ми спробуємо підійти до феномену діалогу через цю парсико-генерологічну єдність процесу, де важливою є не тільки семантика і структура процесу, але й загальна атмосфера.

Стала вже хрестоматійною фраза Мартина Бубера, що «справжнє життя є зустріччю». Про яку саме зустріч тут йдеться? На якому рівні? Чи існують вимірювальні прибори або якісь психічно-ментальні показники для визначення того, що зустріч насправді відбулася не тільки на фізичному рівні об'єктів? А чи можна зустрітися з іншим, якщо не зустрівся із собою? Що означає «зустрітися із собою»? А можна зустрітися із собою, але не зустрічатися з іншими? Чи це наскрізний процес, який стосується кожного, хто перебуває в ньому? Зустріч – це мить чи процес? Чи можна зустрітися, не вступаючи в діалог? Можна безконечно тусувати ці наївні на перший погляд запитання, хоча кожне з них заслуговує дисертації.

Здається, що діалог, зустріч в звичайному житті – це така бажана, але майже нездійснена, рідкісна між людьми реальність, біблійний Едем, туга за любов'ю, за максимальним взаємопорозумінням, прийняттям, щастям спільної творчості, радості впізнання себе в іншому. А, якщо припустити, що діалог як зустріч різного і схожого одночасно, можливий тільки як миттєвий спалах резонансу, а загалом, ми маємо прийняти іншість, навіть чужинність світу як єдино задану реальність? Для того, щоб ця алхімія (трансгресія) зустрічі відбулася потрібен тривалий процес конструктивного діалогу, цілий спектр різноманітних вмінь і участі: вміння розрізнення, аналізу і, не тільки вміння запускати інтеграційні процеси, але й здатність бачити відмінності, приймати їх і навіть плекати. Ми завжди вступаємо на територію діалогу тільки як в можливість, але не даність.

Перші асоціації, які виникають при слові «діалог» – це рівність. Діалог можливий тільки між рівними або зрівненими на його території, тобто рівними перед спільним викликом, усвідомленням обмеженості власного, часткового знання і потребою продуктивного взаємообміну ідеями. Це

ідеальна модель в умовах, назвемо це так – мирного конфлікту. Але коли йде війна і діалог, мистецтво діалогу стає питанням життя чи смерті? В інтерв'ю з приводу виходу свого нового роману про війну «Інтернат», Сергій Жадан сказав, що «сьогодні говорити, як йти мінним полем». Ти не знаєш, з ким ти говориш [11]. Дійсно, одна річ починати розмову зі «своїм», з яким у людини спільні світоглядні цінності і мовленеві коди, інша – з людиною, у якої відмінні цінності і за них (хоча це можуть бути просто упередження) можуть вбити. Тобто розмова потребує якоїсь спеціальної прелюдії, дипломатичного маневру, під час якого прояснюються висхідні позиції учасників діалогу і навіть готовність до самого діалогу. В розмові з Юрієм Андруховичем 2015 року Ю. Андруховичем 2015 року [12], Жадан висловлює думку, що потрібно говорити з опонентом навіть не заради того, щоб щось проговорити, а для того, що *знаходити мову, як про це говорити*. «Йдеться навіть не про примирення. Йдеться в жодному разі про пошук зараз якогось компромісу, якогось консенсусу і якихось взаємних поступок. Очевидно, що про це і мови йти не може. Йдеться про те, щоби в принципі почати говорити, щоби уникнути якихось значно гірших речей, ніж є тепер. Тобто не стріляти там, де не треба стріляти. Не вбивати там, де не треба вбивати». Окреме питання, чи існує ієрархія цінностей і хто в такому разі має йти на поступки? Чи існує якась така цінність, яка лежить в основі всіх цінностей і може примирити всіх? Очевидно, що це цінність людського життя, хоча, мабуть це і не так для всіх очевидно.

Ідеологічні установки напряму пов'язані з картинами світу, світоглядними цінностями, а вони, у свою чергу, визначаються рівнем самосвідомості людини. Існує типологія еволюції суспільств і структур свідомості Гебсера-Вілбера, на яку ми часто посилаємося в своїх

дослідженнях [13]. Ці стадії такі: архаїчна, магічна, міфологічна, раціональна (+ плюралістична – у Вілбера) та інтегральна. На кожній стадії змінюється не тільки картина світу, фільтр, через який людина зчитує реальність, а і вся структура цінностей, мотивацій, характер дії і взаємодії з оточуючим. І всі ці рівні розгортаються не прямолінійно, анулюючи попередні стадії, а співіснують одночасно в культурно-темпоральному континуумі, а також не ліквідуються в процесі саморозвитку свідомості, а герметизуються, як згортаються в людській підсвідомості філогенез каміння, рослин, тварин. Чи можливий діалог, навіть елементарне порозуміння між людиною з магічними чи міфологічними ціннісними установками, за якими кожна відмінна думка – це ворожа думка, а опонент майже завжди – ворог, і людиною плюралістичного складу з її розумінням цінності відмінного, несхожого на тебе? Існує такий вираз «говорити за рівнем свідомості». Тобто з вищої сходи типу типології можна (жертвно) спуститися нижче, використовуючи понятійну систему, враховуючи ціннісні установки відповідного рівня і спровокувати додатковий смисловий запит, пропонуючи і вводячи дискусійне поле в новий ціннісний атрактор самою своєю присутністю і майстерністю володіння діалогічними процедурами.

Діалогічність є наскрізною і суттєвою характеристикою життя. Тільки живе обмінюється з навколишнім енергією, інформацією і речовиною. При чому цей обмін може бути як лінійним, який не призводить до якісних змін порядку онтико-онтологічної цілісності, а може бути квантовим переходом на інший рівень порядку (вертикальний).

Але повернімося до трьох складових обміну.

1. Речовина. В тілесно орієнтованій психотерапії аксіоматичним є постулат, що ми комунікуємо не думками, а перш за все – пам'яттю тіла. Ми думаємо всім тілом, а не тільки головою. В психології загальновідомим є те, що дитина пізнає світ саме в русі, наскільки важливою для навчання є тілесна моторика, а сам процес думання в будь-якому віці є легшим і яскравішим, коли людина стоїть, рухається, ходить. Непродуктивність і навіть неможливість діалогу трапляється не тільки через те, що люди мають відмінні точки зору щодо якогось явища, зафіксовані в мисленеві шаблони упередження, а через той факт, що інформація про світ, інших і самого себе зафіксована в тілі людини, в м'язових блоках, в поставі, і цей тілесний досвід є чи не «втіленим» паспортом рівня людської самосвідомості, ідеологія на рівні тіла. Цей каркас не розхитати просто словами. Ми живемо в наших тілах, здебільшого, як в тюрмі. До того ж, сучасна людина схожа на енергетичний придаток до комп'ютера та інших гаджетів. І навіть фізична культура спортзалів, мода на певну форму тіла не відкривають наші тіла до життя, буттєвості, природності, діалогічності зі світом, а все більше закріпають в штучних образах. Тілесний досвід людини стає щільним фільтром, через який вона бачить світ і себе в ньому. Проте тіло є чудовим інструментом до пізнання речей, явищ і процесів, діалогічних в тому числі. Отже, в переліку діалогічних навичок важливим пунктом є встановлення контакту-діалогу з власним тілом і вміння зчитувати невербальну інформацію, адже на слова доводиться тільки 7% всього повідомлення, на тіло – 55%, голос – 38%.

В театральній практиці обов'язковою є умова «розкріпачення» тіла, розслаблення м'язевих блоків задля того, щоб творчий процес міг відбутися. Цьому присвячений різноманітний до-експресивний акторський тренінг.

2. Діалог включає в себе інформаційну комунікацію (на яку здатні й тварини), але не тотожний їй. Більшість «мов» людини мають спільне з тваринами походження (електрика, хімія тіла, локалізація в просторі тощо). Проте в діалозі відбувається не тільки передача або обмін інформацією, а щось більше. Можливо, здатність до діалогу – це саме людська якість, показник людськості. Без діалогу не було б людини як виду *homo sapiens*. Людина формується людиною в процесі діалогу з іншим, знайомством зі світом через іншого, наставника, вчителя, батьків, друзів. Американський лінгвіст Ноам Хомскі вважає мову людини надто багатозначною для продуктивної комунікації, тобто однозначного розуміння смислів, де знак вичерпно і точно дорівнює значенню. На думку вченого, людські мови, мовлення служать, насамперед, для розвитку мислення як такого, еволюційних (діалогічних) можливостей мозку, а не просто для спілкування, обміну інформацією. Будь-яка мова, з її розгалуженими синтаксичними структурами і лексичним багатством, ніби створена для того, щоб зробити повідомлення розмитим в контекстуальні ігри. З одного боку, мова структурує світ, а з іншого, – створює люфти для вільного трактування смислів. Мова грає з людиною в гру-відгадайку. Зрештою, комунікативних «мов» є багато: мова інтонації, пауз, тембру, жесту, пози, місця, символічна мова квітів, одягу, кольорів тощо. І ці мови можуть цілковито змінювати смисл повідомлення наративного, складеного з «голих» слів. У відкритій розмові ми наочно помічаємо, що однакові слова можуть мати різні значення в залежності від інтонації, яка теж є «учасником» розмови. Важливою стає периферія повідомлення – конотативний шлейф, тональність, відчуття, контекст, тобто те, що немає чіткого визначення, але саме воно може стати вирішальним у формуванні сукупного значення. Розвиток мови, лексичної багатозначності (отже, і діалогу), на думку

лінгвіста, в першу чергу служить розвитку мислення, когнітивних здібностей, здатності до навчання і саморефлексії. Діалог, як вже зазначалося вище, був методом навчання, наприклад, в Платонівській Академії. Але діалог – не просто форма навчання, отримання відповідей на запитання, але й спосіб навчання навчатися. Діалогічне навчання провокує пошук відповідей, а не отримання готових. Він націлений на розвиток когнітивних функцій людського мозку, розвиток здатності до саморефлексії, медіації, того, що називається «стати на іншу точку зору», вміння утримувати в єдиному процесуальному полі баланс опозицій тощо. На жаль, в сучасній школі з її анкетним оцінюванням фактологічних знань, цей принцип навчання майже втрачений. На виході ми отримуємо громадян, які не здатні до діалогічного мислення, необхідного для розбудови відкритого креативного суспільства.

Для розуміння механізму діалогу важливим є відкриття італійськими вченими на чолі з Джакомо Ріццолатті дзеркальних нейронів, робота яких лежить в основі наслідування/імітації, емпатії/співчуття, моделювання поведінки і подій, навчання мові не тільки людей, але й тварин (погодьмося, що і у тварин є своя «мова»). Принцип дії дзеркальних нейронів полягає в тому, що людина може переживати певні відчуття, навіть спостерігаючи, як це робить інший. Зрештою, через дзеркальну нейронну мережу передаються культурні коди, безпосередньо від людини до людини. До речі, на цьому принципі наслідування побудована вся дописемна культура, виховання і навчання дітей, а також інститут наставництва, бо вважається, що присутність живого учителя вчить більше багатьох прочитаних книжок. Дзеркальні нейрони допомагають «вбудувати» іншу свідомість у власну «психічну карту» і картину світу.

В доктрині буддизму вважається, що весь проявлений світ – це тільки проекція наших думок і бажань. Якщо взяти до уваги це твердження в контексті діалогу, то людина, з якою ти вступаєш в діалог – не просто випадкову зустріч, а у свідому, намірену акцію – заслуговує на твою увагу не просто як опонент, а твоє власне відображення. Це додає діалогу додаткове значення поля саморефлексії.

3. Сучасні психотерапевтичні практики приділяють значну увагу полю взаємодії, зокрема в гештальт-терапії, яка має, наприклад, такий різновид як діалогово-феноменологічна модель гештальт-терапії Ігоря Погодіна [14]. Ціль терапії – повернути людини переживання життя, вітальності почуттів, а не концептів. Процес переживання – це феномен створення реальності, яка з'являється в полі контакту, а не оцінкове співвідношення з якоюсь вже створеною даністю. «Ми», «я» з'являються і зникають саме в контакті. Я такий, тому що ти є. Як тільки з'являється спостерігач, озброєний концептом (ідеєю), з'являється поле контакту і починає структуруватися довкола цієї ідеї. Ми такі, тому що нас такими робить контакт, а не ми «робимо» контакт. Присутність важливіше змісту. Власне, можна говорити, що присутність в полі контакту є терапевтичною, зцілюючою, все інше – це тільки механізми для уможливлення цієї присутності. Присутність безпосередньої пов'язана з почуттями, як і є парсичним елементом тотальності. Без створення цього спільного поля переживання/відчування/спів-переживання неможливо говорити про якісь обмін інформацією, усвідомлення, спільні і особисті рішення (що нібито є метою діалогу як такого).

Характеристики (якості) контакту:

1. Чутливість
2. Усвідомлення
3. Живий вибір (тут-і-зараз)

Ці характеристики, як і в контакті співіснують синхронно, також можуть виступати як і алгоритм розгортання контакту. В гештальт-терапії цикл-контакту формульований Полом Гудманом і, власне, перша позиція – пре-контакт, є усвідомлення потреби в контакті через сканування почуттів і відчуттів внутрішнього поля. Тобто ця фаза пре-контакту, як і сам контакт як сканування зовнішнього поля, є базою можливості контакту, діалогу (зустріч потреби і об'єкту її задовільнення, асиміляція задовільнення). Бо слова, смисли, як орнамент, виникають на певній основі – канві, полотні.

Перегукуються з циклом контакту в гештальт-терапії практика ННС (ненасильницьке спілкування) Маршалла Розенберга [15], яка включає чотири компоненти: спостереження без оцінки, почуття, потребу і прохання. ННС застановляється на досвіді постійного розрізнення: почуття і розумової оцінки; свого почуття і потреби та іншого; реакцій; прохання від вимог; абстрактні формулювання від конкретних; негативні від позитивних тощо.

Очевидним є той факт, що проблеми діалогу або в діалозі виникають саме за причини неконтактності сучасної людини зі своїми почуттями, бажаннями, потребами.

Отже, які суттєві ознаки діалогу?

Діалог – це відкритий багаторівневий і багатоскладовий процес обміну інформацією, речовиною (фізична присутність) і енергією в спеціально відведеному для цього часопросторі і за допомогою певних організаційних і психо-аналітичних процедур. Дослідницькою метою діалогу є прояснення плюральності думок і проявлення спільних змістів суцього. Екзистенційною метою діалогу є якісна трансформація буттєвості людини.

Діалог – це не просто розмова, де учасники обмінюються упередженими переконаннями, а ділання, спільне «обтесування» і шліфування думок, поглядів, характерів, тобто просування крізь смислове поле.

Передумови діалогу:

- спільний інтерес до теми
- наявність точки зору за темою
- бажання і вміння висловитися і бажання і вміння почути іншу точку зору
- розуміння цінності відмінного
- продуктивний сумнів
- причасне, відкрите мислення (опірність аксіомам, авторитетам і голослівним твердженням)
- відкритість (до трансформуючої енергії діалогійного процесу)
- здатність до змін, лабільна психіка
- об'ємна увага (утримування в свідомості кількох смислових фокусів)

- вміння «думати проти себе»
- схильність до колективного мислення
- усвідомлення відкритості рішення

Алгоритми діалогу.

З чого починається діалог? Внутрішньо: з бажання і потреби розділити з кимось певні змісти. Зовнішньо: зі слів, слів формальних, маркерах того, що один одного бачить і зупиняє увагу. Зустріч будь-якого формату починається з вітання, знайомства чи слів привітання. Для чого вони потрібні, окрім формальної ідентифікації? Ритуальні слова привітання, обмін формальним фразами на кшталт загальновідомої англійської преамбули про погоду служать одній важливій меті – встановленню спільного психоемоційного поля. Зазвичай, ми легковажимо цією преамбулою зустрічі, вважаючи її чимось непотрібним, даниною традиції. Як часто ми відразу запам'ятовуємо ім'я людини, з якою знайомимося? На чому зосереджена увага при знайомстві? Чи ми слухаємо тільки слова, чи і людину? В нашій, європейській культурі не призвичаєно починати знайомитися з людиною відразу, неформально, як це можливо в східних традиціях, коли на знак привітання допустимо взяти руку незнайомця і якийсь час мовчки дивитися в очі, «слухаючи» людину, знайомлячись з нею ще до слів. В західній культурі початок зустрічі покривається серпанком ніби безсенсовних слів і вони такими і лишаються, якщо не усвідомлювати, який прихований процес відбувається паралельно – встановлення спільного, буттєвісного поля. Без встановлення цього єдиного енергетичного простору лєвова частина смислової енергії під час діалогу буде йти на погашення різнорівневого

емоційного фону замість прояснення змістів. Проблема в тому, що ми починаємо з різного, а не спільного. Від цього залежить, буде діалог боротьбою чи танцем.

Якщо зустріч відбувається зі знайомими людьми, чи можемо ми подивитися на людину неупередженим оком, побачити нове, відчуті її присутність в безпосередності моменту тут-і-зараз? Чи є в іншій людині запит на діалог (якщо зустріч відбувається незаплановано), чи вона готова до розмови? Як часто ми починаємо розмову, не маючи до цього жодної потреби. Ми потрапляємо в пастку «щось треба казати», не вміємо тримати паузу. Однак пауза, мовчання, атмосфера, тобто той простір, що не є проявленим вербально, проте існують і є повноправним учасником діалогу. Діалог завжди відбувається між трьома. Євангельська фраза «якщо двоє зберуться в ім'я моє, там і я серед них» набуває функціонального значення. Спільний простір діалогу – це той простір з якого людина говорить і звідки вона відповідає. Цей принцип ведення діалогу використовується в ігровому театрі, де актори завжди грають зі спільного енергетично-сміслового поля, позірно розігруючи конфлікт. Партнери тому і називаються партнерами, тобто тими, що є частинами певної єдності. І будучи окремими «величинами» зі своєю волею, вони існують в спільному просторі взаємодії. Без цього спільного простору діалог як дієвий процес, неможливий априорі. За всієї не проявленості спільного, на нього треба працювати, як на реального гравця. Не розуміючи цього принципу, організація будь-якого суспільного діалогу є симуляцією.

Нейрофізіологи вказують на те, що робота мозку, зокрема, права і ліва півкулі мозку, має діалогічний характер. Це не означає, що правою півкулею ми відчуваємо, а лівою думаємо. Дві півкулі беруть участь в усіх процесах

самоусвідомлення людини інтегрально. Проте права півкуля відповідає за мотивації і глибинну семантику, інтуїцію, усвідомлення поточного моменту, тоді як ліва – за синтаксичну організацію смислу, референтність, інтерпретативність. Іншими словами, права півкуля більше сприймає (доцентрова), ліва – виражає (відцентрова). Для діалогічного процесу важливий злагоджена взаємодія цих функцій: правопівкульного сприйняття спільного досвіду і лівопівкульного розуміння, як мінімум, які ціннісні системи, картини світу зустрічаються в спільному полі.

Загальною діалектичною схемою будь-якого процесу, діалогічного зокрема, є:

синтез – аналіз – синтез.

Можна розвернути цю схему лінійно, як послідовні етапи:

єдине – плюральне – одиничне.

А можна розглянути як певні нелінійні функції:

сприйняття (умовно пасивна) – проявлення (активна) – нейтральна.

Активна складова діалогу: висловлювати свою точку зору, перебивати співбесідника, звинувачувати, провокувати («тролити») і т.п.

Пасивна (умовно): слухати, запитувати, уточнювати, бачити і виражати невербальну інформацію і т.п.

Нейтральна: утримання від висловлювання, вміння тримати паузу, підхопити думку опонента, бути відкритим, доброзичливим...

Процес сприйняття.

Діалог – це не тільки вміння говорити (висловлювати думку), чим займається риторика і що є головним для монологу, виступу, а і вміння сприймати, слухати. Можна навіть сказати, що для діалогу вміння слухати є первинним, засадничим. Адже, висловлювання не має сенсу, якщо невислухане і непочуте. Стан почутості має діалогічний характер і терапевтичний ефект, а не сама можливість висловитися.

Важливо зазначити, що процес слухання не є пасивною формою діалогу, очікуванням моменту для власної репліки. Дуже часто в імітаційному діалозі саме так і відбувається. Слухають не співбесідника, а готуються до власного висловлювання, сконцентровані на ньому, як на старті бігун, максимально звужуючи горизонт сприйняття. Проте процес слухання має, так би мовити, кілька режимів: прицільний і сферичний. І, якщо з прицільним режимом слуху все більш менш зрозуміло – ми уважно, сконцентровано слухаємо іншого (окрема тема уваги, на чому ми зупинимося детальніше), то сферичний (периферійний) майже не використовується свідомо. А саме він є продуктивним в темі діалогу як взаємодії, спільного процесу порозуміння. Бо можна уважно вислухати і кардинально не погодитися, поставивши крапку в діалозі. Сферичне, об'ємне слухання «моніторить» резонансні смислові збіги або креативні точки на позасвідомому, дзеркальному рівні. Бо цей режим слухання є спільним і одночасним і для того, хто слухає і для того, хто говорить. Так, можна говорити і слухати спільний простір одночасно. І головне, усвідомити, що цей спільний, енергетичний простір справді існує. Власне, ця здатність чути простір є ознакою доброго оратора, музиканта, актора. Варто ще розуміти, що слухання в зовнішньо пасивній фазі є внутрішньо активним станом накопичення енергії, активного вслухання в

спільний простір: висловлювання іншого і своєї тиші також. Поняття «уповільнення інтелектуального процесу», тобто певна медитативність діалогу для вслухання в нові смисли, що народжуються в обміні думками, в тиші, у внутрішньому діалозі самої людини. Діалог – це і терпіння дочекатися відгуку на свій запит, не випереджувати процес невчасними репліками, спонуканнями чи безкінечним монологом.

Отже, процес слухання має багато рівнів, режимів, якими в процесі діалогу можна послуговуватися, постійно їх переключаючи або навчившись тримати увагу об'ємно. Наприклад, можна слухати слова, а можна переключити увагу на інтонацію; можна прослідкувати рівень своєї власної внутрішньої тиші або хвилювання, а можна слухати спільну фонову тишу, в якій відбувається розмова. Саме ця тиша вслухання народжує відповідь – ситуативну, збагачену різними рівнями усвідомлення, а не заздалегідь готову. «Причастне мислення» (мислення участі) розвиває навичку не відповідати з переконання, а тільки зі спільного простору (ця навичка тренується).

Якщо якість сприйняття, вслухання, спільний простір є своєрідним фундаментом і наскрізним каркасом діалогу, не менш важливою для функціональної взаємодії є якість розрізнення, яка теж прямо пов'язана зі сприйманням. Річ у тім, що в гуманітарній культурі є розповсюдженим в цивілізаційних суперечках апелювати до подібності, до так званих загальних людських цінностей. Проте людські цінності є доволі різноманітними, як і картини світу, не говорячи вже про ідеологічні установки. Існує єдина спільна цінність всього живого – життя як таке. Навіть поняття безпеки вже зазнає відмінностей в залежності від рівня цивілізації. Отже, проводити смисловий діалог в наївному допущенні, що всі люди можуть порозумітися,

бо вони всі люди, є профанним. І саме ця ідеалістична й агресивна водночас установка «Ти – людина і я – людина. Ти – такий, як я. Чому ти не думаєш так, як я? Не відчуваєш так, як я?» принесла немало шкоди для людського взаємопорозуміння. Мова тут не йде про рівень освіти або про расові, національні, гендерні відмінності. Антропологічні студії на сучасному рівні гуманітарної науки успішно описують їх. В прикладному аспекті діалогічних соціокультурних практик важливим є усвідомлення, розрізнення і аналіз ідеологічних установок (матриць) як психо-ментальних фільтрів в людській взаємодії. Додатково, слід зосередити увагу на відмінності, так званих, *оперативних систем* людської психіки.

В традиційному театрі завжди існував поділ акторів на ампуа. І хоча сучасний театр майже відмовився від цього принципу, який перетворився на сценічний шаблон, проте у своїй основі, система ампуа має раціональне зерно – розуміння, що психіка людини як багаторівнева структура, по-різному скомпонована, тобто кожен психотип людини взаємодіє зі світом через різні алгоритми, назвемо їх *оперативними системами психіки*, і саме їх ми розглядатимемо. Існує багато психологічних і соціологічних типологій, як наукових, так і паранаукових (від соціоніки до астрології). Вони створені за різними принципами, акцентуючись на архетипові чи соціальні матриці і можуть дати певні орієнтири в психічному просторі людської екзистенції, за умови розуміння небезпеки «засунути» людину в якусь нішу, навісити на неї ярлик. Більшість з цих типологій має справу з ролями людини і масками, якщо користуватися театральною термінологією. Тобто простором, де людина когось «зображає», але тим не є. Дихотомія «здаватися – бути». Поняття «ампуа» з французької, зазвичай, перекладається як «роль», тип ролі. Але у цього слова є ще одне значення – зайнятості, діяльності, роботи. І

якщо далі продовжувати театральну аналогію щодо психічних процесів, слід зазначити, що базові учасники театрального дійства, а саме: актор, драматург, глядач (режисер – це пізніше явище в театрі) – це ніщо інше, як певні константи людської психіки. В контексті діалогу як багатовекторної взаємодії, відкритого процесу, центральними є фігури *актора* і *глядача*.

Участь глядача полягає в присутності, сприйнятті, в активній роботі уваги людини (про це ми вже писали вище). До речі, теж існують свої типології «глядача», наприклад, найпростіша: кінестетики, аудіали, візували, змішані.

Актор же – це той, хто діє. І важливим є не те, «що» він робить (це більше робота внутрішнього драматурга?), а «як». Тобто, як він щось робить, як працює його оперативна система (за аналогією з комп'ютером): наскільки вона реактивна, який в неї «об'єм пам'яті», як вона «в'яже» компоненти всередині системи, як вона зв'язується із зовнішнім світом, через які інтерфейси тощо. Можна виділити, за К. Юнгом, чотири основних функції людської психіки: емпірика, мислення, сенсорика, почуття. В нашому контексті важливим є те, яка функція відповідає за оперативний процес. Тобто чим людина користується як базовою функцією в процесі діяльності як такої. Наприклад, в категорії пост-юнганської типології можна виділити Типологію як практичну філософію, що розробляється київським митцем і філософом В. Антончиком. Типологія якраз займається тим, що усвідомлює відмінність. «Типологія, запрошуючи нас у свою театральну костюмерну, пропонує нам виділити те слабо-універсальне, яке найбільше нам підходить, відповідає, чтобы не грати в чужих героїв, не міряти костюми Штірліца чи Чінгачгука, які все одно не підійдуть, поскільки на примірku йдуть роки.

Тому Типологія – це не припинення гри. Це свідомо гра в когось, в кого треба грати для того, щоб щось зрозуміти» [16, 17].

Отже, Типологія пропонує розглядати чотири «темпераменти» («які») внутрішнього актора через те, з якої «точки» (через яку функцію) людина, наприклад, говорить:

1. Через власні відчуття, почуття і стани. Про що б людина не говорила, вона говорить про себе, через себе (емпірика, переживання, стани).
2. Тип акина, говорить про все, що бачить, навіть про себе, як об'єкт зовнішнього світу (мислення, називання).
3. Ніколи не говорить про себе, навіть, коли говорить про себе, розсудливість, вибірковість, замовчування, переноси, порівняння, метафорика (сенсорика, відчуття).
4. Говорить ніби від імені багатьох людей, провідник, пророк, пафос суспільної ідеології (почуття, емоції).

Для наочності можна розкласти ці типи на жіночі ампула: лірична героїня (інженю), комічна героїня (субретка), фатальна героїня (вамп), трагічна героїня або чоловічі: герой-коханець, комік, резонер, трагічний герой.

Це одна з багатьох можливих комбінації, сіток, через які можна моніторити діалогічний простір.

ВИСНОВКИ

Позаяк дуальність складає функціональну особливість людського когнітивного процесу, ймовірно, білкова цивілізація не може уникнути конфлікту як певного алгоритму свого розвитку. Та суспільна тенденція, коли аргументом примирення виступає твердження «ми всі однакові» є, на мою думку, якщо не помилковою, то хибує на неповноту. Ми є різні, в першу чергу. І є однакові, в другу. Хоч про це можна і посперечатися в руслі: хто перший – курка чи яйце. Але, якщо відмінність сформованих ментальностей, світоглядних картин, психотемпераментів різних людей є наявною, то до «однаковості» ще треба прийти. Те, що відрізняє психо-ментальну структуру однієї людини від іншої, є сталими елементами її парсо-генерологічної тотальності. І змінити її «одними розмовами» є сумнівною процедурою і марними сподіваннями. Власне, з онтичними константами людської свідомості, до яких належать переконання як сталі ментальні патерни, людина частіше всього самоідентифікується. Тому загроза генерології, тобто визначеним, специфічним характеристикам, назагал сприймається людиною як загроза життю. Тому в діалогічних алгоритмах є дуже важливим враховувати відмінності різного штибу, помічати їх, поважати їх «кордони» і спиратися на парсичні складові, як спільне поле присутності. За всієї своєї невизначеності, мінливості і маже ефемерності, саме спільне поле (назвемо його енергетичним, тонкоматеріальним, інформаційним, квантовим, морфогенетичим) є тим творчим, креативним, майже художнім середовищем, через яке і в якому можливий діалог як зустріч. Тому так варто дослухатися в соціальному житті підказкам художньої культури.

Розділ II. МИСТЕЦЬКІ ІНСТРУМЕНТИ ДІАЛОГІЧНОГО ПРОЦЕСУ

Театр – врешті-решт відстань, яка дозволяє одній реальності побачити іншу.

І все. Не більше і не менше.

Клім.

З чого починається театр? Перебираючи в голові різні варіанти відповіді, я зупинилася на такому образі: потреба зустрічі і простір для цього. Все це, звісно, потребує додаткових тлумачень. Адже тоді і зустріч з давнім другом в каварні можна назвати театром. Чим же тоді зустріч з другом в каварні відрізняється від зустрічі з тією ж людиною на сценічному майданчику, якщо ви обоє – актори? От ви заходите до порожнього простору, берете стільці, ставите їх в якійсь композиції, сідаєте одне навпроти другого і починаєте говорити. Або не сідаєте. Або просто мовчите... Про що ви мовчите? Що ви слухаєте? Чого очікуєте для дії? Ви можете почати двох, може почати хтось один, а інший спостерігатиме. Немає різниці. Простір, що народжуватиметься між вами – спільний і нічийний одночасно. І ви слухаєте, про що цей простір хоче поговорити з вами, щось вас спитати, щось вам розповісти... через вас же. Говорячи мистецькою мовою, ви очікуєте Тему. Ми можете її придумати наперед або взяти написану п'єсу. А можете стати одночасно драматургом, актором і спостерігачем. Або навпаки: спочатку спостерігачем, потім драматургом і актором. І знову спостерігачем. Коло замкнулося. Чим же простір театральний відрізняється від звичайного простору? Здвоєністю. Тим, що простір є одночасно простором життя і простором уяви. Місцем зустрічі як таким. Життя і уяви, принаймні. І цією здвоєністю від відокремлюється від решти простору. Не накресленим на землі колом, а густиною іншості, густиною Присутності. Робота актора

полягає в утриманні, як мінімум, подвійної уваги: на просторі (назвемо це вертикальною присутністю) і партнерах як частинах (дискретах) цього спільного простору. Ними можуть бути актори, образ, глядачі, смисли, емоції, зрештою, все, що виникає в полі уваги як окремий енерго-інформаційний елемент. Тобто актор – це посередник між світами, провідник, як називав його Гротовський. Людина, яка усвідомлює свою приналежність двом світам, але не вповні. Як кентавр. Він постійно має балансувати на межі, і частина його має зображати когось іншого на чужій території. Одягати маску, щоб свідчити про свій світ у світі іншому. Так виникає гра. З самим собою і з іншим.

За історію театру накопичилось не так багато технік (правил) цієї гри. Два головних вектори цієї гри – це ототожнення і розотожнення з певною Формою (образом, маскою, персонажем). Гра з дистанціями. Театр переживання і театр удавання. Зрештою, театр завжди був місцем удавання. Те, що в ХХ столітті отримало назву психологічного театру, системи Станіславського або театру переживання – радше девіація акторської технології, зведення майстерності до психічної подібності.

Якщо ми звернемося до вершин світового театру (античний театр, дель'арте, театр Но, Пекінська опера, Катхакалі тощо) або до визначних постатей світового театру, які розвивали акторську технологію як актори чи режисери (Брехт, Курбас, Мейерхольд, Гротовський, Барба, Васильєв, Судзукі, Тезопулос тощо), то це буде робота з техніками удавання, гра з дистанціями до образу. Те, що Курбас називав «триванням в наміченому уявою ритмі». Тобто це подвійна робота розотожнення із собою і ототожнення з уявним і керування цими процесами, «мерехтіння» станів, перетворення енергетичного згустку з часточки в хвилю і навпаки, діалог монади і парса, говорячи мовою тоталлогії.

Робота актора над собою чи робота з сценічним образом концентрується на роботі з дуальностями і вихід з-під їх детермінації. Якщо опустити тоталітарний період радянського театру, де домінував театр боротьби, ідеології, конфлікту людини і людини, ототожнення людини з цими ідеологіями, то театр завжди веде діалог ідей, людини і долі (богів), діалог пам'яті і потенційної можливості, минулого/майбутнього з теперішнім в теперішньому через теперішнє. Якщо говорити про якесь переживання, то радше це стосується переживання теперішнього часу, правди присутності в моменті як вершини акторської майстерності, а не життєва правдоподібність.

Власне, це намагання утримати в теперішньому континуумі часопросторові дискрети різних тотальностей становило вектор пошуків театру ХХ століття.

Художньо-естетичні пошуки Леся Курбаса зосереджувалися довкола створення нової реальності, за рахунок перебору і нових комбінацій наявного. Так промовистими є його технологічні знахідки в застосуванні кіно на сцені. Курбас першим не просто здійснив монтаж кіно і театральної дії на сцені, а органічно вплив кіноряд в драматичну канву у виставі «Джиммі Гіггінз», порушуючи лінійний час і простір, створюючи нову естетичну реальність, театральний еквівалент «потoku свідомості», синкретичного і дискретного водночас. Наприклад, в сцені тортур Джиммі, дія «мерехтіла» трьома планами-майданчиками: на платформі – кімнаті допитів, на кіноекрані – великим планом передавався емоційний стан героя і на самій сцені, де актори грали думки Джиммі, грань теперішнього і минулого в яких стиралася. Граючись дистанціями і масштабами, Курбас створював діалог свідомих і підсвідомих станів героя.

Під час репетицій вистави «Макбет» за Шекспіром, Курбас пробував створювати розрив між візуальним і звуковим рядом, зокрема, досягаючи

ефекту подвоєння повідомлення. Як згадує канадський журналіст Матвій Шатульський, який був на репетиціях: «Спершись на підвіконник (...) з примірником в руках і нерозлучною папіросою в устах, Курбас читав зміст штуки з відповідними інтонаціями. Читав дуже помаленьку, жестикулюючи злегенька в такт правою рукою. А артисти виконували свої ролі (...) без слів. Вони виконували виходи, жести, прибирали відповідні пози, вирази лиця, але не говорили ані слова. За них говорив Курбас. Час від часу він поправляв то одного, то другого так-же помаленьку, лагідно. Невдачника завертав по кілька разів. Звертав увагу на найменші подробиці. Кожен рух артиста виконувався в такт із «суфліруванням» Курбаса. Але щоби навіть не було чути слів Курбаса, то по рухах, жестах і виразу лиця виконавця ролі можна було бачити, у чім річ. Виконавець оповідав свою роллю, своє переживання без слів» [17].

У самій виставі цей прийом з німого кіно використовувався тільки епізодично, проте поєднання-діалог минулого і теперішнього часу в естетиці костюмів, в технології акторської гри з підкресленим зазором між актором – сучасником глядача та історичним героєм – персонажем п'єси тощо, створення позачася і позапросторовості історії, а отже – її повторюваності була наріжним прийомом вистави про владу.

Власне, хочеться ще раз підкреслити, що в театральній естетиці кожен функціональний художній елемент виступає повноправним учасником художньо-естетичного повідомлення. Для створення діалогічного простору ця дистанція між виконавцем і роллю, актором і персонажем тощо естетично і смислово підкреслюється. В цьому прослідковується головний процесуальний закон – для того, щоб об'єднатися на нових засадах, треба розділитися, розрізнити відмінність, унікальність, прийняти її і шукати дієвої єдності в спільному просторі.

Є таке визначення театру як мистецтво переводу діалогу (будь-який текст в театрі є зверненням до Іншого) в гру. Як грати чужий текст, щоб він не тільки виглядав твоїм, але й був ним? Не через удавання? Якщо актор просто виконавець тексту, то його життям на сцені керує текст. Це прийом «я» в запропонованих обставинах», відомий за системою Станіславського. Як вийти з-під диктату тексту, але лишитися з ним в органічному контакті?

Єжи Гротовський, який, залишаючись в межах цього прийому Станіславського, розвивав метод фізичних дій, говорив: «Ми шукали ситуації, яка не будувалася б на імітації життя, а також не змушувала творити нас світ фантастики, уяви; шукали ситуації, де одночасно ми б досягнули людську реакцію, що могла бути і удаванням, і в його межах водночас чимось справжнім, або, коли хочете, цілком органічним, цілком натуралістичним» [18, 65]. Його актор – це майстер спонтанності і філігранно точної дії. Метою акторського тренінгу театрального періоду Гротовського було вивільнити знаки з органічних процесів людського організму, а впорядкована, точна партитура ролі на основі цих знаків служила повторному або новому видобуванню спонтанних реакцій з дисципліни форми під час вистави. Гротовський називав це так: «між берегами деталей тепер пливе «ріка нашого життя». Водночас спонтанність і дисципліна» [18, 82]. Актор імпровізував не зовнішньо, а внутрішньо – «навколо приготованих особистих мотивів і тем» [18, 34]. Вершиною такого виконання ролі став Фернандо Ришарда Чесляка в «Стійкому принці» Кальдерона, в якому зовнішня форма сцени тортур героя, внутрішньо забезпечувалася актором його особистими блаженними спогадами першого кохання. Цей монтаж реальностей відбувається, як в уяві глядача в театральній практиці Гротовського, так і через техніку актора переходить в монтаж реальностей в

уяві учасника об'єктивного ритуалу в мистецтві провідника. Завдяки утримуванню дистанції між точно визначеними деталями, оберненості їх один до одного, творчій напрузі між ними і виникає енергія нового життя.

Анатолій Васильєв у своїх пошуках нової акторської техніки, суголосній новому сценічному герою другої половини ХХ століття, змінює вектор театрального прийому на «запропоновані обставини в мені» [19, 86-102]. В ігровому театрі фокус гри переноситься в простір між персоною, людиною, яка грає, і персонажем як продуктом творчого акту персони. Актор не удає (не грає) перед глядачем, що є персонажем. Зустрівшись з внутрішньою необхідністю іншого типу існування актора на сцені, Васильєв заявляє: «Мене цікавить актор, який не є персонажем. Мені більше не цікаво, щоб актор удавав собою якийсь персонаж. Я хочу його бачити як персону, як поета, як особистість. Його самого і більше нікого» [20, 247].

Актор Ігор Яцко так описує новий метод гри: «В ігровому плані я можу філософськи подивитися на себе самого, я звільняюсь від обставин. Я дивлюсь на себе через якусь дистанцію. Ми називаємо це центровка. Центр зовні чи центр всередині – ось різниця. Тобто це те, на що спирається увага, як вона опирається. В ігровому театрі – це вилучення себе з обставин, в яких ти знаходишся, і спроможність бачити себе збоку. Воєначальник вільний від ситуації, він бачить її всю повністю. Солдат знаходиться всередині ситуації» [20, 248].

«Гра з ідеями – це страшенно цікаво. Поле для такої гри має бути дуже чистим. Чим більше присутність людини, тим більше сміття довкола ідеї. Так в лабораторії для точності експерименту створюють вакуум, відкачуючи повітря з колби. Гра у вакуумі обмежує акторські можливості, але разом з тим і відкриває нові його здібності, нові якості гри. ... Актор стає іншим,

тепер його життя побудоване на інших інстинктах, рефlekсах, мисленні, почуттях. Але, щоб вміти жити іншими енергіями, потрібно змінювати апарат. Таким досвід потребує розробки спеціальних тренінгів. Причому не одного, а обов'язково комплексного поєднання декількох», - зазначає актор Юрій Альшиць [20, 270-271].

Що це за «інші інстинкти, рефлекси, мислення, почуття»? Власне, все, що людина в собі може усвідомити є її інструментами, якими вона може користуватися. На цьому постулаті побудовані всі сучасні гуманістично орієнтовані психотерапії: Я є я, все інше – мої інструменти. Тіло, думки, емоції. Не відбувається «залипання», ідентифікація себе з тілом або думками тощо. Те, що не усвідомлене людиною, є її володарем. Усвідомлене – служить. Усвідомити можна на дистанції. Не для відторгнення, а уважного розглядання. «Я» ніяк не означається. Якщо і можна його якось окреслити, то це радше погляд уваги, простір, на якому проявляються феномени. Порожнеча. Об'єкт медитації. Зрештою, і актор, щоб пропустити через себе образи має стати порожнім, стати ніким. Вміння дистанціюватися до своїх ідей і переконань. Я є я і є мої переконання, думки, почуття. Але вони не є я або принаймні не весь я. Ідея стає предметом діалогу, як в ігровому театрі ідея стає предметом гри. Людина веде ідею, її розвиває.

Васильєв розпочав свою роботу над ігровим методом на «Діалогах» Платона. Як відомо, в Академії Платона діалог був основною формою навчання. В «Діалогах» Платона ми бачимо, що вони сконструйовані так, що Сократ (учитель) не говорить прямо, не дає прямих відповідей чи знань, він провокує запитання і, власне, і саме провокування є доволі творчий і напружений процес для обох учасників діалогу. Це не заготовки. Це те, що народжується в процесі розгортання думки. Якщо ми поглянемо на традиції передачі знання або радше – розвитку свідомості, здатності осмислення,

здатності до навчання як такого, то побачимо, що непрямомоворіння як метод є майже у всіх культурах, зокрема, пілпул талмудистів, дзен-коан, загадки казок, метафорична мова притч тощо. Сама гра є не стільки передачею умінь, скільки розвитком пізнавальних процесів нашого мозку, тобто інструментальної функції як такої.

Ще одна особливість ігрового методу – це так звана зворотна перспектива розбору і ведення акторської гри. Актор-персона не удає, що він не знає фінал історії, яку він розіграє. Навпаки – знання фіналу забезпечує його топливом на гру. Знання фіналу є висхідною подією, нервом ідеї, з якою актор працює. Основна подія гри невідома, вона залежить від зустрічі з Образом. Я знаю фінал і рухаюсь від нього до початку, до першопричини і отримую осяяння щодо ситуації. Або приклад роботи з іконою. Не людина дивиться на ікону, а образ на іконі дивиться на людину. Молитва в зворотній перспективі уваги має іншу якість. Тобто ця якість залежить від вектору уваги. Принцип Зельманова-Картера тут спрацьовує в майже дивовижний спосіб: людина змінюється не тоді, коли вона сама на себе дивиться, а уявляє/допускає, що на неї дивиться хтось інший. Але цей інший є ти сам, але ніби більш об'ємний. Ніби погляд з твого ж майбутнього. З твого ж власного потенціалу.

Як цей метод можна «прикласти» до алгоритму ведення діалогу? Якщо ми знаємо, що ми маємо прийти до згоди, то ми починаємо діалог з відчуття, що згода між нами уже існує як результат, як відомий фінал. Діалог зі зворотної перспективи передбачає, що мета розмови стоїть не в кінці, а спочатку як основна подія. Тобто перед початком комунікації варто ставити собі запитання: що я хочу отримати в результаті цієї розмови? Зокрема, яку реакцію, поведінку співбесідника? Вступати в діалог не з «ворогом», а партнером (тобто враховувати, що й інша людина хоче доброго для себе,

принаймні, і чи можу я це задовольнити?). Якщо мета діалогу – зустріч, то важливими є якості і навички домовлятися і конструктивно конфліктувати. Тут є важливим тримати цю спільну точку і під час зміни ролей в діалозі: слухання – говоріння. Слухати не з себе, а зі спільного поля, зрештою, як і говорити. Цей навик тренується. І ним можна свідомо користуватися. Наприклад, це розвиває уміння розуміти, з якої точки говорить співбесідник, тобто з якого контексту, з якої обумовленості чи, навпаки, креативності. Це дуже важливий навик, бо допомагає підключатися до конструктивних імпульсів і пропускати деструктивні.

Головна «підказка» театру щодо діалогу – це те, що в будь-якій дії ти виступаєш, як персона і персонаж. Актори на сцені зіштовхуються персонажами, а не самими собою як персонами. Як персони – вони одна команда, яка розігрує смислову комбінацію, гру ідей. В ігровому театрі, театрі ідей глядач спостерігає не персонажа, а радше дистанцію (порожнечу), з якою актор-персона грається ідеєю, уособленою персонажем. В житті ми не можемо звільнитися від багатьох контекстів, обумовленостей, що складають нашу індивідуальність, як персонаж, що має промовляти нібито свій, але насправду – кимось написаний текст. Але, в той же час, персона-актор має свободу волі грати з цим текстом, тобто виставляти дистанції, споглядати самого себе, імпровізувати. Тобто в кожній акції є, за давнім виразом, птах, що клює, і той, що дивиться.

Для простору діалогу дуже важливим є це вміння відмежовувати людину і її думки, твердження, переконання, емоції, навіть – цінності. Як кажуть в просторіччі, не переходити на особи. Ставити перед собою проблему, розглядати дві точки зору на нейтральній території «між» спільного простору. Це потребує спеціальних навичок інструментального

відношення до самого себе. Таких же тренувань, як робить це актор перед виставою, спортсмен в тренажерному залі.

До-експресивні тренінги, якими актори займаються для підготовки своєї психофізики для гри тільки на перший погляд здаються «масонськими» вправами. За всієї своєї різноманітності, вони зводяться до роботи з увагою (концентрація/деконцентрація) і з балансом (напруження/розпруження, верх/низ, назовні/всередину, тощо). І головним аспектом балансування між станами і якостями є пауза, зупинка. Як приклад, в тренінгу з дихання Григорій Гладій, учень і колишній актор ШДМ А. Васильєва, працює з дихальним ланцюгом «вдих – зупинка – видих – зупинка»: «Кожного разу, коли ми затримуємо дихання у вправі, в дихальному монтажі, треба завжди відчувати, що є затримка, блок, котрий ви тримаєте, але на тлі цього блоку ви вільні. Це не такий блок, що ви не можете рухатись. В цьому є якась дія. Ваше бажання, передбачення, як ви будете рухатися далі. Ця зупинка вбирає в себе стриману інерцію попереднього руху і передбачення повороту. Якщо робити вдих-жест без контр-дії, то виходить занудний жест. Але ви відчуваєте, що була якась одна хвиля і одночасно рух в інший бік. Коли ви зупиняєтесь – це значить зміна напрямку. І оця зміна напрямку є абсолютна річ. Ви її повинні взяти на озброєння» [21, 173]. Ці зупинки, стан «між» є стан абсолютний. Ця та нічийна територія, своєрідна точка біфуркації, з якої можливий будь-який рух, в будь-якому напрямку. Це стан найбільшої потенції, свободи, вибору, несподіванки. Зрештою, театр, особливо, так званий постдраматичний, вчить нас уваги до невидимого простору можливостей, внутрішньої тиші, плідної будь-яким звуком, вчить вести діалог з мовчанням.

На початку ми визначили діалог як «рух крізь смисл». Ми не є авторами смислу, ми є його носіями в прямому сенсі цього слова. Діалог твориться

через нас. Не ми творимо діалог. Ми тільки можемо дозволити смислам проявитися через нас. Одною з програмних «вистав», радше – проєктів Кліма (Володимира Кліменко) за Пінтером був «Три очікування в пейзажі» і прелюдна до нього робота-вистава «Можливість Б». Саме тоді склалися основні принципи його сценічної акторської методології.

«У виставі розімкнuto простір і час і на матеріалі політизованого діалогу виникає з самого початку гра з *«розгадування простору»*, якесь тотальне «таїнство», якого в наступний раз може і не бути, тому що актори в певному сенсі «більше» тексту і цілковито вільні по підношенню до нього. Він підкидається як легкі прозорі кулі, з котрих вибудовується *звуковий коридор*. Текст набуває містичного смислу. Актори *не грають* його, а *проходять крізь*, і він *відлунює* десь... Дистанція між виконавцем і текстом збільшує людину на сцені, він стає більшим за драматургічний образ. Час мислиться як об'єм, і виникає пейзаж – простір минулого, теперішнього, майбутнього» [22, 355]. Цей простір, цей сюжет ніби існує постійно, незалежно ні від кого, можна в нього зайти, вийти, а він буде продовжувати існувати.

В такому існуванні на сцені найважливішою якістю для актора є здатність почути відлуння власного голосу. Почути свій голос, як не свій, як голос до тебе ж, як нічийний голос. Навіть не голос, а здатність чути тишу, з якої на мить, всього на мить можна, почути майже сакральний смисл всього того, що відбувається, в якомусь вертикальному ракурсі, в об'ємному баченні дистанції, ангельського не-діяння, а Присутності. Заради цього моменту істини і минають години вистави. І його можна не дочекатися, не розпізнати, пропустити. В просторі, що складається «тут-і-зараз» ми не знаємо, який білет є виграшним.

«Гра, вона не пов'язана з тим, що людина говорить. Іноді було так, що перша вимовлена фраза виникала через півгодини, через 40 хвилин, а до того

відбулося вже стільки...», - описує К. Лавроненко [22, 370], актор Кліма. На запитання: а що відбувалось, актор відповідає: життя... По суті, вистава – це гармонізація простору. Життя відбувається цими точками зустрічі в просторі, коли простір впорядковується через дію, динамічну рівновагу живої, рухливої мізансцени. Це такі акупунктурні уколи присутності актора в тому чи іншому місці спільного простору. Це не постановочна робота, радше медитація учасників. Хоча іноді режисер говорить актору: стань там і все просвітлюється, бо активується точка сили всієї композиції. Мова йде не про свавілля, а про загальний закон.

«Шлях до бачення ситуації лежить через майданчик, через навчання бачити партнера, взаємодіяти з ним. Саме вивчення законів взаємодії, гармонізації простору через взаємодію, стає основою того типу існування, при котрому ситуація виявляється не вигаданою («ви придумали і прете»), а природною» [22, 377].

За Клімом, діалог – це народження нового простору для нового тебе. Двоє заради третього. Неважливо, чи участь бере одна людина (монолог), двоє або більше. Другий – це тільки каталізатор. Діалог відбувається між тобою діючим – тим, хто говорить і тобою – тим, хто слухає, між інь і ян енергіями, в яких би формах вони не проявлялися. Але дія і слухання відбуваються зі спільного простору, з цілого, з кола. Власне, діалог і відбувається з простором, бо ти-слухач дорівнює тому, що ти чуєш. Діалог не ведеться впритул з партнером. Це завжди через третю точку простору. Енергія приходить з цілого простору, отже і від глядача. Для актора – зона спостереження, вслухання є глядач. Не тільки глядач дивиться на сцену, але й сцена на нього. Тобто важливо, щоби актор дивився в очі глядачу. Їхні очі мають зустрічатися. Інакше не відбувається магія, таїнство театру як священнодійства [23].

Є 5 компонентів участі в діалозі як цілісному процесі:

1. Діяч
2. Слухач
3. Глядач
4. Простір як такий
5. Діалог як такий.

Існує діалог прояснення і діалог компроміс. В житті найчастіше відбувається діалог переконань. З переконаннями людини (світоглядом, цінностями, свідомим чи ні), якщо вона не має навички ставитися до себе інструментально (постулат: я є я, все інше – мої інструменти) нічого не можна зробити, хіба що вбити людину фізично. Граничний вияв такого діалогу – війна. Війна – це теж діалог, діалог горизонтальний. Театр бойових дій, театр боротьби, де люди цілковито перетворилися на персонажів і забули про себе як персон. Діалог вертикальний – це завжди компроміс, домовленість, угода заради виживання. Це спроба стати над переконаннями, упередженнями, а навіть і над цінностями (?) заради виживання. Діалог з Іншим стає необхідністю тільки, коли є екзистенційна ситуація, загроза життю, тобто гранична ситуація. Інакше він не потрібний. Людина у своєму повсякденні не потребує випробувань своїм поглядам. Діалог – це завжди про засадничі константи/цінності – життя, смерть, любов, віра, надія. Нелінійна термодінаміка застановляє, що саме далекі від рівноваги стани несуть контекст, в якому містяться більш високі форми смислової організації. Головне тримати в ролі атрактора думку про те, що діалог має мету все-таки Зустрічі (в буберовському сенсі) з Іншим, а знищення опонента.

Якщо говорити про внутрішній діалог (монолог), то він активізується в людини теж в граничних ситуаціях, виклику самій собі, своїй долі.

Наприклад, в Методі Креативної Структурованої Імпровізації (МКСІ)

театральної лабораторії «СТУДІЯ А.К.Т.» при НЦТМ ім. Леся Курбаса, яку розвиває і досліджує Олег Драч плекають актора-креатора, який є автором і провідником ролі. Те, що режисер називає Креативою є поліструктурними монологами, які творить креатор на основі екзистенційної теми: війна, смерть, пам'ять роду, гріх... Щоб створити такий сценічний текст (монолог, образна поведінка, структура ролі, імпровізація тощо), актор має вступити в гранично відвертий діалог із самим собою. І під час гри балансувати увагою на кількох ментально-психо-фізичних просторах і тримати діалог між ними.

«Адже МКСІ є методом, що перебудовує акторську природу з виконавської у креативну, де актор-креатор є повноцінним автором свого, не тільки акторського твору - роль, а й тематично вибудованої структури поведінкової та (якщо у цьому є необхідність) текстової структури (драматичного тексту), що в еволюції розвитку особистості перетворюється на текстові структури, котрі вже більше тяжіють до постдраматичної природи тексту. Такі тексти, як і сама поведінка в цілому, мають нелінійну конструкцію, оскільки їхня побудова має полісюжетну структуру» [24]. По суті, актор-креатор вступає із собою в інструментальні стосунки – все, чим він може в собі свідомо користуватися, утворює своєрідну сітку, яка слугує уловленню вертикальних повідомлень тонкоматеріального простору, який не має часових обмежень. На це працює не тільки непобутова образна поведінка, але й не побутове вимовляння слова. Слова або розтягуються, або ритмізуються, розпадаються на смисло-звукові ядра, з'єднуються в нові синтаксичні і відповідно – семантичні комбінації. Або не з'єднуються і в ці прогалини, паузи, як у вертикальних променях світла починають спливати порошинки нетутешніх смислів...

«Ці всі образи дитинства: дзвоник, коник, сорочка, яка висить... автентична з тих країв, де народився Стефаник, з Покуття...», - говорить актриса Лідія Данильчук про свою роботу у виставі «Білі мотилі, плетені ланцюги» за Стефаником (театр «У кошику», реж. Ірина Волицька). – «Вона скупа... я вдивляюся в рельєфи, в цю вишивку... в цьому проявляється цей край, ця скупість кольорів... вона мій партнер... і я бачу... це моя мама, моє дитинство... і коли я кажу: ма! - я відчуваю, як мама моя мене обіймає, я *бачу це збоку*... але це мої спогади... я бачу, як я з мамою купалася, як вона мене на спині везе... я чую цей голос і я його ловлю, і я в ньому дихаю...» [25].

Як би це парадоксально не звучало, але зіграти моновиставу – це добра школа партнерства для актора. Актор моновистави вміє грати з простором, як ніхто інший, вміє стояти і «хапатися» за повітря, тобто бачити у своїй грі за партнера не тільки предмети, «оживляти» їх пам'яттю і увагою «тут-і-зараз», але й дуже невловимі речі, «дихання повітря», «запах почуття».

Кишинівська Студія театральної імпровізації Zao має низку проєктів-вистав-ритуалів, за допомогою яких актори намагаються відчутти і передати дух місць, в яких вони працюють: старі кишинівські особняки, парки, вулиці, берег річки. Власне, «тіло» вистави складається під час імпровізації-діалогу з простором, який озвучується, як ноти в нотному записі. Це ж мрія справжнього актора – зайти в новий простір, почути його тон, зіграти його суть, виявити, так би мовити, його архетип. Для того, щоб актору і глядачеві увійти в такий простір гри їм треба включити в собі специфічний режим сприйняття, особливу увагу до тонких деталей, дрібниць життя, щаслива довільність філософської свідомості. І якщо говорити про цілющий ефект театру, то такий театр – акупунктура і гомеопатія. Він нічого не нав'язує, не проповідує, не наполягає. А делікатно відкриває потаємні смисли, резерви,

живильні потоки задоволення миттю, духовної радості, що присутня тут-і-зараз, завжди.

Нещодавня акція «Історії без слів» театру Зао прицільно скерована на гру з тишею. Тишею як партнером, як стихією, як «хором» акторів і глядачів... «Ми досліджуємо простір невербального спілкування, - говорить автор проекту і режисер Володимир Шиманський. – Всі знають, що іноді мовчати страшно: люди прикривають словами те, чого не хочуть чути і відчувати. Що ж буде, якщо відмовитися від слів? Звісно, мовчання теж може бути захистом, але він себе швидко вичерпує. І тоді тиша перетворюється в щось інше. У невідому можливість життя. ... Найцікавіше, що через кілька хвилин необхідність в словах ніби минає. І ще ми помітили: якщо в грі нам вдається спонтанна аналітика – сюжету, відносин – то глядачі дуже легко розуміють це все, ніби *розуміння передається повітрям*» [26].

Акторка театру Анжела Єнакі висловлює в інтерв'ю дуже важливу думку: «Театр взагалі – школа спостереження. Якщо б ми так уважно дивилися на людей в житті, ми би теж розуміли, що стоїть за їх мовчанням чи словами».

В цьому контексті можна згадати і перформанс Марини Абрамович «В присутності художника» (MoMA, 2010 рік), «дія» якого зосереджувалась між двома стільцями, на одному з яких упродовж багатьох годин сиділа художниця, а на інший – один за одним сідали глядачі. Дві людини просто дивилися одна на одну. Дивилися і бачили. Побачити іншу людину, бути побаченою – для багатьох цей досвід є екстраординарним. Але саме з нього починається те, що може стати діалогом, взаємопорозумінням.

ВИСНОВКИ

Людське в людині починається там, де вона отримує свободу протистояти залежності від власного типу, виходить на межу своєї екзистенції. Тобто будь-яка система, що розвивається, прагне подолати те, що її обмежує, окреслює, унерухомлює – власну генерологію. Отже, людина ж може бути потрактована як істота, що формується в розмиканні себе до Іншого. Якщо розвиток – це перманентний процес порушення і відновлення цілісності, нелінійна пульсація енергії, то діалог – це інтенсифікація змін. Адже при зустрічі з Іншим, з відмінністю, несхожістю, з новизною, активізуються як деструктивні процеси, так і креативні, утворюються нові нейронні зв'язки, розвивається, ускладнюється когнітивна здатність як така. Театральне мистецтво з його базовими принципами двійництва, а отже і діалогу як такого – це не просто компенсація потреби в Іншому, це власне здійснення людськості, бо людина не існує без Іншого, людина – це відносини з іншими.

Основні повідомлення театру, постнекласичні практики діалогу в сучасному театрі можна звести до трьох постулатів.

1. Діалог – це не тільки слова.
2. Людина і її роль, її функція, її ідеї, її почуття – не дорівнює людині. Є той, хто робить, і той хто спостерігає.
3. Спільний простір – це повноправний учасник діалогу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Культура диалога. Разрешение конфликтов. Примирение / Сост. И. Соломадин. – К.: Дух і літера, 2016. – 264 с.
2. Черниговская Т.В., В.Л.Деглин. Проблема внутреннего диалогизма (нейрофизиологическое исследование языковой компетенции)//Ученые записки Тартуского Университета, Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып.17. – С.48-67.
[Электронный ресурс]. Режим доступа:
<http://www.genlingnw.ru/person/Chernigovskaya.htm>
3. Бубер М. Я и Ты. Диалог // Два образа веры: Пер. с нем. / Под. ред. П.С. Гуревича и др.; вступ. ст. Г.С. Померанца. – М.: Республика, 1995. – 464 с.
4. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - М.: Советская Россия,1979. – С.294
5. Дьяконов В.Г. Проблемы общения и взаимодействия: диалогический подход //Соціальна психологія. – К., 2004. – № 3(5). [Электронный ресурс].Режим доступа: <http://hpsy.ru/public/x1677.htm>
6. Jacques Rancière. Le spectateur émancipé. Paris: La fabrique éditions, 2008. - P.23 // Неклюдова М. Парадокс о зрителе: «Эмансипированный зритель» Жака Рансьера. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://theatrumundi.ru/material/emancipated-spectator/>
7. Кизима В. Тоталлогические аллюзии // Totallogy. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 1995. – С.45

8. Кизима В. Метафізическіе началя сизигийной антропології // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – К.: ЦГО НАН України. – 2006. – С.37
9. Кизима В. От постнекласики к метафізиціе тотальности // Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження. – №17-18. - К.: ЦГО НАН України. – 2007. – С.77
10. Юрий Лотман. Ступени культурного развития. [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<https://www.bing.com/videos/search?q=%d0%bb%d0%be%d1%82%d0%bc%d0%b0%d0%bd.+%d1%81%d1%82%d1%83%d0%bf%d0%b5%d0%bd%d0%b8+%d0%ba%d1%83%d0%bb%d1%8c%d1%82%d1%83%d1%80%d0%bd%d0%be%d0%b3%d0%be+%d1%80%d0%b0%d0%b7%d0%b2%d0%b8%d1%82%d0%b8%d1%8f&view=detail&mid=016A22082C41018D0827016A22082C41018D0827&FORM=VIRE>
11. Інтерв'ю С. Жадана Н. на Громадському радіо. [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ek17Ff7GFVE>
12. Розмова С. Жадана с Ю. Андруховичем в Харкові, 2015 рік. [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<https://www.youtube.com/watch?v=wGRCQfurHfM>
13. Гарри Лачман. Жан Гибсер. Картограф сознания // Inlighten.Next Magazine. [Електронний ресурс]. Режим доступу:
<http://prosvetlenie.daism.ru/statya-wie/zhan-gebser-kartograf-soznaniya>
14. Сайт Погодина І. Режим допуску: <http://pogodin.kiev.ua/articles>

15. Розенберг М. Язык жизни. Ненасильственное общение.
[Електронний ресурс]. Режим доступу:
<http://www.ekolobova.ru/rbooks/52-iaziklife.html>
16. Последнее заблуждение: Лекции по эволюционной типологии. – Т.1.
– К.: Ника-Центр, 2016. – 428 с.
17. Матвій Шатульський. Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні
/ Голос праці, Вінніпег, 1923. – № 12. – С. 21.
18. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Пер. з польск. – Л.:
Літопис, 1999. – 185 с.
19. Шевченко Н. Актор ігрового театру Анатолія Васильєва
//Курбасівські читання: Наук. вісн./Держ. центр театр. мистец. ім.
Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К, 2006. - №1.
20. Васильєв Анатолій. Из неопубликованных материалов архива
театра // Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между
прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007.
21. Гладій Г. Полювання на дихальне тіло. Запис Н. Шевченко //
Курбасівські читання: Наук. вісн./Держ. центр театр. мистец. ім.
Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко та ін. – К, 2006. - №1.
22. Солодїнина Н. «На мгновенье падение плода в грушевом саду» //
Театральная жизнь. 1990. №12. Цит. за: Вдовенко И. Клим. Опыт
сквозной биографии. Часть первая: Портрет на фоне уходящей
эпохи / Российский институт истории искусств; ООО Издательский
дом «Петрополис». – СПб., 2015
23. Бєсїда з Клімом. Київ, вересень 2017 р. – Архів Н.Ш.

24. Драч О. Ігровий театр. Актор. Нелінійний ресурс пасіонарності.
Наукова тема НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2017. – Рукопис. – С.10
25. Розмова з Лідою Данильчук і Іриною Волицькою. Київ, жовтень,
2017. – Архів Н.Ш.
26. Игра с тишиной – Режим доступу: <http://allfun.md/article/52325>