

Наталія Шевченко

науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Мистецькі інструменти діалогічного процесу (розділ з наукової теми «Мистецький діалог як вимога соціокультурної практики»)

Анотація. Цей текст є частиною наукового дослідження «Мистецький діалог як вимога соціокультурної практики», в якому розглядається діалог як відкритий творчий процес комунікації, в результаті якого відбувається не просто обмін інформацією, а обмін досвідом (екзистенцією), якісна зміна спільного поля взаємодії. В проблематику залучається технологічний досвід європейського і вітчизняного пошукового театру в області діалогічного існування на сцені і роботі з простором.

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

Summary. This text is a part of a research «Art Dialogue as a Requirement of Socio-Cultural Practice», which considers dialogue as open creative process of communication, which results in not just the exchange of information, but the exchange of experience (existence), qualitative change in the common field of interaction. The problem is attracted by the technological experience of the European and domestic search theater in the field of dialogical existence on the stage and working with the space.

Key words: dialogue, semantic and energetic field, presence, attention, extraversionality

Аннотация. Этот текст является частью научного исследования «Художественный диалог как требование социокультурной практики», в котором

рассматривается диалог как открытый творческий процесс коммуникации, в результате которого происходит не просто обмен информацией, а обмен опытом (экзистенцией), качественное изменение общего поля взаимодействия. В проблематику привлекается технологический опыт европейского и отечественного поискового театра в области диалогического существования на сцене и работе с пространством.

Ключевые слова: диалог, смысловое и энергетическое поле, присутствие, внимание, невербальность.

Людське в людині починається там, де вона отримує свободу протистояти залежності від власного психотипу, виходить на межу своєї екзистенції. Тобто будь-яка система, що розвивається, прагне подолати те, що її обмежує, окреслює і знерухомлює. Отже, людина 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 не тільки хаотичні процеси, але й 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.

З чого починається театр? Перебираючи в голові різні варіанти відповіді, я зупинилася на такому образі: потреба зустрічі й простір для цього. Все це, звісно, потребує додаткових тлумачень. Чим же тоді зустріч із другом в каварні відрізняється від зустрічі з тією ж людиною на сценічному майданчику, якщо ви обое – актори? От ви заходите до порожнього простору, берете стільці, ставите їх в якійсь композиції, сідаєте одне навпроти іншого і починаєте говорити. Або не сідаєте. Або просто мовчите... Про що ви мовчите? Що ви слухаєте? Простір, що народжуватиметься між вами – спільний і нічий-

ний 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. Простір театральний відрізняється від звичайного простору здвоєністю. Тим, що простір є одночасно простором життя і простором уяви. Місцем їх зустрічі. І цією здвоєністю він відокремлюється від решти простору. Не накресленим на землі колом, а густиною іншості, густиною Присутності. Робота актора полягає в утриманні, як мінімум, цієї подвійної уваги: на просторі і партнерах. Ними можуть бути актори, образ, глядачі, смисли, емоції, зрештою, все, що виникає в полі уваги як окремих енерго-інформаційний елемент. Тобто актор – це посередник між різними світами, провідник, як називав його Гротовський. Людина, яка балансує на межі, грається дистанціями. 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). Театр переживання і театр удавання. Зрештою, театр завжди був місцем удавання і переживанням, усвідомленням цього удавання, а не життя. Те, що в ХХ столітті отримало назву психологічного театру, системи Станіславського або театру психологічного переживання – радше девіація акторської технології, зведення майстерності лицедійства 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 Образом. Те, що Курбас називав «триванням в наміченому уявою ритмі». Тобто це подвійна робота розотожнення із собою і ототожнення з уявним образом і керування цими процесами – «мерехтіння» станів, перетворення енергетичного

згустку з часточки в хвилю і навпаки. Власне, це намагання утримати в теперішньому континуумі часопросторів 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 кіноряду у драматичну канву у виставі «Джиммі Гігінз», порушуючи лінійний час і простір, створюючи нову естетичну реальність, театральний еквівалент «потoku свідомості», синкретичного і дискретного водночас. Наприклад, у 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 Шатувський, 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. ... 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 ролю, своє переживання без слів» [1].

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 зянням 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.

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 у спільному просторі.

Є таке визначення театру як мистецтво переведення діалогу (будь-який текст в театрі є зверненням до Іншого) в гру. Єжи Ґротовський, який, залишаючись в межах системи 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 осягнули людську реакцію, що могла бути і удаванням, і в його межах водночас чимось справжнім, або, коли хочете, цілком органічним, цілком натуралістичним» [2, 65]. Його актор – це майстер спонтанності і філігранно точної дії. Метою акторського тренінгу театрального періоду Ґротовського було вивільнити знаки з органічних процесів людського тіла, а впорядкована, точна партитура ролі на основі цих знаків служила повторному або новому видобуванню спонтанних реакцій з дисципліни форми під час вистави. Ґротовський називав це так: «Між берегами деталей тепер пливе «ріка нашого життя». Водночас спонтанність і дисципліна» [2, 82]. Актор імпровізував не зовнішньо, а внутрішньо – «навколо приготованих особистих мотивів і тем» [2, 34]. Хрестоматійною вершиною такого виконання стала роль Фернандо

Ришарда Чесляка в «Стійкому принці» Кальдерона, в якому зовнішня форма сцени тортур героя, внутрішньо забезпечувалася актором його особистими блаженними спогадами першого кохання, створюючи монтаж реальностей в уяві глядача.

Анатолій Васильєв у своїх пошуках нової акторської техніки так званого ігрового театру, суголосній новому сценічному герою другої половини ХХ століття, змінює вектор театрального прийому — на «запропоновані обставини в мені» [3, 86–102]. 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 із внутрішньою необхідністю іншого типу існування актора на сцені, Васильєв заявляє: «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» [4, 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 центрування. 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» [4, 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, рефлексах, мисленні, почуттях. Але, щоб вміти житися іншими енергіями, потрібно змінювати апарат. Такий

досвід потребує розробки спеціальних тренінгів. Причому не одного, а обов'язково комплексного поєднання декількох», — зазначає актор Юрій Альшиць [4, 270–271].

Що це за «інші інстинкти, рефлексії, мислення, почуття»? Та, власне, ті ж самі, але усвідомлені як інструменти, якими актор може віртуозно користуватися на великій амплітуді проявлення. На цьому принципі 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. Бо 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.

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 запитанням. Цей процес є доволі творчим і напруженим для обох учасників діалогу. Це не заготовки, а те, що народжується у процесі розгортання думки. Якщо ми поглянемо на традиції передачі знання або радше — розвитку свідомості, здатності осмислення, здатності до навчання як такого, то побачимо, що непрямоговоріння як метод є майже у всіх традиційних культурах, зокрема, пілпул талмудистів, дзен-коан, загадки казок, метафорична мова притч тощо. Сама гра є не стільки пере-

дачею умінь, скільки розвитком пізнавальних процесів нашого мозку, тобто його 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, принаймні, 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 розіграє смислову комбінацію, гру ідей. В ігровому театрі, театрі ідей – глядач спостерігає не за грою персонажа, а за грою, яку персона веде з персонажем як ідеєю. 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 сюжетом долі, тобто виставляти дистанції, споглядати самого себе, імпровізувати. За давнім виразом, в кожній дії є птах, що клює, і той, що спостерігає.

Для простору діалогу дуже важливим є це вміння відмежовувати людину і її думки, твердження, переконання, емоції, навіть – цінності. Як кажуть у просторіччі, не переходити на особистості. Ставити перед собою проблему, розглядати дві точки зору на нейтральній території «між» спільного простору. Це потребує спеціальних навичок інструментального ставлення до самого себе. Таких же тренувань, як у актора перед виставою, спортсмена 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, у 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 [5, 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 із мовчанням.

Слово «діалог» зазвичай визначається як «розмова двох». 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 діа-лог як спільну дію, як рух крізь смисли до виповнення, до стану динамічної рівноваги між елементами дії, або як смисл, що народжується «між». 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 розімкнута простір і час і на матеріалі політизованого діалогу виникає з самого початку гра з „розгадування простору“, якась тотальне „таїнство“, якого в наступний раз може і не бути, тому що актори в певному сенсі „більше“ тексту і цілковито вільні щодо 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» [6, 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. Заради цього моменту істини і минають години вистави. Ї 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, актор Кліма [6, 370]. 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 прояснюється, бо активується точка сили всієї композиції.

За Клімом, діалог – це народження нового простору для нового тебе. Двоє заради третього. Неважливо, чи участь бере одна людина (монолог), двоє або більше. Інший – 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 – очима акторів. Тобто важливо, щоби актор дивився в очі глядачу. Їхні очі мають зустрічатися. Інакше не відбувається магія, таїнство театру як священнодійства [7]. В цьому контексті можна згадати і перформанс Марини Абрамович «В присутності художника» (MoMA, 2010 рік), «дія» якого зосереджувалася 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, взаєморозумінням.

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 про персон. Діалог вертикальний – це завжди компроміс, домовленість, угода заради Життя. Діалог з Іншим стає необхідністю тільки, коли є екзистенційна ситуація, загроза життю, тобто гранична ситуація. Людина у своєму повсякденні не потребує випробувань своїм поглядам. Діалог – це завжди про засадничі константи / цінності – життя, смерть, любов, віра, надія.

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 Образу. Те, що режисер називає Креативою є поліструктурними монологами, які творить креатор на основі екзистенційної теми: війна, смерть, пам'ять роду, гріх. Щоб створити 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» [8]. 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...

Як би це парадоксально не звучало, але зіграти монолог або моно-виставу – це добра школа партнерства для актора. Актор моно-вистави 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 Zao прицільно скерована на гру з тишею. «Ми досліджуємо простір невербального спілкування, – говорить автор проєкту 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. ... ніби *розуміння передається повітрям*» [9]. 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».

Нас відрізняє мова, стать, вік, освіта, культурний досвід, світогляд, інтереси... Навіщо нам шукати порозуміння, якщо це так важ-

ко? 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 навички спілкування людей*. Навіщо таким важливим є *Інший* і, головне, не схожий? *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 суперечностей: 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. «Тільки побачивши, що він не схожий на мене, я можу зрозуміти, хто я».

Список використаних джерел:

1. Шатульський, Матвій. Мистецьке об'єднання «Березіль» на Україні / Голос праці, Вінніпег, 1923. – № 12. – С. 21.
2. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер / Пер. з польск. – Л.: Літопис, 1999. – 185 с.
3. 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. – С. 86–102.
4. Васильєв Анатолій. Из неопубликованных материалов архива театра // Богданова П. Логика перемен. Анатолий Васильев: между прошлым и будущим. М.: Новое литературное обозрение, 2007. – 371 с.

5. 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. – С.170–177.
6. Солоданина Н. «На мгновеньє 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. – 592 с.
7. Бесіда з Клімом. Київ, вересень 2017 р. – Архів Н.Ш.
8. Драч О. Ігровий театр. Актор. Нелінійний ресурс пасіонарності. Наукова тема НЦТМ ім. Леся Курбаса. 2017. – Рукопис. – С.10
9. Игра с тишиной. [Електронний ресурс].– Режим доступу: <http://allfun.md/article/52325>
10. Юрий Лотман. Ступени культурного развития. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=LR8EYXIKmwI>