

Неллі Корнієнко

Театр і КВАНТОВИЙ СВІТ:

Спокуси вільнодумства



Київ – 2019

Корнієнко Неллі

«Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства». –
К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019 – 160 с.

Монографія розвиває ідеї нового, ініційованого автором напрямку – синергетики художньої культури (зокрема, театру). Досліджуються відкриті нелінійні системи, що працюють на засадах самоорганізації і саморозвитку. Вперше в театрознавстві аналізуються проблеми «діалогу» театру і квантового світу в добу квантового переходу – принципово нового витка еволюції. Вперше розглядаються такі питання, як: художня реальність та морфогенетичні поля; феномен «невидимого» та енергія думки, яка творить реальність; чи існує смерть; ймовірна особистість; суб'єктні стратегії мистецтва для нових суспільств та ін.

Робота інноваційна. Автор ризикує «спростовувати» деякі постулати фізики на базі художніх практик і пропонує ефективні сценарії розвитку суспільств від консюмеритства - до цивілізації і культури альтруїзму.

Рекомендовано до друку Вченою Радою НЦТМ
ім. Леся Курбаса (Протокол №1, від 11 січня 2019 року).

Рецензенти:

Добронравова І.С., фізик і філософ, доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедрою філософії і методології науки
Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Юдкін І.М., доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Національної Академії
Мистецтв України, провідний науковий співробітник ІМФЕ НАНУ.

Панасюк В.Ю., доктор мистецтвознавства, доцент, професор,
Сумський державний педагогічний університет ім. А. С. Макаренка.

*Мы – не человеческие существа,
переживающие духовный опыт, мы –
духовные существа, переживающие опыт
человеческий*

Тейяр де Шарден

Культура і цивілізація останнього століття діагностувала світ, передусім європейський, як такий, головна, фундаментальна основа якого вичерпала себе. Консюмеритська реальність західних суспільств дійшла до критичної межі і почала втрачати енергію, яку вона ще намагається компенсувати «надлишковими» ресурсами утилітарних, сьогоденних матеріальних вигод і вузько прагматичних цілей. Все це перестає бути ефективним для людини і суспільств – отже зменшує масштаби і можливості Життя.

Світ має трансформуватися – тривожні сигнали часопростору залишають все менше часу і енергії. Експерти наполягають на упереджувальних стратегіях для сучасної свідомості. Вже зараз ці стратегії з'являють головними цінностями, на які будуть орієнтуватись креативні суспільства, – альтруїзм, захист, безпеку, милосердя, підтримку, любов. Це – складові нової парадигми. І саме ці стратегії напряму корелюють з поняттям квантової теорії (концепції) свідомості.

Ми маємо перейти, зробити стрибок до *іншої* реальності, яка лежить у фундаменті нашої звичної, видимої, класичної.

«Важливою особливістю художньої творчості є її, якщо можна так висловитися, «квантова природа», що відображає невизначеність і доповнюваність людської свідомості»

Ігор Гарін

«Все, що створено уявою, має існувати десь у Всесвіті»

Джон Бойнтон Прістлі

«Все, що можливо, трапляється»

Х'ю Еверетт (Hugh Everett)

Це не фантастика. Це наша нинішня реальність

Після цих епіграфів – формул нового мислення від провідних вчених світу, наша гуманітарна наука, мистецтвознавство зокрема, має сутнісно задуматись над тим фактом, що перед нами вже постав принципово інший часопростір, інший всесвіт й інша свідомість, які не приручаються виключно класичним типом мислення. Занадто часто у XX і XXI столітті ми маємо справу з неможливістю пояснити якісь події і феномени сучасним рівнем наукового знання.

Передусім серед науковців передового, сказати б, флангу природничників – фізиків, математиків, нейрофізіологів та ін. Полеміки між такими відомими вченими, як Фрітьоф Капра і Девід Бом, Белл і Еверетт, Євген Вігнер і Віктор Стенгер, Давід Чалмерс і Hiley, Peat і Rykkänen, Стюарт Хамерофф і Роджер Пенроуз та багатьма іншими, які представляють фізику, філософію, нейропсихологію, нейрофізіологію, психологію – лише підтверджують актуальність потреби артикулювати новий теоретичний і філософський ландшафт. На користь аргументів цієї актуальності додам суперечки довкола «протиріч» теорії відносності Ейнштейна і полеміку Ейнштейна-Подольського-Розена з приводу ймовірнісної інтерпретації квантової механіки.

По можливості я говоритиму максимально просто, бо розумію, як складно гуманітарію «втілюватись» у тіло фізики чи нейрофізіології.

Нашим головним принципом буде довіра до доказів і висновків та інтерпретацій провідних світових вчених-експертів відповідних сфер природничої науки. Особливою моєю зацікавленістю є просунуті теорії і методології інноваційного типу, з елементами ризику і невизначеності. Відразу скажу, розуміючи всю ризикованість свого вислову, що у такому пошуку, на який ми відважились, нашим партнером значною мірою виступає позиція Фейерабенда («Проти методу. Нарис анархістської теорії пізнання»), зокрема, його принцип проліферації. Але у своєму безпосередньому аналізі ми, як завжди, зобов'язуємось бути максимально коректними як у методологічному, так і в теоретичному дискурсі.

«Все, що можливо, трапляється»

На сторінках цієї монографії, як і в попередніх випадках, читач зустрине фрагменти з моїх інших книг з проблематики нелінійних відкритих систем, що працюють на засадах самоорганізації, саморегуляції і саморозвитку.

Тут свідоме і неминуче рішення. Роботи побудовані за багатоступінчастим принципом, коли наступні ступені несуть контент, актуальні сенси попередніх. Подібно ступеням ракети, які, відпадаючи, віддають свою енергію наступним. А логіка, як я вже казала, «викладається» концентричними колами смислів – можете читати з будь-якого розділу.

Це принципово.

Запропоновані фрагменти-цитати не несуть лінійної інформації – вони одночасно належать кільком синхронізованим ресурсам, як теоретичним, так і практичним. У всіх трьох монографіях, що вийшли, я говорю про одні і ті самі феномени, досліджуючи їх з різних точок нелінійних просторів, пропонуючи нову оптику.

(Категорично не головним, але власне теж на правах аргументу виникла і тема малого тиражу авторських монографій з нового напрямку, які читач може роздобути практично лише у провідних бібліотеках чи на деяких кафедрах вишів).

* * *

В останнє десятиріччя сучасну науку про культуру стрясають серйозні дискусії, розпочаті постмодерном. Культуролог з Гіссенського університету Дорис Бахманн-Медик¹ у своїй книзі «Культурные повороты. Новые ориентиры в науках о культуре» підводить, на наш погляд, актуальний, хоча і дещо проміжний підсумок. Я дозволю собі викласти позицію дослідника достатньо уважно.

Починаючи з 1970-х років у полі лінгвістичного повороту – одного з багатьох Культурних Поворотів (Cultural Turn), – «вдалося змінити напрямок думки і встановити нові ракурси дослідницької діяльності»².

«Пройшовши через коло всіх дисциплін, «повороти» дозволили виявити в них не освоєні раніше дослідні області та зламали усталений теоретико-методологічний канон цілеспрямованими дослідними зусиллями.

Йдеться про новаторські напрями – такі, як інтерпретативний поворот (interpretive turn), перформативний поворот (performative turn) і рефлексивний поворот (reflexive turn), – які спочатку склалися в сфері культурної антропології, а потім в контексті зміни провідних дисциплін сформували постколоніальний поворот (postcolonial turn) поряд з просторовим (spatial turn) та іконічним/ пікторіальним поворотом (iconic/pictorial turn); з недавніх пір до них примикає і перекладацький поворот (translational turn)»³.

Дослідник наголошує практично на ототоженні наук про культуру і загалом гуманітарних наук, що перетворилось на «шифр модернізації». Долалась вузькість окремих дисциплін – говорило намагання вбудуватись у міжнародний контекст теоретичних підходів і вже з «їхньої перспективи модернізувати гуманітарні науки». Це – одна з тез.

Друга відгукувалась на проблему плюралізму і «множинних модерностей», за Шмуелем Ейзенштадтом. Чого гріха таїти, науки про культуру переважно передбачали європоцентристське бачення і інтерпретували проблеми саме з цієї оптики. Настав час для ширших ландшафтів, для інших канонів, хоча європейські продовжують зберігати свої важливі позиції.

Розповсюджені в Європі картографічні підходи теж не задовольняли – вони ігнорували динаміку змін в системі поворотів. Крім того, картографування за дискурсами звучувало все до тематичних комплексів.

¹ ресурс – <https://postnauka.ru/longreads/8074>

² Там само

³ Там само

Не менш важливою була й проблема: «Чи варто розробляти науку про культуру в однині як окремих предмет або слід все ж розвивати науки про культуру у множині – як перспективу, що стягує разом різні дисципліни, як “загальнодисциплінарну направляючу категорію”»⁴.

Перед Дорис Бахманн-Медик не стояло завдання завершити дискусію про переорієнтацію літературознавства і/чи культурології.

Автор наполягає: «Проект наук про культуру зможе утвердитися, тільки якщо переступить розмитість глобальних домагань науки про культуру в однині (культурології), а саме – якщо він буде розумітися як орієнтир, що виходить за рамки одного предмета, зчеплення якого з різними дисциплінами виявляється неодмінною умовою. Однак це також означає, що і специфічні дисциплінарні концепції і сфери дослідження, а також їх об’єкти визначально вимагають зовсім іншого підходу, якщо розглядати їх культурологічно»⁵. В черговий раз розпочатий діалог між гуманітарними і природничими науками продовжує структурувати теоретичне поле наук про культуру, зміщувати акценти й оптику, підсилюючи варіативність і механізми культурних трансформацій – процесів, адекватних потребам і тенденціям XXI століття.

Нарешті, на наш погляд, з’явлено потребу в інтенсивних нелінійних методологіях, хоча автор і не використовує цієї термінології.

Нарешті, ми йдемо до того типу експресивних структур, які несуть в собі судження про себе, «підказуючи» нам і тип множинності методологій, і тип інтерпретаційних рівнів. Це, можливо, – свідчення м’якого демонтажу «втомлених» класичних, неklasичних систем, що не відповідають вимогам адекватності для об’єктів у нових – передквантових і квантових – контекстах. Хоча вони і продовжують існувати для «своїх» об’єктів і «своїх» рівнів навіть в межах квантових систем – адже і в них присутні класичні системи. Постнекласичні критерії стають своєрідним фільтром на шляху до квантового ландшафту.

⁴ Там само

⁵ Там само

Художня практика: бунт Часу в нелінійних системах

Одним з драйверів моєї зацікавленості квантовим світом став сумнів щодо «прав» фізиків на фізичне і, зокрема, неспроможність класичної фізики відповісти на запитання, пов'язані з непередбачуваною поведінкою свідомості, невідкоригованістю в ній змістів, не підпорядкованих строгим класичним законам чи правилам. У художній свідомості, як і у свідомості назагал, час «сповідує» квантову логіку, рухається у будь-якому напрямку або, раптом, сучасне, минуле, майбутнє – можуть одномоментно співпасти. Так само можуть в одночасі співпасти усі найвіддаленіші альтернативи, «заборонені» чи «проігноровані» класичною фізикою. Те саме – з проблемою оборотності/необоротності часу у нелінійних системах... Потік з'яв подібних непослідовностей множився. Художня культура і театр відважились все частіше заходити у небезпечні зони ризику – і виступати дуелянтами класичної і некласичної фізики.

У той час як естетика досить повно представляє і успішно досліджує сьогодні різні стратегії часу: тут і «месіанський час» Беньяміна і Агамбена, і «час, що зірвався з петель» (out of joint) Дарріді, і *durée* Бергсона, і «час *memoire involontaire*» Пруста, і «час спліну» Бодлера; і «час симулякрів» і «катастрофічний час» Бодрійяра, і «час зникнення», – театрознавство і мистецтвознавство переважно задовольняються досить примарними, до того ж занадто загальними, часто декоративними його означеннями.

В українському театрознавстві, скажімо, на відміну від музикознавства, де представлені теоретичні рефлексії на цю тему, – ми не знайдемо скільки-небудь коректних ознак сучасного освоєння цієї проблеми. І підказок театру, що працює, як ви переконалися, з естетично багатозначними категоріями часу, театрознавство не чує, хоча присутні очевидні і оригінальні досліди власне театру, і чи не науці про нього розпізнавати і досліджувати ці нетривіальні рухи?

Класичне театрознавство – приміром, в роботах Б. Зінгермана чи Т. Шах-Азізової про Чехова – зупинялось на проблемі «класичного» часу у цього драматурга. Але він зовсім не вичерпується класичним ландшафтом. Як нині зрозуміло – і ми торкнулися цього у своїх доповідях на ювілейних конференціях по Чехову (Москва, січень; Ялта, вересень, 2010) – Чехов зробив прорив у інші естетичні часи, і нам належить вивчити їх, аби відійти від архаїчних та стереотипних репрезентацій. І йдеться, зрозуміло, не лише про Чехова.

Коли дослідник Бодрійяра говорить: «симулякр – не що інше, як особливий ефект часу, коли він *втрачає свій лінійний характер* (курсив мій – Н.К.), починає згортатися в петлі і пред'являти вам замість реальностей їх примарні, вже відпрацьовані копії»⁶, – він однозначно говорить про подолання класичного ресурсу, в даному випадку вказуючи на небезпеку нерозпізнання нового руху. Безумовно, ефект часу, який втратив лінійність, не зводиться до небезпек подібного роду, які тривожать автора. Швидше навпаки – він надає «нескінченність» можливостей конструювання «часів»: їх «розщеплення», трансформацій, масштабування (мить = вічність), проникності, проектування назовні й усередину, згортання в точку, розгортання петлі в безліч конфігурацій і т.п.

Настав час інтенсивнішого пошуку на межових територіях. На території фізики, зокрема. Хоч як це дивно, саме вона готова надати митцю і мистецтвознавцю (театрознавцю) додаткові дані про наші зацікавленості. Про час, скажімо, в театрі чи про простір. Отже сміливіше виходьмо до цих кордонів.

Вкотре про проблему оборотності /необоротності часу. Проблема часу оприсутнюється, передусім, через відповідь на запитання про його оборотність. Колись знаменитий фізик Л. Больцман поставив під питання проблему зворотності/незворотності часу, вразливу й до нині. Формула ця прибрала назву «парадоксу оборотності» («парадокс обратимости» рос.). Больцман наполіг: якщо найменші елементи середовища (атоми, молекули) мають оборотність у рухах, то можлива й оборотна поведінка усєї їхньої співдружності.

⁶ Жан Бодрійяр . Символический обмен и смерть. – М., 2000. С.52

Ідею Л. Больцмана удосконалив відомий астроном і астрофізик, блискучий вчений Н.А.Козырев⁷, якому не випадково поети – гуманітарії присвячують свої поезії.

Він припустив, що «всі відомі закони руху – лише дещо наближена форма точних законів, які ще належить відкрити. І якщо наближені закони дотримуються оборотності, то точним законам вона обов'язково буде притаманна, хоча, цілком можливо, і буде виражена достатньо слабо.

Непрямим підтвердженням цього можна, мабуть, вважати нещодавне відкриття однієї не зовсім звичайної елементарної частинки. Йдеться про нейтральний *K*-мезон. Ця нестабільна частинка, що розпадається, «розрізняє» минуле і майбутнє (курсив мій – Н.К.); два напрями часу для неї не симетричні.

Тоді виходить, що напрям часу пов'язаний з напрямом більшості процесів у Всесвіті? Саме такий здогад висунув свого часу англійський фізик Артур Еддінгтон. Він висловив припущення, що напрям течії часу пов'язаний з розширенням Всесвіту, і назвав це явище «стрілою часу». В той момент, коли розширення зміниться стисненням, може обернутися в інший бік і «стріла часу»⁸.

Зворотна течія часу цікавила фізику ще з 1940-х років. **Фейнман** говорив про причинність у двох напрямках – як вперед, так і назад. Досліді підтверджували вплив частинок одна на одну на величезних відстанях, доводячи нелокальність: поділені частинки можуть впливати одна на одну у Всесвіті навіть через мільйони світлових років.

Але лише у 2012 році вчений з Кембриджу **Хью Прайс** висунув гіпотезу про можливість руху часу у зворотному напрямку. Вивчалась можливість і механізми ретропричинності.

«**Метью Лейфер** (США) і **Меті П'юзі** (Канада) застосували свою нову модель до теореми Джона Белла (1928-1990). На фундаментальному рівні все у Всесвіті випадково...

⁷ Див.: Козырев Н. А., Насонов В. В. Проблемы исследования Вселенной – Вып. – 1980
Козырев Н. А., Насонов В. В. Об исследованиях физических свойств времени – 1974-75 – Пулково – <http://www.univer.omsk.su/omsk/Sci/Kozyrev/time-k.htm>
Козырев Н. А. Время и жизнь // Тезисы докладов VI Украинской республиканской конференции по бионике. Ужгород, 1981. С. 145-146
Козырев Н.А. Астрономическое доказательство реальности четырёхмерной геометрии Минковского. – Проблемы исследования Вселенной, 1982 – 9 – с.85-93 та ін.

⁸ Див. статтю Зигуненка С.М. Как устроена машина времени? // Знак вопроса 5/91

На основі теореми Белла, за допомогою переформулювання декількох базових припущень Лейфер і Пьюзі поміняли місцями простір і час. Саме тут ідея ретропричинності виступила на перше місце. Багато разів цю теорію перевіряли безпосередньо за допомогою теореми Белла...»⁹.

Звісно, вплив майбутнього на сучасність і минулого на майбутнє або майбутнього на минуле – радикально змінює уявлення про Всесвіт, викликаючи тривогу непередбачуваності. Але ще Ейнштейн доводив, що поступального руху часу не існує.

Теорія ретропричинності знаходить підтримку серед серйозних кіл фізиків і філософів, хоча достатньо має вона у своєму колі і скептиків. Ряди перших мають тенденцію до розширення.

*

Онтологічний модус категорії уяви – як ресурсу природничого, так і художнього – засвідчує його високу енергетичність і самодостатність, потенцію до активно творчого діалогу з середовищем.

Отже спонтанні художні співігри із законами фізики, зокрема, у сценічних версіях часу, що їх демонструють Някрошюс і Жолдак, Люпа і Карбаускіс, Каstellуччі і Жанті, Касторф і Марталер, – це здогади-відкриття про оборотність часу, про його нелінійні закони, про що просто ще не здогадувалась класична культура. А «класична фізика» не здогадувалась про упереджувальні рухи свого партнера – художньої культури і, зокрема, театру. Я виходила з цієї логіки, заохотивши до пошуку фундаментальну сучасну фізику.

Але несподівано у мене виник тоді серйозний опонент (розповісти про це важливо). Він наполягав на моїй помилці у версії часу в нелінійних системах. Вчений і експерт Ірина Добронравова написала в робочій рецензії:

«Справа в тому, що оборотність часу (в сенсі Больцмана) жодним чином не співвідносна з нелійними процесами. В нелінійній сфері час є *принципово необоротним* (курсив мій – Н.К.), що теоретично виражено в розгалуженості графічного зображення розв'язок нелінійних рівнянь, завдяки чому теоретично розрізнені минуле (де ще нема само-

⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=ZxTqj4BdszY>;

Див. ще:

https://news.rambler.ru/other/40124727/?utm_content=rnews&utm_medium=readmore&utm_source=copypink;

<https://hightech.fm/2017/07/06/retrocausality>

організованої структури) і майбутнє, де вона вже є. Ситуація зупинки з нелінійної точки зору може бути асоційована з уявним часом повторення самовідтворення дисипативних структур, що виражається в граничних циклах як аттракторах»¹⁰, – спростовує мене експерт.

Я багато думала над з'явленою, схоже, непробачальною помилкою, тим більше, що в питаннях «спілкування» з фізикою я досі не мала жодних застережень, про що й нагадала І. Добронравова. Після етапу прискіпливого самоаналізу я дійшла висновку, що помилка (якщо це помилка) була спровокована моїми футурологічними установками – очікуваннями на рівні прогностичного горизонту.

Виникла парадоксальна ситуація: прогностичні очікування автора спиралися на інтуїтивні переконання (переконаність) і аналіз, засновані на *реальній художній практиці* – тоді як реальна традиційна фізика не впускала в себе подібного «гуманітарного» радикалізму.

Я не знаю, на якій межі вичерпується Больцманове поняття співдружності «найменших елементів середовища» – на мікрорівнях (там, де час повернення має нульову вірогідність) чи воно придатне і для макрорівнів (коли повернення в макрорівневий стан несумісний з формулою парадоксу, що його дослідив і на чому наголосив М. Смолюховський).

Вірогіднісі гіпотези і смисли, зокрема, умови «ослаблення кореляції», проблема флуктуацій і феномену надмалого члена, що порушує симетрію стосовно оборотності часу, останні відкриття в сфері ретропричинності – зайшовши на територію гуманітарну, можуть мандрувати за аналогічними фізиці маршрутами «мікро» і «макро», але продиктованими зовсім іншими за виміром, новітніми для них контекстами. Скажімо, хоча б маючи можливість переміщуватись, зокрема, у *внутрішні* сфери свідомості, *під-* і *позасвідомості*, станів, кола емоцій тощо. Мені здається, що у гуманітарно-художньому просторі здобутки статистичної фізики, коректно адаптовані до нього, можуть надати додаткового імпульсу розвитку теорії художнього часу або часу у художньому просторі...

І, може, там проблема оборотності/необоротності виправдає поки що невинуватий радикалізм. Адже художня практика у цьому ви-

¹⁰ Добронравова І. С. З рецензії на роботу. – Архів автора

падку більш анархічна. І вона вільно грає як з оборотністю часу, так і з його необоротністю, у чому читач пересвідчиться впродовж читання цієї книжки і попередніх авторських монографій¹¹. І чи ткою вже анархістсько-радикальною є гіпотеза-припущення про можливий вплив *на* фізику досвіду художніх систем, їх креативних енергій?

Досліджуємо далі. Будемо переконувати фізиків.

Оптимізму додає своєрідна «підтримка» фізиків пошукової зони, які працюють з проблемою ретропричинності...

*

Шестигодинний «Вишневий сад» *Еймунтаса Някрошюса* (2003-2004) з російськими акторами (Євген Миронов – Лопакін, Людмила Максакова – Раневська, І. Стрелкова-Оболдіна – Варвара, Олексій Петренко – Фірс) – приклад того, як вербальні і невербальні матерії випробовуються новітнім, посткласичним (постнекласичним) часом. Перед нами дійство, радше – трагедія, здійснена засобами трагестії.

Приїзд Раневської втілено через «сновидні» елементи естетики (на середину авансцени виносять кушетку, Раневська лягає на неї; вона згадує-снить-марить – «вот эта комната... вот здесь мама...»; пізніше її виносять, піднявши на плечі, як труну...). Трагічне відчуття майбутніх втрат зобов'язане передусім музиці¹² (зокрема, звучить Малер), яка постійно відтворює невиразну тривогу передчуття. Посилюється вона й за рахунок «розсипаних», хаотичних ритмів і постійних змін траєкторій бігу персонажів – то вздовж дзеркала сцени, то по діагоналях (особливо цей малюнок підкреслено у поведінці Варвари).

Прийом зупинки миті посеред тривог хаосу надає відчуттю часу рис трагічного. Трагедія і крихкість взаємно припускають одне одного: і ось вже хтось раптом торкається обличчя іншого, «повторює» його лінію, наче малює і запам'ятовує її – так само несподівано виникає уповільнений жест, що дзеркально відповідає першому, і він так само має своє продовження-повтор; або – інший рух, частіше злам, химерна лінія – і знову її повтор. Ніби втрачає суголосність і розсипається світ, і персо-

¹¹ Неллі Корнієнко. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. НЦТМ ім.Леся Курбаса – Київ – 2010; Неллі Корнієнко. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. – Альтерпрес – Київ – 2013; Неллі Корнієнко. Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея – Альтерпрес – Киев – 2014

¹² Ви пам'ятаєте? – у «Трьох сестрах» Някрошюса вже звучали поминальні канти й ішло відспівування інтелігенції

нажі Чехова намагаються зберегти його від тліну, зліпити мозаїку воедино. Або – на гірший випадок – хоча б запам'ятати. Дискретності часу протипоставити лінію кантиленності. Підтримки, спадкоємності.

Жалоба крізь травестію. (Початок вистави: крізь щілину у великій театральній завісі ледве бачимо Фірса, який сидить до нас спиною і по якомусь часові починає, либонь, своє буденне: вивчає справність сюртука, зношеність старої панської сукні, ще якихось речей – і розкладає їх – цю викидає, а цю, лагідно погладивши, делікатно відкладає – панству ще знадобиться... Пан і слуга були колись ріднею – згадаймо родину Пушкіних, няню Арину Родіонівну, його героїв Ларіних, або середовище Обломових – російській етичній культурі це відомо).

На задньому плані – металеві птахи, а може хрести; так, радше хрести, що їх наше емоційне сприйняття перетворює на дивовижних птахів, ніби прип'ятих ланцюгами до землі (не літають!) (художник – Надія Гульятєва).¹³

Режисер вводить бестіарійну тональність – пропонує акторам грати в ритмах звірів, тварин, птахів. Раневська – поранений падаючий птах, що не здатен піднятися увись; Лопахін – лось, сильний, розумний, активний; Варвара – білка, ртуть, вихор.

Варвара Някрошюса – талановита, в ній немає нічого від звичної «синьої панчохи». Вона – гра! Легкість буття переважає тут над «побутовістю» її прописки у чеховському сюжеті. Вона – жінка, готова любити. І любити талановито. Тема потрібності\непотрібності звучить в ній теж своєрідною грою – то сумною, то вкрай напруженою. І розпад її зв'язку з Лопахіним гіркий тим більше, що визначально не обґрунтований ні сюжетом, ні побутом, які задані п'єсою. Тут натяк (і це вже не раз було у версіях театрів) на ліричність почуттів Лопахіна до Раневської. На бентежні спогади дитинства, пов'язані з наявністю дива отут, поруч, зовсім близько... (Простір дива має особливу магію).

¹³ Някрошюс повторює власну варіацію з хрестами у «Макбеті», коли виникає морок фінального пророцтва: усі – мертві – під стовбчиками без імен. Звучить «Господи, помилуй!»... Цей глибокий план лише змінюватиме «точку світла» («внутрішнє світло» споконвічного життєвого сюжету про те, що на нас чекає?), підкреслюючи одне втілення або інше...

Можливо, він і сам боїться зізнатися собі у тому, що вона витісняє в ньому почуття до Варвари ¹⁴.

Миранов проживає цей сюжет віртуозно точно й по-лопахінськи чуттєво.

Але Максакова не підхоплює належним чином кинуті їй ліричної рукавички... Раневська Максакової з самого початку перебуває у передчутті краху, і її енергія цією обставиною вичерпується. Радість відчуття Дому – такий же фантом для Раневської, як і все довкола. Навіть Париж і коханець, до якого вона втече, не торкають її серця. Вона мертва, і живе тут за інерцією. (Проте ця логіка у Максакової несе в собі не так естетику повноти, як суто «знакову» експресію «на тему»).

Час пам'яті і час актуальний належать у цій версії «мертвій зоні», зоні «нуля». Все – лише у потенції. Але, напевне, скористається нею вже інша Раневська... Конвенція про класичний час, як і сам класичний час, відчули під собою руйнівні поштовхи.

У цій хиткій конфігурації вже присутній можливий майбутній апокаліпсис. Майбутнє, сьогодні і минуле (пам'ять) в цьому художньому просторі вільно перетікають одне в одного, порушуючи лінійність статусів.

Окремі естетичні фрагменти: жест, лінія, ритм, викрадені все у того ж класичного часу, – вбудовуються тепер в принципово інший «стан» – в метачас, в його пост(не)класичне вимірювання. Де немає лінійних, причинно-наслідкових зв'язків – тому так крихкі і непередбачувані стосунки, а слідство може цілком упереджувати причину, майбутнє ставати минулим, а невидиме – видимим унаслідок відкритих театром законів синергії. І власного права на будь-який з сценаріїв саморегуляції і самотворення. Здобувається принципово новий ефект. І нові картини світу. Переглядаються цінності.

Ці художні факти знаходять сенс в контексті теорії-відкриття про «просторово-часовий континуум», де не існує єдиного – лінійного – вимірювання часу, а ***події минулого, сьогодні і майбутнього співіснують в єдності***. Хочу назвати побудовану на цій підставі гіпотезу ***Адріана Доббса*** про невидимі «псітрони», які переміщуються швидше світла (у

¹⁴ Лінія витіснення, так важлива для Чехова, присутня тут неодноразово, назовемо лише сюжет Астрова-Єлени Андріївни з «Дяді Вані».

них немає маси і вони несуть електричний заряд) і можуть «входити в цей єдиний нелінійний вимір, знімати інформацію про минулі, нинішні і майбутні події і по поверненню передавати її мозку». Більш того, «уявний снаряд» (інформація таких частинок – Н. К.), що складається з «тахіонів», влучає в ціль *раніше, ніж його вистрілять* (курсив мій – Н.К.), точно так телепатичні думки приходять в голову одержувача до того, як відправник усвідомлює, що він про це подумав»¹⁵.

Не випадкова і тривалість вистави в актуальному часі. І не лише через органічність уповільнених, природних ритмів для Някрошюса, для чутливих подробиць його художніх переживань. Режисер наполегливо намагається утримати глибинний, ще не згаслий остаточно зв'язок з онтологічними, буттєвими основами нашої естетичної і – що не менш важливо – етичної свідомості. Трагізм втрати Саду (сад не випадково візуалізований фантомом – він може виявитись і раєм, і міражем, і знаком зникнення – «вічним спокоєм») – у незворотності інших втрат, втрат абсолютних цінностей – Дома, Родини, Легкості буття – аналогу Щастя, Любові в решті решт. Адже Сад – пам'ять про Рай. Про Любов і Гріх. Про Пізнання. *Онтологічний час*, сказати б, випробовує час актуальний абсолютами.

Своєю енергією вистава Някрошюса значною мірою зобов'язана законам сучасного *музичного* явища. Часопростір вистави підпорядковується то так званій «медитативній драматургії» з її «зануренням у споглядальний стан» (В. Медушевський – Б. Стронько), то думка вистави рухається у динаміці своєрідної «хвильової драматургії»¹⁶, зі «спадкоємністю хвилеподібного розгортання» інтенсивностей тих чи тих образів.

Реалізується принцип фрактальності, який, за словом В. Аршинова, виявляє себе як принцип темпоральності, або множинності часів. У виставі присутні зовнішній і внутрішній час, час становлення і час буття, якщо скористатись логікою і термінологією Аршинова.

Литовський режисер продовжує шукати в театрі нові виміри часу і простору. Їх нові енергії. Це – зіставлення, іноді – схлопування мину-

¹⁵ Режим доступу – http://blogs.privet.ru/user/nadejda_yablokova/99787194

¹⁶ Щодо такого типу драматургії див., зокрема, дис.: Стронько Б.Ю. Статус буттєвого часу в музиці. К. 2003

лого і майбутнього тут-і-тепер. *Розгортання і згортання* миті, а також розгортання і згортання сегмента місця дії¹⁷. Час управляється зоною плюральності (або – із зони плюральності), в яку він занурений.

Тут «скасовано» проблему його незворотності. Він рухається вільно, у будь-якому напрямку – як у свідомості, так і взагалі в єдиному внутрішньому просторі вистави. Ці естетичні операції належать вже іншому – оновленому, пост(не)некласичному часопросторові.

Якщо хочете, це – художня відповідь і «перевідкриття» фізичних законів Больцмана і Еддінгтона щодо часу. Маніфестація іншого художньо-естетичного Всесвіту.

Театр Някрошюса чуттєво естетизує «теорію відносності». І переконує, що постнекласичному часові адекватніші матерії поезії, інтуїції, асоціації-інсайти «конструктивного хаосу», аніж матерії будь-яких строгих класичних алгоритмів.

Андрій Жолдак у виставі «Одруження» Черкаського музично-драматичного театру (2001), що стала версією-відлунням відомого фільму Етторе Сколли «Бал», говорить про «приховані імпульси в чоловікові і в жінці», про вічний пошук одне одного. Про фантазії і сни на цю тему. Про еротичу і любов.

Немає тут ані фабули Гоголя, ані його героїв. Є Женихи й Наречені. Є дійство про «вічне одруження і вічну втечу одне від одного».

Режисер *скасовує час тут-і-зараз*. Його розчинено у чуттєво відчутній «тутешності» й одночасно у високій, знаковій вічності. Жолдак досягає цього порушенням балансу слова і не-слова. Тут йде розмова тілом, жестом, деталлю, пластикою, – за винятком п'яти-шести фраз, залучених ніби тільки для того, аби підкреслити «межу осілості» людини у побуті, земну брутальність і недолугість окремих хвилин на землі й одночасно їхню невимовну теплоту. Від імені слова тут промовляє музика. Шостакович, Равель, Доніцетті, Ліст, Бізе і ностальгійні інтонації Цфасмана і Дунаєвського, Дюмона і Лея (фільм «Чоловік і жінка»). Ця музична формула вистави підносить її на драматичні висоти розмови про Долю.

Режисер досягає *ефекту розтягування і стягування миттєвостей*, які у виставі стають підвладні законам підсвідомості, її прихованим і мо-

¹⁷ Подібну операцію з часопростором здійснив А.Жолдак у принциповій для еволюції його естетики виставі «Одруження» (Черкаський театр)

гутнім прагненням. Свобода, хисткість і незалежність снів-фантазій пульсує тут життєвою плазмою (так і хочеться сказати – квантами), що невимушено народжує з себе на наших очах той чи той сюжет, де Він і Вона, погодившись на присутність глядача, з беззахисною відвертістю сповідуються у своїх прихованих бажаннях, мріях і мареннях. І провокують магічне *співперебування* з ними.

...Безперервна низка зустрічей-розлучень, наближень-заманювань і відштовхувань утримує увагу біля прекрасних за точністю сюжетів. Ось Вона – персонаж з відверто феллінівського родоvodu (згадайте його рубенсівських форм знамениту Градіску, яка лицедійські танцює на безлюдному пляжі перед захопленим оком юного залицяльника, що прилаштувався до замкової щілини). Так, це вона, звабно граючи розкошами форм, проходить крізь шеренгу ошелешених мужчин, кожному подаючи надію (чи треба тут слів?). А ось танок-поєдинок за любов-владання і просто за любов юного створіння, яке однаково ніжно пестить поглядом (і не тільки) обох відразу, щоб однаково печалитись за ними обома вже зараз, до розлуки. А ось смертельний двобій обіймів, яких не розірвати й не визнати за долю-недолю.

Ця естетично чиста й несподівана у Жолдака вистава здається антологією його попередніх робіт, що прийшли до стану гармонії – так переплетено її цитатами з його минулого (втім, всі його роботи, як правило, – оголені гірко-щасливі самопроекції). Ось Вона, не повіривши у розлуку, кружеляє у мертвому танці (пам'ятає Машу Прозорову, яка хворобливо-тупо повторювала «У лукомор'я дуб зелений, дуб ...», яка божеволіє після розлуки з Вершиніним. Або її кружляння-умирання під звуки «Голубки»). А от Хтось у респіраторі чи то опрыскує всіх благодатним дощем чи то кропить мертвою водою (хіба не цитата з його екологічного перформенсу «О-о-и»?), чуттєві же візії з «Кармен» режисер «накладає» сьогодні на весь грішний світ.

На час-міф.

Чоловіки у цій виставі ідуть у свої вічні мандри-пошук так, як колись ішли військові з міста Прозорових. Тільки замість військового оркестру тепер над ними громом каміння, загибеллю Помпеї розверзається піднебесся, ніби матеріалізуючи потаєнні бажання і моління Жінок – не йди.

Фінал. Вселенський стіл, накритий білим обрусом, яскраве мерехтливе світло червоного вина в келихах. Чекання. Знак фати. Зустріч. І як і належить після пригублення любові-вина-отрути, обвал – провал

у смерть (а, може, це просто триває один і той же сон?). Незворушні санітари вносять покійницькі мари...

Це вистава чистої і високої печалі. І ніжності до всього.

Ефект передусім здобуто естетичними операціями Жолдака з часом: перед нами – то час-міф, то розтягування-стиснення миттєвості, то побутовий час, що трансформується у буттєвісний... Прорив у нову художню парадигму здійснила відміна «календарного» і біологічного часу, вільне поводження з оборотністю/необоротністю часу, його нове моделювання. Класика поступилася постнекласиці.

Боб Вілсон ніби відгукнеться на діалог з Жолдаком: «Часу і простору не існує. Герої розщеплюються, роздвоюються, випаровуються, ущільнюються, розтікаються, збираються воедино...[...] понад усе – свідомість сновидця»¹⁸.

¹⁸ Ирина Фьельнер-Патлах. Шведские сны Боба Уилсона// Независимая газета, 28 ноября 1998 года

Макс Планк і Актор: «фантомний ефект»¹⁹ підсвідомого

Йде активний процес творення нової наукової парадигми. Вона торкається як природничих, так і гуманітарних (гуманістичних) наук, опосередковано підтверджуючи єдність законів творення і можливість єдиної теорії, про що згодом будемо ще говорити у зв'язку з трансперсональною психологією – адже тут теж простежуються деякі фундаментальні збіги.

Зі з'явою **Макса Планка** і квантової фізики (1900) склалася теорія, згідно з якою «світ – це спалахи енергій – квантів. Експерименти на квантовому рівні доводять, що... матерія складається не з твердих часток, а з *можливостей та ймовірностей*. Це примушує зробити припущення, що реальність, в кінцевому рахунку, не така вже й реальна. [...] У 1970 році фізика теорії коливань ... дійшла висновку, що теорії, які описують *світ як тонкі вібруючі нитки енергії*, можна використати для несуперечливого опису *як квантового, так і видимого світу*»²⁰ (курсив мій – Н.К.).

В реальності – вдумаймося – лише 10% (!) світу видимого. А фізична матерія – це частота вібрацій (для прикладу, страх – це повільно-частотна вібрація).

Наука довела приголомшливе (але це добре знали древні люди і знають найчутливіші нині): *будь-яка думка творить реальність*.

І ще одне, не менш приголомшливе: *реальністю правлять наші глибинні позасвідомі переконання*. І саме наше позасвідоме повертає нам «стерті або викрадені спогади»²¹.

¹⁹ Термін взято за аналогією (в експерименті з ДНК дослідника з квантової біології Володимира Попоніна використано поняття «фантомного ефекту ДНК»). Терміном же «фантомний синдром» наука послуговується давно – медицина, психологія та ін.

²⁰ Грэгг Брейден, «Божественная Матрица: время, пространство и сила сознания». – София, 2008; «Flint&Morgan Co», 2008 – с.20.

²¹ Див.: К.Уилбер. «Никаких границ: восточные и западные пути личностного роста».

Це має безпосередній стосунок до проблеми актора і режисера в театрі. Адже кожен з них виступає у своєрідній «функції автора», яка є «характеристикою способу екзистенції», як назвав її Фуко стосовно дискурсу літератури.

Глибинні позасвідомі переконання, будучи фундаментом, надають енергії свідомому, видимому художньому дискурсу. Думка, що втілює сценічну реальність, на наше переконання, має опертя на матерії *глибинного кодування інформаційних процесів мозку*. (Останнє доведено новим напрямом психології – томалогією²²).

В його основі – хвильова природа кодування.

Реальність же хвильової психофізики нині засвідчено і експериментом, і теорією. Хвильове кодування інформаційних процесів в мозку є доведеним – і гіпотеза сучасної фізики про квантово-хвильове кодування образу не стосується лише біології, а цілком коректно почуввається у просторі художньо-інформаційному. Хвильовій природі зобов'язане і психологічне кодування, без якого не обходиться процес творчості. Отже народження образу не може не апелювати до можливостей голограми, яка так само має квантово-хвильову природу.

За умов нового знання про природу психічної діяльності, людина – і актор не може бути виключенням – має змінити, сказати б, мізансцену життя – увійти в екстрему, стати на голову (чи, може, навпаки, якщо досі ми перебували саме в цій позі). Актор більше не має права сценічно думати всупереч – ризикну сказати – онтологічній новині, яку важко переоцінити.

1998. Варіації цих ідей відтворено і в роботах: Tart Ch. Transpersonal Psychologies. HarperSanFrancisco 1992; Fox W. Toward a Transpersonal Ecology. Shambala, 1990; Cortright B. Psychotherapy and Spirit: Theory and Practice in Transpersonal Psychotherapy. State University of New York Press, 1997; Станіслав Проф. "За пределами мозга: рождение, смерть и трансценденция в психотерапии". М., 1994 та ін..

²² Ця наука займається внутрішнім світом людини, сканує не лише підсвідоме, а й свідомість, націлена на інтегративність, цілісність, на нову, відмінну від психоаналітичних, традиційно-психологічних та гештальттерапевтичних підходів – «співдружність» свідомого і підсвідомого. «Ця наука усесторонньо вивчає механізми роботи людського розуму, як поверхневої – інтелектуальної його частини, так і глибиннішої – емоційно-чуттєвої» (В.В.Майков)

Актор, що продовжуватиме грати у «психологічний театр» сучасного зразка – хоч як це прикро – не актуальний для XXI ст. Він залишиться в музеї Театру. Це теж річ потрібна. Але він все частіше буде опинятися в зоні симулякру. Симулякру людини. Симулякру театру. Зовсім не випадково європейський театр, і ми, і російський сегмент в тому числі, – ставить питання про зміну статусу дискурсу психологічного театру.

Наші спостереження за сучасним сценічним мистецтвом на Заході і Сході (за всієї їхньої відмінності) означили нові горизонти видимого/невидимого, явного/неявного, зокрема, в творчості актора.

Відомо, що, скажімо, актор театру Гротовського Ришард Чесляк демонстрував таку внутрішню пластичність енергій психіки, що його думка, сумнів, тривога – неявне, невидиме – візуалізувались з достовірністю вербальності. Актор Курбаса (Йосип Гірняк, Мар'ян Крушельницький) вмів «тривати в наміченому уявою ритмі» так, що вправи з «неживою» матерією – скелею, каменем, столом – дорівнювали діалогам рівноправних «живих» партнерів.

Тишу та її змісти можна відтворити виключно внутрішньою енергетичною вібрацією – східний містеріальний танець Буто і актори, що працюють в його режимі, доводять це з невідворотністю нашої присутності в світі (хоча останнє подеколи викликає сумнів).

З сучасних акторів, що так чи так володіють секретом подібного скарбу назву Євгена Миронова, Марину Нейолову та Чулпан Хаматову в Росії, Владаса Багдонаса в Литві, Мартина Вуттке в Німеччині, Олексія Петренка, Богдана Ступку чи Гриця Гладія в Україні.

Я особисто бачила майстер-клас Гладія на базі його версії «Кроткої» («Лагідна») Достоєвського, коли візуалізувався «фантомний ефект» присутності персонажа за його відсутності у реальній мізансцені тут-і-зараз.

Весь рух сучасного європейського танцю (починаючи з Бежара – і до Піни Бауш, Саші Вальц, Дениса Бородицького чи, частково, Раду Поклітару) – це «діставання» з глибин психіки і «переклад» видимою мовою тіла – неявного, архетипового.

Нині можна говорити про те, що найефективніший вплив на сучасний європейський театр справила саме ця нова хореографія – новий

танець, contemporary dans. А також пластика з новаторським поєднанням архаїки і авангарду у містеріях було і було-фу.

Архетипове вкрай важливе для сучасної ідентифікації людини.

Це – один з глибинних ресурсів ідентифікації, заряджений траекторією в майбутнє.

Але існує й інший – коли «фантомний ефект» може виступати в ролі:

а) провокатора розширення естетичної свідомості;

б) нового діалогу – гри уяви з віртуальним партнером, який відповідає твоїй ідентичності або як двійник, або як несподіваний фантом без(поза)свідомого *іншого*, що відтворює (налагоджує) зв'язок окремих компонентів віртуального простору з твоєю реальною свідомістю.

Цілісність актора на сцені, як і поза нею, зовсім скоро буде вимірюватись його спроможністю використовувати реальні відкриття сучасної науки. Це твердження ще безумовніше – для режисера.

Зокрема, воно ґрунтується на дослідженнях вчених Барселонського університету, які розробили систему, що вимірює і переносить такі фізіологічні параметри особистості, як ритм серцебиття, ритм дихання і шкіро-гальванічні реакції, – на запропоновані віртуальні обставини. Тобто у віртуальну реальність переносять особистість людини²³. Йдеться про позасвідомі матерії, які переносяться на творені у реальному часі комп'ютерні особистості. (Щоправда, мова йде поки що лише про фізіологічні складові. Вони пов'язані з емоціями, станами, настроями, які відтворюються фізіологічним рівнем. Звісно, людина цим рівнем не вичерпується. Проте без нього неможливі сходження й на рівні складніші).

Так спроможні складатися стосунки реальних персонажів сцени та їх фантомних партнерів, створених акторами-персонажами або реалізованих уявою режисера. Більше того, сценарій цих стосунків може у реальному часі динамічно змінюватись у бік непередбачуваності, недомовленості як нового естетичного канону, зупинки миттєвості, омріяної колись Фаустом, – постнекласичних енергій.

Повідомленням на кшталт: «вчені зі США і Канади вперше створили «живий транзистор» – устрій для управління електричним током, що

²³ Див.: Whole Body Interaction./Series: Human-Computer Interaction Series. England, David (Ed.) 1st Edition., 2011, XV, 210 p. 62

являє собою потік не електронів, а протонів та іонів, як у всіх живих організмах» – театр і художня культура може віддячити лише зразками художньо-естетичних одкровенень, не менш креативних. Але герметичність, «атомарність» поведінки, занадто прикра, сказати б, незалежність театру від сучасного рівня думки і пошуку – від науки про людину та її нові можливості, відкриті світовою психологією, медициною, нейрофізіологією, новими напрямками експерименту з підсвідомим, новітніми вимірами часопростору, – неспростовно провокують щонайменше дві взаємовиключні гіпотези.

Перша: справжньої значеннєвості набуває нинішня зупинка театру, або форма його недіяння чи «відсутності». Можливо, театр відсторонився від корисного йому наукового контексту не з причин неспроможності досягнути його креативні реалії, а через сподівання на ефективний перегляд програм власних «надлишкових топосів» перед стрибком до нової якості, про що і йшлося у відповідному розділі. Тобто неадекватність сучасного українського театру сучасним людиновимірним теоріям має під собою приховане натхнення очікування. Очікування вибуху. Мутації.

Друга гіпотеза – песимістичне свідчення того, що театр втрачає темп і якість самоналагоджування, веде до небезпечної розбалансованості останнього. А це, у свою чергу, може засвідчувати ентропійні процеси у «великій системі», фрагментом якої він є. Така відверта неузгодженість театру (де в центрі – людина, живий актор) з сучасними науками про людину не просто брутально відсуває його на маргінеси буття, а перетворює на культурний глюк, токсин, що загрожує безпосередньо життю, вітальності «великої системи». Вона має витратити непрогнозовано велику енергію на відтворення балансу синергії.

Театр інспірує власну квантову фізику?

Стає дедалі очевиднішим, що поняття *простір* і *час* як окремих і автономних – не існує. Є цілісний феномен *часопростору*. Щоб переконати в цьому, фізика в особі Ейнштейна подарувала світові теорію відносності. У тому числі, і спеціальну теорію відносності, над основами якої трудилися Г.А.Лоренц, А. Пуанкаре, Г. Мінковський, А. Робб. Експериментальну базу якій запропонував Альберт Майкельсон.

Логіка вичленування в самостійні цих категорій не в останню чергу зобов'язана тому, що математика – геометрія, зокрема, – прийшла до нас з грецької філософії, що наполягає на існуванні неспростовності і вічності істин, ім'я яким – геометричні теореми. Абсолютність їх логіки і краси сприймалися, як стверджують фізики, – божественним одкровенням. Логіка строгих раціональних, «геометричних» картин світу завжди домінувала в європейській свідомості аж до ХХ– поч. ХХІ століття, періодично виявляючи якусь переконливість і навіть прийняття аргументів альтернативних, східних підходів. Проте саме евклідовій геометрії в перебігу двох тисячоліть належала пальма першості і «остаточності» істини про суть простору. Альтернативна філософія Сходу ідентифікувала світ за принципово іншими критеріями – в них не було остаточних істин, будь-яка інтелектуальна процедура розуму сприймалася як відносна, навіть ілюзорна. А картини реальності були нічим іншим як візуальним відображенням певних станів свідомості.

Для тих, хто бував всерйоз захоплений Сходом або перебуває і нині під враженням приголомшуючою мудрості його філософій – себе відношу до їх числа – не може не виникнути спокуси порівняти картину єдності світу з єдністю двох півкуль мозку. Одне підпорядковується жорстким законам раціонального мислення, строгості побудов, упорядковує світ за допомогою переважно причинно-наслідкових смислів та удосконалення раціональних механізмів пізнання; а інше апелює до споглядальних, медитативних, ірраціональних, інтуїтивних, пое-

тичних, нестійких, завжди відносних образів, що виконують роль верифікуючих механізмів пізнання. Тому високі інтелектуальні дискусії тисячоліть про переваги тих чи інших істин в обох випадках представляють, на мій погляд, просто коректну ілюстрацію принципу доповнюваності Бора, що його верифікувала сама природа, залишивши нам чудову можливість його розгадувати.

Раціональні уявлення про диференційованість часу і простору в черговий раз істотно похитнулися – знову-таки – з новою хвилею інтересу Заходу до Сходу, західної фізики – до східного містицизму²⁴. Ми вдалися до авторитетів в західній фізиці та східній містиці, зокрема, до робіт Ейнштейна, Германа Маньківського, Менделя Закса та ін. А також до робіт Ауробіндо, Д.Т. Судзуки, Чжуан-цзи, Хуейнена, Лами Говінди та ін.

Особливий інтерес у цьому зв'язку представляють інтерпретації Фрітьофа Капра²⁵, сучасного філософа і фізика – теоретика в галузі ядерної фізики і квантової механіки. Він переконливо і коректно доводить по суті еквівалентність західних і східних – наукових і містичних – типів пізнання світу. І що особливо важливо – на інтерпретаційному рівні діалог нового західного раціоналізму і східної містики рішуче втрачає свою гостроту і парадоксальність, розташовуючись в площині, де релятивістська фізика підтверджує багато чого з відкриттів містиків. Виниклі в історичному горизонті раніше наукові інсайти-відкриття Сходу пізніше знаходять аргументацію в раціональних філософіях Заходу.

Сьогодні ми, можливо, стаємо свідками не просто нового діалогу цих двох систем, а нового знання про можливості їх взаємопроникнення – взаємодоповнюваності. Якщо хочете – взаємопреображення. Може бути, навіть несподіваного синтезу (?).

²⁴ Ми свідомі того, що різні східні школи мають специфічні особливості процесу пізнання; ми спиратимемося – услід за авторитетом-фізиком – переважно на школи Далекого Сходу. Звернемо увагу на книжки Д.Т.Судзуки, Фрітьофа Капра (*The Turning Point: Science, Society, and the Rising Culture* – 1982, *Дао фізики* (рус.) – 1994); на наступні роботи: Capra, M. *The Philosophical Impact of Contemporary Physics*. Priv' ceton, 14. 1.: D. Van Nostrand, 1961; Bohr. N. *Atomic Physics and Human Knowledge*. New York—John Wiley & Sons, 1958; Castaneda. C. *The Teachings of Don Juan*. New York: Ballantine Books, 1968.

²⁵ Фрітьоф Капра. *Дао фізики*. – Издательский дом: «ОРИС» «ЯНА-ПРИНТ». – 1994

Рішення так званої проблеми нерозв'язності «парадоксальної природи відкритих явищ» Ф. Капра бачить на шляхах, які я б визначила як створення свого роду *конвергентної мережі* в умовах тонких, чуйних взаємозалежностей західних «просунутих» методологій і східного езотеричного, прямого знання на базі містичного досвіду.

Наше бачення часопростору (або поки що – простору і часу) в театрі і новому театрознавстві спиратиметься на позначений контекст і авторитет сучасної фізики, яка досліджує все нові і нові виміри. Координати простору і часу, як відомо, залежать від Спостерігача. Від впливу гравітації. Нарешті, від вибору системи координат. Список не вичерпаний.

Я дозволю собі активно залучати на даному етапі аргументи, здобуті сучасною фізикою «на підтримку» східних філософій, і які однаково близькі як природничникові, так і гуманітарію, і філософу, сказати б, «прямого знання»:

«Наприклад, класична фізика визнає, що довжини рухомого і спочиваючого стрижня однакові. Проте теорія відносності виявила хибність цього твердження. *Довжина об'єкта залежить від його руху щодо спостерігача і змінюється залежно від швидкості* (курсив мій – Н.К.). Ця зміна така: об'єкт скорочується в напрямку руху [...] Важливо розуміти, що питання про «істинну» довжину об'єкта не має сенсу, як і питання про справжню довжину вашої тіні. Тінь – це проекція точок, що знаходяться в тривимірному просторі, на двомірну площину, і її довжина залежить від кута проектування»²⁶.

«Тривимірні зразки виглядають по-різному в різних системах координат, рухомі предмети не схожі на ті, що покояться; годинник, рухаючись, уповільнює свій хід. Ці висновки здаються нам парадоксальними лише тому, що ми не усвідомлюємо, що всі ці несподівані ефекти – лише наслідки проекції чотиривимірних явищ в тривимірному світі наших почуттів, подібно до того, як тіні – лише проекції тривимірних предметів»²⁷.

Багатовимірна реальність, як відомо, стає доступною в кордонах особливого стану свідомості. Для східних містиків він не становить

²⁶ Фрительф Капра. Указ. соч. с. 95-96

²⁷ Там само с.99

проблеми. Цей стан свідомості означено асиміляцією образів і бачень, інспірованих іншими, над-третіми вимірами, медитація видобуває нові поля зору, залучаючи до тунелю незвичайних енергій, що пригнічують лінійну площинність «попереднього» сприйняття.

Ви можете познайомитися з цими явищами у зазначеній мною літературі або через власний досвід, який, природно, вимагає певних духовних зусиль і часу.

«Те, що для одного спостерігача є простором, для іншого буде з'єднанням простору і часу. Теорія відносності виявила, що простір не тривимірний, а час не самостійний. Будучи тісно і нерозривно пов'язані, вони утворюють чотиривимірний континуум, який називається «часопростір»»²⁸.

«Теорія відносності показала, що всі зміни в просторі і часі втрачають абсолютне значення, і змусила нас відмовитися від класичних понять простору і часу. Виключне значення цього відкриття розкрито в наступних словах Менделя Закса:

«Істинно революційний зміст теорії Ейнштейна в тому, що ... вона заперечує об'єктивний характер просторово-часової системи координат. Теорія відносності стверджує, що просторові і часові координати – *лише елементи мови* (курсив мій – Н.К.), якими користується спостерігач, описуючи навколишнє середовище»²⁹.

Зміну модальностей художніх текстів в останні півстоліття засвідчено експериментами художньої культури з основними, базовими поняттями – часопростору, ролі спостерігача, суб'єктивності як такої. Тут вона постала – «через мовну умовність» парадоксально своєрідною *квантовою фізикою*.

Театр інспірує власну квантову фізику? Працюючи з підсвідомістю, він, як ми переконалися, запропонував в якості аналога досі невідомих вимірів часопростору «естетику непередбачуваності сновидіння, галюцинації, розгортання програм давньої, до того прихованої, актуалізованої тут-і-тепер пам'яті». Нове прочитання часу в виставах, скажімо, Някрошюса і Жолдака, та й не тільки їх, «буквально підривало абсолютність нормативів класики «час, нагадаю, поставав *одномоментно сучасним, минулим і майбутнім*. Ця нова «фізика театру», як і у випадку з релятивістської фізикою, зімкнулася з містичним досвідом древніх східних філософій. Ви пам'ятаєте, я вже

²⁸ Там само с.96

²⁹ Там само с. 95

писала про це. Залучу до наших благодворних критичних рефлексій такого авторитета, як Д.Т.Судзукі (через посередництво Капра):

«У цьому духовному світі *не існує розмежування часу на минуле, сьогодні і майбутнє* (курсив мій – Н.К.): вони зливаються в одній єдиній миті животворного буття ... Цей момент осяяння містить в собі минуле і майбутнє, але не стоїть на місці з усім своїм вмістом, а перебуває у невинному русі»³⁰.

У чотиривимірному континуумі, в цьому наборі патернів, стверджує сучасна фізика, «частинки можуть розгортатися в будь-яких напрямках». Математичні формули теорії поля, графіки зіткнень фотона з позитроном і фотона з електроном – призводять до виникнення можливості «двоякою інтерпретації: ... можна побачити або позитрони, що переміщуються в часі вперед, або ж електрони, що *переміщуються в часі назад!* У математичному відношенні ці два варіанти абсолютно ідентичні: рух античастинки з минулого в майбутнє і рух частинки з майбутнього в минуле виражаються за допомогою однієї і тієї ж формули»³¹.

На базі цього концепту виникає гуманітарна спокуса (право?) підтвердити *відкриту художньою практикою оборотність часу для нелінійних систем* – за умови, що поняття ідентичності двох вищеназваних варіантів переміщення частинок в часі коректно адаптовані до нашого предмету і об'єкту.

³⁰ Фритьоф Капра. Дао фізики. – с. 105. Внутрішню цитату з Судзукі взято з роботи: On Indian Mahayana Buddhism. E. Conze (ed.). New York: Harper & Row. 1968

³¹ Фритьоф Капра. Дао фізики с.106-107

Ще раз про художню теорію відносності, або Про «життя» частинок і патерни підсвідомості

Виникає запитання: можливо, запропоновані інтерпретації з теорії поля дійсні тільки для «життя» частинок і не можуть бути застосовні для систем іншої масштабності? Однак, коли ми говоримо про людську свідомість (підсвідомість), про плин часу в ньому – назад, вперед, турбулентно, зафіксованому і продемонстрованому театром і художньою культурою, про здатність художніх патернів до матеріалізації на сцені (полотні, екрані тощо) факту нерозрізненості минулого-теперішнього-майбутнього, – ми маємо справу з логікою саме релятивістської фізики. Або з «прямим знанням» містиків. У нашій системі – з тим явищем, яке я дозволила собі назвати *художньої теорією відносності*.

Залишається зрозуміти, що в нашому випадку еквівалентно поняття частинки.

Не скажу нічого екстраординарного або екзотичного, якщо стверджуватиму очевидне для експерта театру – в ролі частинок, своєрідних «субатомів», «кварків», «квантів» у нашому випадку виступають енергії «патернів» підсвідомості, як, втім, і свідомості, центру їх можливих рекомбінацій: енергетична *частинка-хвиля* може бути як відкритою, так і прихованою, що належить парсичним полям. Асимілює їх енергія цілісного образу, який виникає, народжується, набуває чинності. Як у фізиці «ритмічні патерни визначаються молекулярними, атомарними і ядерними структурами», так в художньому, образному просторі «ритмічні патерни» визначаються їх аналогами – частинками-хвилями енергій.

Ми перебуваємо в полі дії нескінченно малих – «субатомних частинок» художніх матерій, для яких чинні вищезазначені закони теорії поля і закони просторово-часового континууму. Художня практика вкотре випередила відкрите пізніше теорією.

Нагадаю у зв'язку з цим і дослідження, що засвідчують фундаментальну єдність законів художньої і наукової творчості³².

³²Кобляков А.А. Основы общей теории творчества (синергетический аспект) – <http://iph.ras.ru/page52230477.htm>

Ми вже представляли на цій базі художній досвід одного сценічного шедевра Леся Курбаса – вистави «Народний Малахій»³³. І ще повернемося до нього, але вже у зв'язку з іншим контекстом.

Ще на початку 1980-х років у роботі «Поворотний пункт», що досліджує нові шляхи науки та її нові можливості, Капра по суті довів ідентичність сутнісних характеристик і методів, що особливо важливо, у фізики, психології, біології та кібернетики. Роботи С.Грофа і К.Уілбера, М.Мерфі і Р.Уолша, а також інших учених, що спираються на трансперсональні вимірювання (за всіх їхніх відмінностях), заявили про необхідність інтеграції в традиційні підходи не тільки досвіду Сходу, а й європейських духовно-релігійних традицій³⁴. Для повноти теорії сьогодні залишається додати в цей почесний список евристичні відкриття художньої культури.

Театр кінця ХХ – поч. ХХІ століття опановує проблемою часопростору на принципово інших засадах, ніж театр епохи класичного модерну. Зовнішній, часто описово-інформативний, психологічний, іноді метафоричний – поступається місцем пошукам мови, адекватної для процесів внутрішніх. Не можна сказати, що в епоху модерну не було спроб проникнути в їхню суть: і Курбас, і Арто, і Джойс, і Пруст, і Піранделло, і Уайльд (до них – Стріндберг, д'Анунціо, символісти та ін. художники) своїми інтуїціями візіонерствували на цьому полі. Але художня культура новітнього часу запропонувала цій естетичній проблемі, сказати б, новий дослідницький фундамент.

* * *

Кобляков А. Синергетика. Язык. Творчество – <http://spkurdyumov.ru/art/sinergetika-yazyk-tvorchestvo/>

³³ Нелли Корниенко. Приглашение к Хаосу. Театр (художественная культура) и синергетика. Попытка нелинейности – глава «Энергия как волновой процесс: создание образа. Коммуникация с прошлым» – К. – 2010

³⁴ Див. роботи: В.Майков., В. Козлов. «Трансперсональная психология: истоки, история, современное состояние». – 2004; Владимир Майков, Владимир Козлов «Трансперсональный проект. Том I». – 2007; Станислав Гроф. "Путешествие в поисках себя: измерения сознания и новые перспективы психотерапии и внутреннего исследования". М., 1995; Станислав Гроф: «Людьми управляют матрицы» -http://semargl.net.ua/journal/article/index.php?id_article=154; Станислав Гроф. «Космическая игра: исследование рубежей сознания». – М, 1997; Murphy M. The Future of the Body: Explorations into the Future Evolution of Human Nature. Tarcher/Perigee, 1992; К.Уилбер. «Никаких границ: восточные и западные пути личностного роста». 1998 и др.

Основна частина життя відбувається у підсвідомості. Підсвідоме існування залишає купу невидимих для свідомості слідів, тому, коли ми помираємо, дещо залишається поміж людей, як елемент загальної культури, але це дещо не може бути описане примітивними засобами нашої мови. Інтуїтивно я відчуваю, що відбувається перехід від того засобу спілкування, яке є зараз, до нового типу спілкування, заснованого на мові майбутнього, метамові. На метамові ми зможемо передавати образи.

академік Олег Кришталь,
біофізик і нейрофізіолог

Витоком нашого інтересу до проблем квантової реальності стали й очевидні, як пересвідчився читач, переваги з перспективи її діалогу з художніми матеріями. Аргументи щодо неспроможності класичної фізики пояснити і власне феномен свідомості, з'явленої «фундаментальними» фізиками, стали додатковим стимулом такого інтересу. Парадокси, які супроводжують сучасний пошук, і лабіринти, що пропонують астрономічну безліч напрямків пошуку, – явно свідчать про постання нової сфери знань. Говорячи про гуманітарну науку, а особливо мистецтвознавство, можна стверджувати майже повну їхню незайманість у цьому процесі.

Свідомість – це те, що цікавить не лише теоретиків художньої культури, а й будь-кого з митців. Твоя і чужа, внутрішня і спроектована назовні, прихована в тишу смислів чи матеріалізована багатозначними трансформами, її життя і смерть, магія парадоксів в її побутуванні – одне слово, свідомість – це той континуум, який охоплює безконечність, відкрити до всіх сфер знань, жодній не надавши переваги. Однак сталося так, що саме фізика і психологія стали сталкерами у відкритті нових законів нинішньої «фантастичної» реальності.

Неспроможна пояснити феномен свідомості, класична фізика поступається місцем *фізиці квантової*.

Головна наша гіпотеза буде спиратися саме на її матерії

Інша театральна антропологія: До станів ймовірностей – ресурсу квантового світу

Життя в своєму витоку – це творчість. Коли ви стикаєтеся зі своїм розумом, ви стикаєтеся з серцевиною, яка творить. Відповідно до старої парадигми, контроль над життям здійснює ДНК. Згідно нової парадигми, контроль над життям належить усвідомленню.

Дипак Чопра

Постлюдина: На порозі нового еволюційного стрибка?

Інформаційний вік посилив траєкторію людства до загального, об'єднуючого. У свою чергу цей факт відкрив дорогу до філософських практик «формування нового техносередовища і віртуальних світів». Наведу розгорнуту цитату з М. Епштейна з цього приводу:

«Будь-яка комп'ютерна гра, будь-яка краплина віртуального світу містять в собі властивості «усесвітності», «універсності», яка і утворює специфічний предмет і клопіт філософії. Причому масштаби таких «маленьких світів» швидко розростаються. Наприклад, уславлена «Second Life» – це тривимірний віртуальний світ, створений в 2003 р., але вже за п'ять років населений п'ятнадцятьма мільйонами учасників з 100 країн світу, точніше, їх аватарами. На цій території діють свої закони, зводяться будівлі, відкриваються бізнеси, діють свої грошові одиниці (лінди, які можна обміняти на реальні долари). Річний оборот «Другого життя» в 2008 р. досяг 100 млн. реальних доларів (найбільше витрачається на закупівлю земель – не реальних земель, а всього лише місць у віртуальному світі для будівництва віртуальних будинків, насадження віртуальних угідь і т.д.). Мова не просто про нову трансконтинентальну територію, але про особливий світоустрій,

який цілком, у своїх внутрішніх засадах, *формується волею і діяльністю людей* (курсив мій – Н.К.)»³⁵.

На цей своєрідний ілюзіон театр і художня культура прореагували зміною своїх стратегій і низкою експансіоністських зазіхань.

Діагнози мистецтва (театру), які нині успішно перехоплюють програми філософської антропології, опосередковано оприлюднюють її кризу.

Людина визнає своє тяжіння до кордону, до межі. Пост – і постпостмодерністська «інформаційна» свідомість перебуває у стані «перманентної онтологічної біфуркації» і акцентується нині «не енергійна, а інформаційна парадигма», яка і є по суті, за словом С.Хоружого, «анти-антропологією». Передчуття нового трагічного глобального конфлікту переслідує багатьох сучасних вчених філософів і, зокрема, філософів-антропологів.

Постлюдина – це суб'єктність без суб'єкту, як на цьому наполягає, скажімо, В. Кутирєв? Чи це – людина-кіч, як вважають швейцарські митці з групи Les Reines Prochaines? А може – computer science? Постлюдина – це розлюднена людина без органів?

Згідно прогнозів головного експерта-футуролога компанії Cisco *Дейва Еванса*, «до 2020 року роботи за фізичними можливостями стануть досконаліші за людей. До 2025-го кількість машин, створених для різних сфер застосування, перевершить людське населення Землі. До 2030-го вони випередять людину в інтелектуальних здібностях. А до 2035 року роботи цілком замінять людей як робочу силу»³⁶, – завершує свій апокаліпсичний прогноз експерт.

Дейв Еванс вважає, що роботи – це «альтернативна гілка еволюції, що виникає у нас на очах». Вони вже нині витісняють людей у багатьох сферах – медицині, армії, будівництві, сфері обслуговування, в індустрії секс-послуг, не говорячи вже про сферу інформаційно-комунікаційних технологій.

Американський футуролог Дік Пельтьє прогнозує, що машини здійснять революцію у законодавчій та судовій сферах.

³⁵ Михайл Епштейн. Проективная теория в естественных и гуманитарных науках – Ре-сурс – <https://mikhail-epstein.livejournal.com/56157.html>; і Mikhail_epstein 2010-01-15

³⁶ Корреспондентbiz: Бесчеловечные профессии. Как роботы вытесняют людей на рынке труда – № 23, 15 июня 2012

Поки що цей процес роботизації вже викинув на світову біржу праці 1 млрд чоловік, і з кожним роком до них додається сотні мільйонів безробітних.

Але і Еванс, не дивлячись на апокаліптичні попередження, і футуролог Пітер Діамандіс не вбачають серйозної небезпеки в такій логіці подій. Більше того, останній навіть вважає, що прогрес робототехніки впродовж двох десятиліть створить людей «богоподібними»...

Ми схильні поділяти реалістично-оптимістичні версії прогресу в цьому напрямі – адже саме культура покликана збалансовувати в ході прогресу антропні і позаантропні матерії. Історія ж довела, що за умов подібних небезпек антропні системи пришвидшеними темпами рухаються вбік ефективних вдосконалень власних начал. На базі культури починають діяти ті програми саморегуляції, які вивільнюють потенції «розширеної свідомості», творчості, евристичного моделювання «ідеального» аттрактора і траєкторій до нього.

І дійсно може статись так, що людина відчужиться від своїх вторинних функцій на користь боголюдського в собі. Чи, принаймні, зможе і захоче нейтралізувати в собі «менш» творче і «менш» духовне. У найближчі історичні часи людина стане перед черговим «онтологічним» і екзистенційним вибором – і за нею залишається право вибору. Кінець-кінцем, зазначений рух прогресу – роботопрогрес – наслідок власне такого людського вибору.

Далі – тест на спроможність жити і розвиватись у ХХІ столітті.

І у цьому контексті повертаємось до проблеми постлюдини, як її означила сучасна наука. На нашу думку, недовіра до неї в новочасних песимістичних прогнозах спричинена незрілістю (інфантильністю) сучасної суспільної свідомості і недовірою до наукового ризику (неспроможністю) у гуманітарному просторі. Адже європейська матриця життя схибила, вона продовжує ігнорувати фундаментальні здобутки нашого досвіду, головні лінії феноменології буттєвого – сходження до *інших*, досконаліших вимірів духу, адекватніших етапу входження у ноосферу.

А що, як постлюдина – це і є Історичний персонаж нового найпродуктивнішого інтегративного напрямку, який сполучає у собі культурологію, філософську антропологію і метафізику, – напрямку «постлюдської персонології», як назвав її Г.Тульчинський?³⁷

³⁷ Є й така точка зору: «Ми нерідко зустрічаємо у постмодерністських авторів поси-

Складні полеміки довкола інформаційної реальності і постлюдини в ній, мережевої логіки і Матриці, штучного інтелекту і Логосу, що нараховують сьогодні томи, можна підсумувати наступним чином:

«Після переходу від міфу до логосу, від переважно чуттєвого сприйняття світу до раціонального, людство здійснює другий великий історичний перехід від логосу до матезису, коли «жива» ціннісно-цільова раціональність замінюється відчуженою від суб'єкта технологією інформаційних перетворень. Поворот, який в його долі може стати останнім»³⁸. Ідеологами постлюдської інформаційної реальності, антитеїстичної, антигуманістичної і антиантропологічної називають нині Ж. Дерріда, Ж. Дельоза і навіть М. Фуко. Їх звинувачують у «зраді власного біологічного виду». І виносять суворий вирок: «Антропологія посту – трансформується в онтологію. В кінці ХХ століття критична маса змін в духовній сфері людства завершилася ядерним вибухом. Під впливом його жорсткого радіаційного випромінювання культура втрачає всі якості, окрім уловлюваних дискурсом, врешті-решт, математикою. Це прелюдія того самого холокосту, який чи то описує, чи то пропагує (звичайно ж «у мові») Ж. Дерріда. Має статися Всеспалення ось-буття, Dasein, людського феноменологічного світу, його перетворення на попіл кількості. Пост-трансмодернізм – ідеологія інфо-комп'ю-террократії»³⁹. І, сперечаючись з цією

ланья на теорію хаосу як на революційну складову проти ньютонівської механіки – позначеної як «лінійна» – або на квантову механіку як на приклад нелінійної теорії. Насправді так зване ньютонівське "лінійне мислення" чудово використовує нелінійні рівняння; а також багато прикладів з теорії хаосу узято з ньютонівської механіки, і вивчення хаосу є своєрідним відродженням ньютонівської механіки як предмету наукового дослідження. А фундаментальне рівняння квантової механіки Шрьодінгера – приклад лінійного рівняння; і квантова механіка, яка часто наводиться як приклад "науки постмодерну", – насправді є єдиним відомим (принаймні, з відомих нам) прикладом не просто лінійного наближення до фундаментальнішої нелінійної теорії, а власне послідовною лінійною теорією – вона належить Алену Сокалу і Жану Брикмону і викладена у роботі «Интеллектуальные уловки» (пер. з англ.) – М., 2002.

На це ми можемо відповісти, що нічого дивного тут немає – адже сегменти попередніх структур (субстанцій, субстратів, концептів) завжди вбудовуються у наступні і перебувають там доти, доки існує потреба в них в процесі самоналагодування «назустріч» ідеальному аттрактору.

³⁸ В.Кутырев. Реконструкция человека. Ресурс <http://www.philosophy.ru/library/kutyrev/reconstructionofman.html>

Додатково див.: Кутырев В.: Человек в XXI веке: уходящая натура. // Человек. 2000, № 1; Апология человеческого (предпосылки и контуры консервативного философствования). // Вопросы философии. 2002, № 9, 2003, № 1.

³⁹ Там само

ідеологією «наркотичної філософії» і «танатософії», дослідник людини XXI ст. Кутирев у підсумку стверджує: «Зрештою людину можна знищити, але її не можна перемогти»⁴⁰.

Ми стоїмо по цей бік барикад. Гадаю, «хворобу» названо: це недооцінка гуманітарної сфери, художньої культури і культури в цілому (її незнання на експертному рівні) – адже апокаліптичні прогнози переважно належать представникам або природничих наук, що не дружать з гуманітарними, або вузьким прагматикам-соціологам чи суб'єктам медіа-технологічного цеху. В разі незцілення «хвороба» з'явить свої летальні для антропної цивілізації перспективи вже в найближчі часи Історії. І всі вищенаведені апокаліптичні настрої серйозних вчених лише засвідчують справедливість саме цього діагнозу.

Нині наука про людину нерідко відчуває ентропійність традиційних підходів, їх нечутливість до непередбачуваного. І віддає перевагу вивченню екстатичних станів людської свідомості – «ненормативних», релігійних, містичних, межових, на кордоні смерті і нового народження, опосередковано підсилюючи тим самим віру у можливість людини як Надлюдини. Як Номо Maximum.

Ще раз згадаймо: *людина усвідомлює не більше 10% усіх тих відчуттів, почуттів, емоцій, переживань*, що надає їй спілкування з зовнішнім світом. Усе інше належить під- і позасвідомості (!). І тільки зараз ми підійшли до можливості «зняти» з неї показники чуттєво-емоційно-інтуїтивного – найскладнішого – шару.

Ресурс антропно-енергетичного в контексті інформаційної цивілізації – це ті 7/8 або, може, й 90% айсбергу, які нині долучаються до розширення меж пізнання світу і людини як Номо Maximum. Надлюдини.

Це вкрай важливо зараз, у переддень еволюційного стрибка, коли запитуються адаптаційні, резервні можливості людини, чим, зокрема, займається трансперсональна психологія. Там існує програма «Проект дослідження резервних можливостей» (Інститут Есален, США), розпочатий ще у 1976 р., який каталогізував всі зафіксовані у світовій літературі факти подібних проявів. Керівник проекту М.Мерфі на базі цих даних видав об'ємну роботу «Майбутнє тіла: дослідження подальших

⁴⁰ Там само

можливостей людської еволюції» (1992)⁴¹. Він стверджує, що відбувається «глибинна структурна перебудова всієї соціальної тканини» людства «у зв'язку з підвищеною загрозою його знищення». Але не тільки це зумовлює запит на резервні можливості людини – він акцентує головне: ми «на порозі нового видового стрибка». І Мерфі і Мічіу Кайку вже давно говорять про близький етап XXI століття – освоєння нами управління практично усіма функціями тіла. «Те, що зараз досягне небагатьом індивідам, що пройшли складну школу йоги, стане фактом масової культури»⁴² – стверджує Мерфі.

Вже більше трьох десятиліть ми стверджуємо те саме на базі рефлексій-діагнозів художньої культури, які упереджувально відтворювали цей новий рівень потреб. Методи природничих наук, зближені з гуманітарними, надають можливість коректно «прочитувати» масштабні сигнали з траєкторій, що ведуть до нових рівнів існування. Ми спостерігали на сцені, в теоретичних візіях і в тому, що нині називається майстер-класами Леся Курбаса, Антонена Арто та Михайла Чехова ці пророчі сигнали, а також в дослідженнях Інституту інтегрального розвитку людини Г.І. Гурджієва, у вченні Р.Штайнера (якого знав Курбас і до якого за п'ять років після Курбаса звернувся Михайл Чехов).

Залишається питання: як трансформуються стосунки духа і тіла за такої «всеволодності» останнього? Часткову відповідь ми знаходимо у нових антологіях гуманістичної і трансперсональної психології⁴³.

⁴¹ Michael Murphy. The future of the body: the study of the further possibilities of human evolution -https://www.google.com.ua/search?q=MICHAEL+MURPHY.+The+future+of+the+body%3A+the+study+of+the+further+possibilities+of+human+evolution&rlz=1C1C HVN_ruUA761UA761&oq=MICHAEL+MURPHY.+The+futur

3 цієї проблематики див. ще: Станіслав Гроф. "Путешествие в поисках себя: измерение сознания и новые перспективы психотерапии и внутреннего исследования". М., 1995; Маслоу А. Дальние пределы человеческой психики. Спб., Евразия, 1997; "Пути за пределы «эго»: трансперсональная перспектива". Под ред. Роджера Уолша и Френсис Воон. М., 1996 та ін.

⁴² Там само

⁴³ Див. сайти: <http://www.holonavt.com/articles/12>; <http://www.behigh.org/tpi/stpp.html>; а також: Уїлбер К. Проект Атман. Трансперсональний погляд на людський розвиток. – М.: АСТ, 2004. ISBN 5-17-021069-8; Daniels, M. Shadow, Self, Spirit: Essays in Transpersonal Psychology. – Imprint Academic, 2005. – 366 p. та ін..

Пасіонарність і змінні стани свідомості

Центрами підвищеної пасіонарності є, зокрема, потужні за енергією, з сильними адаптивними можливостями художні моделі. (Особисто у мене виникає неборна спокуса означити їх в ролі ідеальних аттракторів. Але це – окрема цікава тема, що вимагає інтелектуального ризику і спеціальних серйозних розвідок). Ресурс цих моделей – у їх глибинних зв'язках з енергією прадавніх архетипів і авангардно-пластичними формами ігор з «випадковостями» і непередбачуваністю. Їх суб'єкти спроможні семантизувати простір і час у ефективному для еволюції (етносу, суспільства) напрямі. І основоположними тут стають базові потенції суб'єктів.

Зокрема, ми повертаємось до *трансперсональних можливостей як нової бази акторської комунікації*.

Кожен з нас, не будучи актором у професійному сенсі, неодноразово помічав за собою парсичні прояви свідомості, вихід за межі персонального досвіду – у трансперсональний, на трансфеноменальний рівень (скажімо, віртуальний, але тим не менше дуже «реальний» чуттєво – на зв'язок з кимось близьким, тут відсутнім; чи раптом ти точно «відчуваєш» далеку комунікацію з кимось; або «вгадуєш» подію, яку ти мав звершити, але не звершив: скажімо, помічаєш у вперше побаченому тобою місті раптом дерево, посаджене сто років тому, але ти його «впізнаєш», бо точно знаєш, що його мав посадити саме ти; раптом тебе переслідує абсолютне відчуття того, що ти – з XIX чи XV століття, а то й з майбутнього – XXII-го; ви можете переживати й різні стадії власного народження⁴⁴ тощо).

⁴⁴ Щодо останнього наведу тлумачення Грофа: «Людина, що переживає послідовність подій змальства, зі свого дитинства чи подальшого життя або ж боротьбу в родовому каналі, – не реконструює ці події по енграмі в нервовій системі, а актуально і безпосередньо виявляється в просторових і часових координатах початкових подій. Це можна порівняти з ситуацією, що описується у науковій фантастиці, коли на планетах з великим тяжінням астронавти потрапляють в просторово-часову петлю і пережива-

Зібрані сучасною наукою на цей рахунок емпіричні дані складають чи не астрономічного масштабу базу. Сперечатись з цим не випадає. А кількатисячний досвід східних філософій і психоделічних практик генералізуюче вплинув на європейську науку і спричинив в ній не одну революцію, зініціювавши новітні сфери знань про людину і людство⁴⁵. Назву хоча б експериментальну психіатрію та тонатологічні дослідження, що повністю підтверджують – для прикладу – «Тибетську книгу мертвих», згідно якої після смерті людина опиняється у «тілі бардо», яке виходить за кордони обмежень часу і простору і може вільно мандрувати довкола Землі⁴⁶. За біологічною лінією ми можемо викликати навіть відчуття історичної регресії до будь-якого покоління свого генеалогічного древа! Доведений факт.

Нас цікавлять ті сфери знань, які спокушують прагматичними для театру можливостями. Йдеться, зокрема, про так звані *голотропний модус свідомості*. Цьому модусу ми зобов'язані виходом за межі звичайного, він забезпечує «інші виміри», про які щойно (і не тільки) йшлося і аргументи до чого я запропонувала у вищезазначених роботах світової науки.

Психоаналітик і психіатр **Станіслав Гроф** та його дружина Кристина Гроф – засновники цих практик входження у змінні стани свідомості. Їхні роботи торкаються як теорії цих станів, так і безпосередньо методик їхнього набуття. Інтегральна картографія людської свідомості Кена Уїлбера, роботи Ч.Тарта, А.Уотса, К.Прибрама, Уїльяма Джеймса та ін. ініціюють найефективніші форми самодослідження і самотрансформації.

Можна передбачити, що оволодіння методиками і практиками голотропного дихання як базової основи голотропної свідомості – надасть актору і режисеру можливості не просто «психологічно» проінтерпрету-

ють одночасно два різних просторово-часових стани, причому можуть зустрітись з самими собою в різних точках минулого».

⁴⁵ Див. роботи Ленда, Карлоса Кастанеди, Пітера Стеффорда, Іллі Пригожина, Еріка Янча, Грегорі Бейтсона, Джеймса Лавлока, Теодора Роззака, Джона Лиллі, Раймонда Муді, Кеннета Ринга, Майкла Сейбома, Елізабет Кюблер-Росс і багатьох інших

⁴⁶ Гроф Станіслав. Путешествие в поисках себя...с. 74;

Назву й точку зору, що належить Бому і Прибраму, авторам голографічної теорії Всесвіту: смерті немає – сама смерть являє собою ніщо інше, як «переміщення свідомості людини з одного рівня голографічної реальності на інший»...

вати, припустімо, феномен Калігули чи Річарда (тим більше що вони не вміщуються у цей вимір), тобто «лінійно», як це нерідко відбувається зараз, а розв'язати це художнє завдання, скажімо, через залучення енергетичного кумулятивного ефекту. Налаштування свідомості актора через механізми синхронізації засобами зазначених методик на переживання ритуальної ініціації людини 30-40-х років н.е. (чи будь-яких інших) у версії, скажімо, Камю – в першому випадку, чи на «енергії» середньовічної британської людини-короля у версії Шекспіра – в другому, – може з'явитися перед глядачем у візуальному форматі енергетичного фантому емпірично тотожній художній персонаж. Йому будуть властиві непередбачувано рухливі, багатомірні емоції і думки, переживання і «вибухи» підсвідомого і «вічного» в людині, за якими стоять чисельні попередні історичні «втілення» і трансформації. І все це відбуватиметься на наших очах. Не за відомою нам логікою. Це не ньютонівська і не матеріалістична «людина»-персонаж. Її переживання і різні форми трансформації належать до *трансперсональних художніх феноменів*.

Якщо, за Грофом, у сеансах з трансперсональної психології можливе не перевтілення, скажімо, у кішку чи змію, а саме можливість СТАТИ ними, повністю з ними ототожнитись, чи, скажімо, пережити «ботанічні процеси на субклітинному чи молекулярному рівні» – то який процес може відбуватися з актором у разі його спроможності «стати Клеопатрою чи Макбетом» на сцені? Чи стати рослиною як персонажем? Стосунки між *художніми* і *морфогенетичними* полями свідомості – надскладні, це очевидно. І тут ми – відверті і перші сталкери. Спробуємо рухатись вглиб.

Гіпотеза. Чи не можемо ми, досліджуючи можливості формули «стати сценічною Клеопатрою», – застосувати нашу іншу гіпотезу? А саме – гіпотезу про *художньо-морфогенетичну (художньо-квантову)* суперпозицію, несепарабельність, нелокальність, сплутаність станів, коли одночасно присутні усі ймовірнісні, усі альтернативні стани, які вступають у множинний полілог. Тоді – у нашому випадку – сказати б, матриця «художньої» Клеопатри може скористатись на квантовому рівні одночасно всіма альтернативами, а відбір актуальностей образу – залежати від художньої стратегії режисера виставичи Вчителя. Тобто останні виступають в ролі своєрідного фільтру.

Суперпозиція реально надає космічних можливостей включення «підказок» – невідомих фактів-станів-рис – з історичних хронік, да-

них істориків про реальну Клеопатру, підказок з безлічі світових театральних та літературних інтерпретацій образу. Але чи можливий у такому разі, через практично необчислюваність множинних станів, вибір режисера, який явно буде неспроможний подолати майже містичні художні потенційності? І як, у разі потреби, досягнути такого стану?

Як створити можливість для актора «йти одночасно всіма стежками» (за Борхесом, який відтворив таку можливість в літературі, за-свідчивши її квантові інтенції)? Як може народитись принципово нова художня цілісність цих нових інтерпретацій? Поки що уявити такий персонаж неможливо, а якщо мати на увазі ще й одночасно присутній дослідницький сценічний ресурс актора-спостерігача, – реальність видається надфантастичною, надлюдською. Ледь не позаантропною.

Якщо голотропне дихання за стратегією Грофа може згенерувати енергію для шляху до власного катарсису і до катарсису глядача, то «інтелектуальна акробатика» *Кена Уїлбера*⁴⁷ просуває до розуміння цілісності на основі складних інтелектуальних завдань по перетворенню будь-якого конфлікту у прецедент розширеної свідомості, так корисний у справах художніх.

Арнольд Мінделл в роботі «Квантовий розум» наполягає: «Будь-який конфлікт, будь-яка проблема – це найшвидша дорога до більшої цілісності. Те, що з точки зору «нашого я» є проблемою, наприклад, люди, які заподіюють нам якусь незручність, хвороби, нестерпні взаємовідносини («ти мене пригнічуєш», «мій шеф мене гноїть», «ця людина постійно вставляє мені палиці в колеса»), з точки зору розширеної свідомості, «великого Я» – запрошення до того, щоб рости, знак того, що інша ситуація – це теж «я». Це запрошення до зростання, ворота у велику цілісність»⁴⁸.

Предмет нашого дослідження цілком відповідає цим критеріям.

Варто підкреслити, що практично за всіх стратегій шляху до розши-

⁴⁷ американський філософ, «метою якого є синтетичне об'єднання відкриттів, здійснених у таких різних сферах людської діяльності, як психологія, соціологія, філософія, містицизм і релігіознавство, постмодерністські рухи, емпіричні науки, теорія систем, а також і в інших сферах» (Вікіпедія)

⁴⁸ Ресурс – <https://www.litres.ru/arnold-mindell-2/kvantovyy-um-gran-mezhdu-fizikoy-i-psihiologiy/>

реної свідомості розпочинати рух до креативного «сплутаного» стану слід з «розслабленості», «входження у сновидне тіло».

«Треба «затуманитись», щоб відчути тенденції, які існують в світі сновидінь, в царстві мрій, де немає вже чіткої розкладки на мене й інший світ (курсив мій, чи це не є ще одним з варіантів своєрідної суперпозиції? – НК), і тоді стають видимими і відчуваються інші тенденції, інші відчуття, а потім йти ще глибше» – пропонує Мінделл⁴⁹. І у мотиваційній зоні стверджує: «Фундаментальний невроз європейської цивілізації полягає в тому, що існує наполягання на «я» як творця цього світу і нерозуміння того, що за «я», яке є функцією відносин, існує набагато більш всеосяжна реальність усвідомлення»⁵⁰.

Коли ми говорили про втілення глибинних «перебувань в історії» персонажів Гриця Гладія, Марини Нейолової, Мартіна Вуттке, Ришарда Чесляка, Богдана Ступки, ми мали на увазі рух саме до подібних трансперсональних художніх ресурсів.

Театрознавству і театру треба здійснити певні зусилля, щоб згенерувати культурні і дослідницькі траєкторії у цьому напрямку.

⁴⁹ Там само

⁵⁰ Там само

Актор і Антропологічна Межа

Нині наука про людину відчуває ентропійність традиційних підходів, їх нечутливість до непередбачуваного. І віддає перевагу вивченню екстатичних станів людської свідомості – «ненормативних», релігійних, містичних, межових, на кордоні смерті і нового народження, опосередковано підсилюючи тим самим віру у можливість людини як Надлюдини. Як Ното Махімум. Коли С.С. Хоружий, фізик, богослов, філософ і перекладач Джойса говорить про топіку Антропологічної Межі – про три ареали, а саме: «ареал духовної практики, що відповідає онтологічній, а також онтичній Межі, ареал позасвідомого та ареал віртуальності», – він пропонує *енергетичні* ресурси саме цієї топіки. Виникнення тоталогії, «трансперсональної психології», «постлюдської персонології» чи томалогії – науки про «вертикальний розвиток людини» (нового напрямку психології), та інших новітніх напрямів знань, – лише відповідь на потребу вивчення інших, досі невідомих вимірів людини, «непередбачених» класичною традицією.

Вище ми вже згадували ресурс антропно-енергетичного в контексті інформаційної цивілізації, який долучається як базовий до творення людини Ното Махімум, Надлюдини у переддень еволюційного стрибка, у часи квантового переходу. Адаптаційні можливості людини, якими займається трансперсональна психологія⁵¹, – евристичний фундамент акторських перетворень.

⁵¹ Трансперсонаальна психологія (від лат. *trans* — крізь, через + лат. *persona* — особа і грец. *psyche* — душа + *logos* — учення) – як її визначає Вікіпедія – це – ряд психологічних напрямів. Істинною відмінною рисою трансперсональної психології є модель людської душі, в якій визначається значущість духовного і космічного вимірювань і можливостей для еволюції свідомості. Основними представниками трансперсональної психології є J.C. Lilly, T. Dethlefsen, J.C. Pierakos, L. Orr, С. Гроф, Р. Ассаджолі, К. Дюркгейм.

Барба (1936) повністю поховав психологічний театр (ідентичність з персонажем, емоція як характеристика персонажу, причинно-наслідкові зв'язки тощо). Гротовський і Барба, радикали 1960-х, доклали багато зусиль для створення нових акторських технологій, заклавши фундамент до технологій сучасних, до практик поч. ХХІ ст. Головним здобутком були спеціальні техніки по видобуванню глибинної внутрішньої енергії, що стало умовою руху театру по шляху до *станів ймовірностей* – ресурсу квантового світу.

Подарувавши траєкторію майбутнього руху театру, Гротовський повернувся до нетеатру, до первісних ритуалів, удосконалюючи духовну практику. Барба все це використовує, як справедливо пише критика, в якості сценічного атракціону: якщо гортанні модуляції Чесляка у «Стійкому принці» означували надекспресію жертвовності, то в «Один-театрі» Барби це не узгоджується з духовним мовленням. У нього інші завдання й інша антропологія.

Підхоплюючи і розвиваючи закони сцени, відкриті Арто, Курбасом, Мейерхольдом, – Еуженію Барба зосереджується на глибинному ресурсі актора – *енергії*, він вводить поняття «фізичного інтелекту» актора і його «сценічної тіло-свідомості». Його вабить тренінг як спосіб театрального життя.

«За допомогою тренінгу актори шукають джерела енергії і вчать її формувати, варіювати та ін., тобто керувати нею. Вони тренують тіло і голос, але насправді працюють з чимось невидимим: своєю енергією. Вона стільки ж належить фізичному світу людини, скільки і ментальному [...]. Барба міркує про фізичний інтелект актора, про його сценічну тіло-свідомість. Дії актора – це «танець думки»... Як зауважив Ф. Тавіані, дослідник творчості Барби, культура Один-театру...це парадоксальна культура театру, що відрікається від публіки, але замислює, однак, змінити обличчя соціуму»⁵². Головна мета – «скасувати театр як професію заради пошуку нових форм соціального життя, які в кінцевому підсумку перетворили б індустріальне суспільство»⁵³.

Працює Барба, свідомо ігноруючи будь-які коди комунікації, – наміри зчитувати театральне повідомлення за спільною конвенцією.

⁵² ресурс – <http://www.imaginaire.ru/node/126>

⁵³ Там само

«Барба здійснює свої постановки на основі акторської саморежисури. [...] Ні актори, ні режисер не є господарями значення і смислу вистави, він відкритий вільним асоціаціям глядача. Якщо врахувати, що в міжнародній групі Один-театру кожен актор вважає за краще грати на своїй рідній мові і глядач не в змозі зрозуміти доброї половини тексту, то хід його, глядача, асоціації може піти дуже далеко від «твердої землі» вистави»⁵⁴.

Інакше кажучи, Барба, запускаючи механізм безконтрольних асоціацій, вводить у зону художніх матерій презумпцію своєї рідної *суперпозиції* – розчинення, «розмазання» смислів у художньому універсумі. А власне пре-експресивність – основне поняття його антропології актора – прочитується як динамічна готовність до будь якої *ймовірності*. Формула сховку усіх потенцій. Незбагненої можливості «йти відразу всіма стежками». Це – складові інтенцій квантових енергій.

Проблема енергетичного балансу, що його розробляли і Гротовський і Барба, – це ніщо інше як пошук синергійних і квантових засад творчості актора і моделі вистави. Саме тому – рух на Схід. Як і у Курбаса. Саме на Сході актор порушує *лінійність* мовлення різкими стрибками у нову сценічну якість. Барба відрізняє театральну антропологію від антропології вистави. Здобутки Барби ефективніші на ниві саме технологічній, але не у зоні явища театру як такого, режисури як такої... Тому нас так цікавлять його енергетичні технології – вони торують шлях до нових внутрішніх модусів театру.

Змінюються світоглядні ландшафти театру. Він відкриває – нині вже не у дискретному форматі – закони власної свободи, інакше – закони театральної синергетики і передквантового і квантового буття. Саме тому ресурс світогляду Східних цивілізацій має преференції.

⁵⁴ Там само

Вплив свідомості на реальність⁵⁵: Шлях до Надактора і Надлюдини

*Личность существует пока сохраняет непрерывность внутреннего
состояния и способна "производить Я из самого себя"*

М.Мамардашвили.

Ще Павло Флоренський у своїй роботі «Магічність слова» писав: «Слово магічне і слово містично. Розглянути, в чому магічність слова, це означає зрозуміти, як саме і чому словом можемо ми впливати на світ (курсив мій – Н.К.). Розглянути, як саме і чому слово містично, це означає усвідомити собі, який сенс вчення, за яким слово є означена їм реальність»⁵⁶. В іншій роботі вчений пророче уточнює: «Слово – людська енергія, і роду людського, і окремої особи, – енергія людств, що відкривається через особу. Але предметом слова або його змістом в точному значенні не можна визнавати саму цю енергію: слово, як діяльність пізнання, виводить розум за межі суб'єктивності і стикатися з світом, що по той бік наших власних психічних станів»⁵⁷.

Вкотре наголосимо на ефекті упереджувальності, який забезпечено високим ступенем суб'єктності, незалежності, автономності художньої культури і літератури.

⁵⁵ Проблемі впливу свідомості на реальність присвячені ресурси: <https://www.google.com.ua/search?ei=oFdIW7yjIMXIwALd5r3QAg&btnG=%D0%9F%D0%BE%D1%88%D1%83%D0%BA&q=%D0%94%D0%B6%D0%BE+%D0%94%D0%B8%D1%81%D0%BF%D0%B5%D0%BD%D0%B7%D0%B0+%D0%A1%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%BD%D0%B8%D0%B5+%D0%B8+%D1%80%D0%B5%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>; (<https://naucaitechnika.ru/blog/43148939865/Dokazano:-nashe-soznanie-vliyaet-na-realnost>) і (<https://cont.ws/@fkmrf123/359411>) (<https://cont.ws/post/359411>); <https://naucaitechnika.ru/blog/43148939865/Dokazano:-nashe-soznanie-vliyaet-na-realnost>

⁵⁶ Ресурс – http://www.directorart.ru/read.php?sname=biblio&articlealias=mag_log

⁵⁷ П.А. Флоренський "Имеславие как философская предпосылка". Ресурс – http://www.geocities.com/plt_2000plt_us/flor/

У цьому зв'язку ми говоритимемо про романи наших сучасників – Кальвіно, Пелевіна і Прохаська, які продовжують лінію футуро-логосу.

Нагадаю серед інших множинних блискучих інновацій, зокрема, й здогад В.Кандинського про те, що *простір і час творяться нашою свідомістю*. І далі, ніби йдучи шляхом наших гіпотез про надвисоку автономію художніх систем і їх упереджувальні (а не лише ініціюючі) стратегії⁵⁸, раптом – з іншої точки огляду, з горизонту зовсім інших зацікавленостей – цю випереджаючу стратегію підтверджує:

«Це багато в чому передбачає теорію про створення простору і часу з єдиного поля, що знаходиться у Всесвіті. Тієї теорії, яка народилася значно пізніше, в надрах квантової фізики і роботах А. Ейнштейна і Н. Бора»⁵⁹.

У розвиток вищезазначеного звернімося ще до однієї креативної теорії – до теорії **Джо Діспензи (Joe Dispenza)**. Головною ідеєю вченого, яку він з успіхом і послідовно доводить, є ідея про **вплив на реальність нашої свідомості**. «Ключове відкриття, зроблене Джо Діспензою, полягає в тому, що мозок не відрізняє фізичні переживання від душевних. Грубо кажучи, клітини «сірої речовини» абсолютно не відрізняють реальне, тобто матеріальне, від уявного, тобто від думок (курсив мій – НК)»!⁶⁰

Це фантастичне на перший погляд твердження було проаргументоване як власною практикою, так і подальшим глибоким дослідженням нейрофізіолога. Виклик традиційній медицині, відмова від її пропозицій після трагічної події (ДТП), коли сильне пошкодження хребта прирвало Діспензу на нерухомість, увінчався непередбаченим успіхом, – після дев'яти місяців нерухомості він піднявся виключно зусиллям мислі. Це стало поштовхом для серйозного вивчення впливу думки, свідомості на реальність. На цьому шляху він став одним з перших. Це неможливо переоцінити.

«Саме феноменальна сила свідомості, завдяки здатності до концен-

⁵⁸ Див.: Неллі Корнієнко. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності. – НЦТМ ім. Курбаса. – К. – 2010 – 258 с.; Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. – Альтерпрес. – К. – 2013 – 264 с.

⁵⁹ Жемайтис С. Авангард и архитектура сознания // Искусство после философии. Материалы всероссийской конференции 20-21 ноября 2009 года — СПб., Санкт-Петербургское философское общество, 2010. — 314 с.

⁶⁰ «Сознание и реальность», ресурс – <https://naucaitechnika.ru/blog/43148939865/Dokazano:-nashe-soznanie-vliyaet-na-realnost>.

трації, створює так звані синаптичні зв'язки між нейронам. Переживання (ситуації, думки, почуття), що повторюються, створюють стійкі нейронні зв'язки, що називаються нейронними мережами. Кожна мережа є, по суті, певним спогадом, на основі якого наше тіло в майбутньому реагує на схожі об'єкти і ситуації. Згідно Діспензі, усе наше минуле «записане» в нейромережах мозку, які формують те, як ми сприймаємо і відчуваємо світ в цілому і його конкретні об'єкти зокрема»⁶¹.

І далі: «в 99% випадків ми сприймаємо реальність не такою, яка вона є, а інтерпретуємо її на основі готових образів з минулого... [...] Ви ще не встигли подумати і усвідомити, що відбувається, а ваше тіло вже реагує певним чином»⁶². Нейронні зміни відбуваються постійно під тиском концентрованих свідомістю думок.

Безцінність цих відкриттів очевидна для зони театральних практик і режисерських методологій. Зокрема, й для досліджень безпосередньо в галузі трансперсональної психології. На мій погляд, закладається контекст, сказати б, *інтегральної художньої революції*. У межах цього контексту театр може одержати практично безмежний ресурс для творення актора «без кордонів» і що ще важливіше – людини «без кордонів». У перспективі усіх ймовірнісних можливостей стає можливим *Надактор, Надлюдина*. Театр може виступати як суспільний механізм творення людини «квантової свідомості», «квантової» людини. Ці можливості імпліцитно присутні у всьому тілі художньої культури.

Одне очевидно: це відкриває такий досі незнаний ланцюг варіативностей, що може зніціювати *принципово новий, глобальний театр-мережу – чи ширше – глобальну художню мережу*, що стратегічно «накриє» відповідні культури, запропонувавши їхнім суспільствам буття за критеріями *художнього*. Духовного. Найефективнішого. (Окремим здобутком цього процесу може стати стратегічна лінія ймовірнісного театру).

Але найважливіші – стратегічні інтенції.

Скориставшись ними, сучасні суспільства одержать можливість демонтувати системи консюмеритства на користь культури альтруїзму. Знизити ризики лінійно-фінансових індустрій, які вже сьогодні спричинюють трагічні розриви в національних етиках, порушують їхню тяглість, ентропійно впливаючи на базовий, онтологічний ресурс власне антропності.

⁶¹ Там само

⁶² ресурс – <https://naucaitechnika.ru/blog/43148939865/Dokazano:-nashe-soznanie-vliyaet-na-realnost>.

Про художню реальність та морфогенетичні поля

Як відомо, неklasична і постнеklasична теорія пізнання за основу приймає принципи додатковості, ймовірності, індетермінізму.

Відгомін голографічного Всесвіту можна углядіти в сучасній холістичній моделі. «Колишню модель Всесвіту, що складається з кінцевих неподільних часток, ми тепер можемо замінити холістичною моделлю – ієрархією (або холархією) рівнів, вкладених один в іншій. Кожен з цих рівнів – одночасно і частина, і ціле. Атоми – це ціле, що складається з субатомних частинок, які самі є цілим на більш низькому рівні. Молекули як ціле складаються з атомів, кристали – з молекул. Клітини – підрівень тканин, тканини – органів, органи – організмів, організми – спільнот, спільноти – екосистем, екосистеми – Гайї, Гайя – Сонячної системи, Сонячна система – Галактики, і так далі: всюди один рівень вкладений в інший, кожна система – це одночасно і ціле, що складається з частин, і частина всередині більшого цілого»⁶³.

Звертає на себе увагу цінна, як на мене, для гуманітарія і особливо для мистецтвознавця і культуролога теорія Руперта Шелдрейка (Rupert Sheldrake) про *морфогенетичні поля та морфогенетичні резонанси*. Критику вченого з боку наукового середовища «природничників», навіть нетерпимість до його ідей не вважаємо переконливим аргументом на користь того, щоб не досліджувати можливості теорії в інших середовищах. У нас буде можливість зайнятися цим захоплюючим пошуком.

Дослідник і творець теорії морфогенетичного поля виходить з того, що поля ці – носії пам'яті, внутрішньо властиві природі. Вони «організують розвиток структур в матеріальному світі. Одного разу виникнувши, така структура... може відтворюватися в подібні форми в майбутньому, при цьому долаючи просторове розмежування»⁶⁴. Якщо в природ-

⁶³ Мэтью Фокс, Руперт Шелдрейк. «Физика ангелов», М. – 2003 с. 11-12

⁶⁴ Там само

ничо-науковому середовищі приклад згортання протеїнового ланцюга та механізми його відтворення, на чому базувалася система доказів Шелдрейка, міг викликати критику – то для сфери гуманітарної та художньої логіка Шелдрейка виглядає несподіваною *підказкою* коректних аргументів для вже зафіксованих художньою практикою феноменів.

Для коректності твердження звернімося до витоків.

Опускаючи детальну історію гіпотези Шелдрейка, що перетворилася на радикальну і продуктивну теорію, назву лише кілька імен та ідей, що передували їй. Почалося все з ідеї про існування позаклітинних інформаційних структур, вперше висловленої австрійським дослідником

П. Вейсом. Він припустив наявність навколо клітини якогось поля, яке він визначив як *морфогенетичне*.

Він вважав:

«Кожна клітина організму володіє індивідуальним морфогенетичним полем, яке несе в собі повну інформацію про весь організм і програми його розвитку. Поля окремих клітин об'єднуються в єдине морфогенетичне поле, яке огортає і пронизує весь організм, знаходиться в постійному зв'язку з кожною клітиною і управляє всіма операціями щодо формування та функціонування як кожної клітини, так і всього організму в цілому. За цією концепцією носієм спадкової інформації є вже не ядро клітини (як вважалося раніше – Н.К.), а її морфогенетичне поле, а *ДНК тільки відображує інформацію, яку несе поле* (курсив мій – Н.К.). Морфогенетичне поле постійно змінюється, відображаючи динаміку розвитку організму. Таким чином, концепція морфогенетичних полів будується на тезі *позаклітинної інформації* (курсив мій – Н.К.)»⁶⁵.

Відкриття позаклітинної інформації як цілого, що здійснює взаємозв'язок з усіма елементами організму та його генетичною пам'яттю, змусило переглянути по суті всі основні проблеми біології.

Концепція морфогенетичних полів багато чого пояснювала, однак, як вважалося в науковому середовищі, залишалася в рамках «якоїсь умовної аналогії». Не допоміг реальній верифікації теорії морфогенетичних полів і відкритий Кірліаном ефект світіння корони навколо біологічних об'єктів.

⁶⁵ Морфогенетические поля и "поля сознания" (часть 1) 24 ноября, 2010. Режим доступа – <http://mystichrist.livejournal.com/37477.html> і http://ufo.kulichki.com/anomaly_dn_057.htm

І несподівано блискучий вчений універсального горизонту В.В. Налімов збагачує наш пошук проривом-підказкою – *концепцією «полів свідомості»*⁶⁶. (Мені пощастило слухати лекції Налімова в його лабораторії на факультеті біології в Московському Державному Університеті).

Він пише: «...Можна поставити запитання – як можна уявити собі механізм, за допомогою якого людина підключається до безперервних потоків образів? [...] Людина в якомусь глибокому сенсі мислить всім своїм тілом ... Осмислення всього різноманіття відомостей про роль змінюваних станів свідомості в інтелектуальному житті дозволяє знову поставити запитання про те, чи є людина творцем континуального мислення або лише *приймачем тих потоків, які протікають поза ним* (курсив мій – Н.К.). Якщо справедливе друге припущення, то всі зусилля людини, спрямовані на сприйняття цих потоків: медитація, участь у таїнствах або, нарешті, вміння задавати самому собі запитання на мові дискретних уявлень і чекати на них відповіді – все це тільки різні способи налаштуватися на прийом»⁶⁷.

Налімов висловлює коректний здогад все про ті ж такі, позаклітинні форми інформації. Існує сутнісний зв'язок ідей Налімова з ідеями швейцарського психолога Юнга, який вважає, що «... *прогрес полягає у підготовці свідомості до сприйняття ідей, які надходять звідкилясь ззовні, з потоків поза свідомістю*»⁶⁸.

Звернімося до принципу *синхроністичності* Карла Юнга. Філософ протиставляє його «фундаментальному фізичному принципу причинності і описує синхроністичність (не як одночасність! – Н.К.) як постійно діючий в природі *творчий принцип, що упорядковує події «нефізичним» (непричинним) шляхом, виключно на підставі їхнього змісту* (курсив – мій Н.К.)»⁶⁹.

Відкриттям принципу акаузальних зв'язків, важливих для квантової теми, до того табуйованих або, сказати б, сумнівних – ми завдячуємо Карлу Густаву Юнгу. Він звернув увагу на той факт, що «в нашому житті існує незмірно величезне поле, яке утворює, так би мовити, противагу царству причинності. Це світ випадковості, в

⁶⁶ Режим доступу: – <http://mystichrist.livejournal.com/37477.html> и http://ufo.kulichki.com/anomaly_dn_057.htm

⁶⁷ В. Налімов. «Вероятностная модель языка» (1979). Ресурс – <http://v-nalimov.ru/books/122/483/>

⁶⁸ Режим доступу: <http://mystichrist.livejournal.com/37477.html> и http://ufo.kulichki.com/anomaly_dn_057.htm

⁶⁹ з Вікіпедии

якому випадкова подія здається причинно пов'язаною з відповідним фактом. Тому ми будемо змушені дещо уважніше вивчити природу і саму ідею випадковості. З нашої точки зору, випадковості обов'язково можна дати якийсь причинне пояснення, і вона називається «випадковістю» або «збігом» тільки тому, що її причинність поки не простежується. Оскільки всередині нас глибоко засіла переконаність в абсолютній істинності причинного закону, ми вважаємо подібне пояснення випадковості цілком адекватним. Але якщо принцип причинності тільки відносно істинний, то з цього випливає наступне: хоча переважній більшості випадкових збігів можна надати причинне пояснення, все одно повинні мати місце випадки, в яких не простежується жоден причинно-наслідковий зв'язок ... [...]. Безпричинну подію, швидше за все, можна очікувати там, де, за більш уважного розгляду, причинно-наслідковий зв'язок, як виявляється, *неможливий* (курсив мій – НК) »⁷⁰.

У полеміці з Шопенгауером, який вірив в «абсолютний детермінізм природного процесу», – адже його філософія складалася в період панування причинності, – Юнг на великому масиві статистичних і емпіричних досліджень довів «факт існування подій, пов'язаних один з одним «експериментально» і смисловим образом, за повної неможливості довести причинність цього зв'язку»⁷¹.

«Я вибрав термін тому, що головним критерієм мені уявлялося одночасне виникнення двох подій, пов'язаних не причинно, а за смыслом»⁷².

Отже, «Синхроністичність означає одночасне протікання певного психічного стану з одним або декількома зовнішніми подіями, які виглядають смисловими аналогами моментального суб'єктивного стану – і, в певних випадках, навпаки»⁷³.

Хіба не пропонується нам реальність, в якій присутнє не тільки *прозріння неподільності часопростору*⁷⁴, а й пошук по суті такого феномена, як морфогенетичні поля? Встановлюється вже не просто зв'язок, а свого роду синхроністичності двох видів полів – морфогенних і «полів свідомості». Біології – психології – філософії – фізики. А це вже має

⁷⁰ Карл Юнг. «Синхроністичність: акаузальный, связующий принцип. Ресурс -<https://www.oculus.ru/stat.php?id=169&gl=1>

⁷¹ Там само

⁷² Там само

⁷³ Там само

⁷⁴ Висуваємо гіпотезу-здогад на базі цілісного дискурсу Юнга

безпосередній стосунок до предмету нашого дослідження, який асимільований у всіх цих чотирьох (і більше) горизонтах.

Художнє (духовне) як синергетична система (феномен) є безумовним носієм пам'яті, властивій природі людського (сакрального). Здобуття з пам'яті і відтворення смислів архетипових, настільки цінних для цих та суміжних систем; здобуття з пам'яті свідомості, позасвідомості і несвідомого – образів, деяких ірраціональних конфігурацій, потоків енергії і речовини, інформаційних полів; «вільний» (долає всі розмежування) рух подій в часопросторі – весь масив цих феноменів є нічим іншим, на наш погляд, як сигналом дії *системи художніх морфогенетичних полів*.

Безумовно, це лише початок дослідження і роздумів на досі неіснуючу в нашій мистецтвознавчій і культурологічній науці тему. І запитів до творця теорії безліч. Однак безсумнівний лабораторний і теоретичний ефект цього пошуку.

Припускаю, що носієм *генетичної пам'яті* художньої культури є «вертикальна» ієрархія «вкладень», в якій присутні: відібрані історичними «фільтрами» картини світу, цінності, звички, динамічні нормативи, стереотипи, програми і сценарії розгортання/згортання діяльності нелінійної відкритої системи, просторово-часові матриці в еволюційній динаміці та інші складові системи. «Вкладення» здійснені за принципом ступенів ракети, зі збереженням в кожній ефективності, «пасіонарності» попередньої. Весь масив художнього як живої системи пронизаний художньо-естетичними морфогенетичними полями, що огортають кожную одиницю, кожную ступінь. В якості останніх виступають енергетично-інформаційні структури, що забезпечують процеси самоорганізації постійно оновлюваної цілісності. Це не просто інформаційні структури в традиційному сенсі, необхідні для комунікації системи із середовищем.

І тут актуалізується проблема запропонованих Налімовим «полів свідомості» як доказ наявності їх «супутника» – *художніх* «полів свідомості» (пропонуємо саме цей термін). Практика художньої культури неодноразово надавала визначеність і візуальну доказовість, скажімо, сценічним явищам, які була не в силах пояснити жодна раціональна логіка. Безсилли виявлялися і виявляються всі відомі механізми «зчитування» парадоксальних феноменів. Тут повинні вступити в гру аналогові системи.

Нагадаю наші приклади з актором театру Гротовського Чешляком, здатним на енергетичному рівні сприймати партнера і «відповідати» йому.

Випадак з Грицем Гладієм, який, переходячи до нової мізансцени в «Кроткой» («Лагідна») Достоєвського, залишав по собі виразний «фантомний автопортрет» (енергетичний). Або містичні осяяння Анатолія Хостікоєва в «Отелло», коли його словами і вчинками говорила стародавня пам'ять його роду: це вона відтворювала слова на далекій, забутій мові дитинства (старій осетинській, практично невідомій акторові) і ритуал, до того йому незнайомий. Маргарита Терехова, граючи кохання, що спалахнуло в княжні Таракановій до графа Орлова («Царська охота» Л.Зоріна у Театрі Моссовета), літала по сцені в прямому сенсі цього слова – відтворюювався лет невагомості – «неторкання» підлоги супроводжував усі ліричні сцени з графом Орловим (Леонід Марков). Сенси цієї лірики не можна прочитати поза оптикою «невагомості», що порушує відомі фізичні закони тяжіння і апелює до внутрішнього, до енергетичного «усвідомлення» щастя.

А діалоги Максима Суханова – Сірано де Бержерака та Ірини Купченко-Роксани в вахтанговському театрі демонстрували їх присутність в єдиному енергетично-інформаційному «полі свідомості», хоча вони були розділені поверхами різних просторів і не могли бачити один одного. Візуалізована таким чином *синхроністичність* «полів свідомості», їх єдність і єдиність – підводила до формули зустрічі як фатального передчуття і передвістя. Емоційний захват від такої «точності» непередбачуваного відчули багато хто, передусім – чуйні до «внутрішнього», здатні уловлювати енергії (налаштовуватися на них). Це засвідчило безпосереднє опитування групи глядачів (19 осіб), природно, нерепрезентативне.

Актор Віталій Лінецький в ролі Поприщина з вистави Центру Леся Курбаса «Із мира аднаво в другой...» («Записки божевільного» Гоголя, режисер – Марк Нестантінер) з'являє на сцені таку складну «діаграму» думки і візуалізованих, донедавна прихованих почуттів, що ми відчуваємо свою присутність ледь не у позаантропоморфному горизонті. Спиритуальні значення зумовлює тут межовий стан свідомості. Ми в режимі реального часу бачимо і безпомильно відчуваємо **як** власне свідомість творить *енергетичні* фантоми і на наших очах впродовж години актуального часу – руйнується. Смерть думки і почуття, щойно ще живих і пульсуючих, засвідчила зупинка пластики, що обрала собі позу ембріону (комфорт, захист, початок життя).

Ступка-Лір в триваючій менше хвилини сцені, коли він торкнувся пучками пальців вуст мертвої Корделії⁷⁵ і послав в зал трагічний,

⁷⁵ Це рішення було запропоновано Лесем Курбасом Міхоелсу – Ліру – Богдан Ступка

сповнений ніжності поцілунок, – співвідніс своє «одиначне» послання з любов'ю-вічністю.

Енергією цієї сцени «накривався» чи не весь супутній їй вербальний простір. Ця хвилина стала головною у виставі і інтегрувала її в себе.

Якби існувало таке поняття як *онтологічна мрія* (рос. – *греза*) *Буття*, я б не вагаючись позначила їм мистецтво швейцарського режисера Даніеле Фінці Паска. Його вистави «Дощ», «Туман» і особливо «Донка. Послання до Чехова» (сценарій і постановка – Даніеле Фінці Паска. Театро Сунілю. Лугано, Швейцарія, 2010) – невідтворювано справжнє, унікальне переживання цієї мрії. «Зависли» в просторі і в часі його художні реальності – ефірні, хиткі, легкі, немов відтворені якимись невідомими джерелами світла. Вони атемпоральні – миттєві і вічні водночас. Його художні візії долають земне тяжіння – і це не метафора, а свідoctво ексцесу одкровення. Енергії працюють з місією незавершеності, краси недосконалості, зависання власне «хімії» енергій.

А хіба не ці енергії мав на увазі критик Шарман, говорячи про виконання Шарлем Дюлленом ролі Смердякова: Копо запропонував «правду, яка доходила до галюцинацій» (хоча вистава була суто побутової естетики)?⁷⁶

Копо шукав «одухотвореного реалізму», а що таке «дух» як не матеріалізація квантової свідомості?

Наука по-своєму страхувала культуру.

«Шелдрейк припустив, що існує якийсь ПОЛЕ ОБРАЗІВ, загальне для всіх людей. [...] Образами такого поля може стати що завгодно: інформація, почуття або модель поведінки. Більш того, подібні поля є не тільки у людей, але і у тварин, птахів, комах, рослин і навіть у кристалів»⁷⁷.

Оскільки позаклітинна інформація є джерелом морфогенетичних полів, відкритих Шелдрейком в структурах біологічних, то, як стверджують біологи, – із загибеллю клітини мали зникнути і морфогенні поля. Однак цього не відбувається, і поки жива хоч одна клітина, стверджують вчені, зберігається і морфогенетичне поле (!).

блискуче відтворив його, ніби присвятивши «цитату» Майстру (він знав про це курбасівське рішення з наших бесід та з моєї першої монографії про Курбаса, і свідомо здійснив його, режисер С.Данченко підтримав)

⁷⁶ Лесь Танюк. Щоденники без купюр в 60 томах. – К – Альтерпрес – 2016. Т. 37 с.110

⁷⁷ Морфология – морфогенное поле (обзор). Режим доступу – <http://galactic.org.ua/Prostranstv1/bf1.htm>

Наявність же якогось спільного для всіх (для всього людства) поля образів, підтвердження того, що їм може бути «все, що завгодно», а також ширша, пізніша (що не обмежується біологічною) інтерпретація морфогенетичних полів та їх природи – **змушує припустити на базі практик відтворення художніх і художньо-психологічних явищ (феноменів) можливість присутності в цій зоні морфогенетичних полів.**

Всі приклади, залучені з театральної практики, засвідчили рух семантичних полів спектаклю (ролі, режисерського рішення) як в певному сенсі похідних від «полів свідомості», від морфогенетичних полів. Відбувається щось подібне до трансформації біологічних і психологічних (психічних) енергій-полів – в художні, які зчитуються тепер крізь більш тонкі і складні програми інформаційних відбитків *усього досвіду* театру (режисера, актора, автора). Енергії психолого(психо) біологічних полів трансформувалися в енергії художнього через механізми синхроністичності. А той факт, що Налімов вважав морфогенетичні поля «існуючими поза людиною і такими, що носять аналоговий характер», в перспективі дозволяє співвіднести процеси подібних трансформацій в мистецькому полі з феноменами казуальними, що продовжують «розламувати» лінійні виміри і множити виходи в багатовимірність.

В.Налімов як творець ймовірно-орієнтованої філософії був зацікавлений в тій людській особистості, яка, з нашої точки зору, була б адекватна наростаючим потребам у *творчості як непередбачуваності. І творчості – як відповіді на непередбачуваність.* Потребам століття ХХІ-го. Процеси, про які ми говоримо, відповідають вимозі часу – з'явити *«ймовірно орієнтовану смислову модель людської особистості»*, як визначив її Налімов у своїй книзі «Спонтанність свідомості» (1989). Він розчищав траєкторію не тільки до подібної смислової моделі, але і власне до самої ймовірно-орієнтованої особистості. Це унікальне випередження часу досі недооціненне.

Саме в цьому контексті особливо актуалізується роль художньої культури і театру, зокрема, – як носія «живого», тут-і-тепер життя, з його біологічними, фізичними, психологічними, пси-енергетичними складовими.

Ідентичність театру як явища і як феномена більше не може зчитуватися зі старих матриць. За описово-емпіричним театрознавством залишається право описувати явища максимально точно, простуючи до більш високих рівнів.

Квантова поведінка в масштабі людини

Можливо, що і людські істоти – це багатовимірні потоки сигналів, що проходять через тривимірний простір і сприймають свою приналежність до інших вимірів як “духовність” або “душевність”.

Михаїл Епштейн

Знову і знову повертаюся до теми оборотності/необоротності часу в нелінійних системах (художній культурі, мистецтві), ще раз вписавши її в контекст нових досягнень, цього разу – біології. Вчений, біолог нового типу і нового покоління **Роберт Ланца** (Robert Lanza), який працює «на вістрі біотехнологічної революції», зміг клонувати бантенга – представника зникаючого виду дикого бика з Червоної книги – з туші бика, померлого 25 років тому. Він був у тій команді, яка вперше в світі клонувала людський зародок з метою отримання стовбурових клітин (поки будемо уникати оцінок цього неоднозначного для культури і моралі явища).

У нього сотні відкриттів у різних галузях біології та біотехнологій. Він автор нової наукової теорії – *біоцентризму*.

Роберт Ланца стверджує: «Життя – це пригода, яка перевершує наше звичайне лінійне мислення»⁷⁸. Він успішно доводить, що «смерть – це ілюзія».

Це твердження феноменальне і заслуговує на окрему розмову.

Але зараз мене цікавить та частина його системи доказів, яка сперечається з класичним типом мислення, що переконане і переконує в

⁷⁸ Режим доступу – http://bitva-sensov.ru/death_is_illusion/ и www.psychologytoday.com

об'єктивності існування світу. В існуванні, незалежному від Спостерігача (ми частково вже торкалися цієї проблеми). Залучаючи принцип невизначеності Гейзенберга, спираючись на експериментальну базу генної інженерії та на досліді з «квантово заплутаними» частинками світла, які «дїзнавалися» про «підступи» експериментатора (Спостерігача) і змінювали свої властивості (!), але в логіці залежності від спостерігача – Ланца блискуче доводить, що «реальність – це процес, який включає в себе вашу свідомість (курсив мій – Н.К.)»⁷⁹.

З метою коректності викладу Ланца я дозволю собі розлогу цитату, тим більше що вона буде, безумовно, цікавою для будь-кого, кому не чужі пошукові інтенції.

«Поки ми не усвідомлюємо всесвіт у наших головах, спроби зрозуміти реальність залишаться дорогою в нікуди. Погляньмо на погоду «зовні»: ви бачите блакитне небо, але клітини вашого мозку можуть бути змінені так, що небо буде виглядати зеленим або червоним. У дійсності, з використанням генної інженерії ми могли б зробити так, що все червоне буде вібрувати або видавати шум, або навіть викликати у вас сексуальне бажання, як це відбувається у деяких птахів. Ви думаєте, що зараз ясно, але ваші мозкові струми можуть бути змінені так, що ви побачите сутінки. Ви думаєте, що зараз жарко і волого, але для тропічної жаби погода здається холодною і сухою. Ця логіка придатна практично до всього. Підсумок: те, що ви бачите, не може бути присутнім без вашої свідомості. По правді кажучи, ви не можете побачити що-небудь через кістки, які оточують ваш мозок. Ваші очі – це портали в світ. Все, що ви бачите і відчуваєте безпосередньо зараз, навіть ваше тіло, це *вихор інформації у вашому розумі* (курсив мій – Н.К.). Згідно біоцентризму, простір і час не є жорсткими, холодними об'єктами, як ми думаємо. Змахніть рукою в повітрі: якщо ви приберете все, що залишиться? Нічого. Те ж саме стосується і часу. Простір і час є просто інструментами для розміщення всього»⁸⁰.

Експерименти французьких учених (2002) виявили, що фотони могли «заднім числом змінити те, що вже сталося в минулому» і, здійснюючи «вибір», були здатні «перевтілюватися» то в частинку, то в хвилю. Ці дивовижні відкриття «квантової поведінки» досі вважалися такими, що

⁷⁹ Там само

⁸⁰ Там само

належать лише мікросвіту і ним обмежені. Але подальші експерименти (2005 року і пізніше, вже з іншими масштабами явищ) спростували це твердження. «Таке уявлення про два світи (тобто один набір фізичних законів для дрібних об'єктів, а інший для решти всесвіту, включаючи нас) не має жодної підстави і в даний час оскаржується в лабораторіях по всьому світу. [...] Таким чином, **квантова поведінка проявляється в звичайному світі людського масштабу** (курсив мій – Н.К.)»⁸¹.

Сьогодні суперечки стосовно квантових станів як таких, що мають місце виключно у мікросвіті, втрачають свою енергію. Множинними експериментами доведено їхню присутність у масштабах макро (Еверетт, Менський, Ланца та ін.), – на цьому ми зупинимось далі.

Ефект залежності від Спостерігача є базовим і – найважливіше – він «скасовує» (трансформує) класичні формули уявлень про матерію, подію, явище. Акцентуємо неklasичний (постнеklasичний) погляд на часопростір, в якому час може поводитися в логіці «квантової поведінки».

Стан системи з'являє себе лише у присутності Спостерігача – саме в цьому відмінність квантового часу від класичного.

«Теорія відносності Ейнштейна повністю змінює нашу парадигму розуміння часу. Вона стверджує, що прогресія часу неуніверсальна і залежить від того, хто її змінює. Відповідно до такої картини реальності годинник цокає з різною швидкістю в залежності від того, хто їх носить.

Беручи велике прискорення або перебуваючи поблизу сильних гравітаційних сил (наприклад, поруч з чорними дірами), можна змінити швидкість течії часу або навіть зупинити його, повернути назад. Так свідчить теорія»⁸².

Це фантастичне теоретичне свідчення знайшло підтвердження в експерименті російських фізиків з провідної наукової установи – МФТІ (група Гордія Лесовика) у співдружності з американськими і швейцарськими колегами.

В журналі Scientific Reports (переклад статті російською датується березнем 2019 року) з'явилась детальна публікація про створення ними «машини часу» (!). Експеримент здійснив до того непередбачене – у порушення другого закону термодинаміки вони звернули час назад (рос. – «время вспяť»). Це можливо лише на квантовому рівні.

⁸¹ Там само

⁸² Махди Годазгар. Что такое время? – ресурс – <https://postnauka.ru/faq/68336>

«Коли ентропія досягла певної точки (неухильне зростання ентропії згідно концепту “стріли часу” власне й засвідчує друге начало термодинаміки – Н.К.), роботою кубітів почала керувати інша програма, яка перевела їх в такий стан, що їх подальша “еволюція” почала йти в сторону не хаосу, а порядку. В результаті цього кубіти на мить повернулися в свій початковий стан»⁸³.

Фантастика реалізується з досконалістю фундаментальних законів мистецтва.

Можливо, ми поступово все-таки наближаємося до нового погляду – і належить він постнекласиці, передквантовим і квантовим контекстам – на проблему оборотності/необоротності часу?

Відкриттям цих непередбачуваних моделей Порядку у часопросторовому континуумі ми завдячуємо не лише фізиці, біоцентричній науці, а й самостійним і незалежним відкриттям художньої культури. Можливо, передусім – саме їм.

⁸³ Печур – https://tsargrad.tv/news/na-kvantovom-mire-jeto-vozmozhno-v-mifi-sozdali-mashinu-vremeni_188855

Феномен невидимого й енергії мислення

Одним з найзагадковіших на театрі і похідних від понять енергії і далі є феномен «невидимого». Як, втім, і в нашому реальному житті. Театр розгадує його вельми креативно – і в теоретичних рефлексіях режисерів, і в конкретному досвіді. Випереджаючи академічну науку, про що ми не втомлюємося нагадувати.

Фізики звернули увагу на той цікавий факт, що «розвиток квантової фізики за часом збігся з модернізмом в мистецтві (перша третина ХХ століття), і такий збіг не можна вважати випадковим, тим більше, що сама *випадковість стала одним з основних постулатів нової науки* (курсив мій – НК)»⁸⁴.

Справді, ще в добу модерну найчутливіші театральні режисери (хоча, природно, мова не тільки про них, але про митців як таких) встигли «відкрити» і «закласти» елементи тих фундаментальних законів і закономірностей, які лежать в основі буття театру і, переконана, – Буття як такого. Адже художня культура, частиною якої театр і є, – система насамперед духовних координатів, пріоритетних для людства. Система, яка набуває сенсу моральних критеріїв Буття. Значною мірою вона занурена в «невидимі» локуси, але з чітко відчутною енергетичною базою, з онтологічно позначеними епіфаніями, з процесами вербалізації смислів і островами невербалізованих, розгорнутих на всіх рівнях свідомості образів і асоціацій.

Про те, що енергія являє собою хвильовий процес, художня культура інтуїцією геніїв здогадувалася чи не споконвіку. Але експериментально вона спробувала довести це, якщо говорити про наш предмет –

⁸⁴ И.И. Гарин. Художественное творчество и квантовый мир – глава из книги "Квантовая физика и квантовое сознание", электронный ресурс: <http://www.proza.ru/2013/01/16/1411>

театр, візуалізувавши процес на початку ХХ століття, в епоху модерну. Тоді й виник діалог класики і некласики, що переріс пізніше в продуктивний конфлікт і нові евристичні парадигми. Намічалися траєкторії до постнекласичних реальностей.

Нагадаю логіку нашого пошуку.

Про баланси синергії театр 1930-х знав не з чуток... Лінія класичного авангарду «відповідала» одній з траєкторій. Театр Леся Курбаса був одним з найзалученіших до процесу.

Час сьогоднішньої постнекласичної науки актуалізував проблему трансформації ряду понять в гуманітаристиці і, зокрема, в театрознавстві. Одним з таких понять стало поняття «образу», яке рухається в напрямку нових дефініцій. Останні передбачають як присутність семіотизації рефлексії, так і наявність спонтанних, глибинних елементів активності смислообразу. Некодифіковані характеристики належать єдиному нерозчленованому континуальному потоку енергії, з інтенціями різних типів *цілості й цілісності*. Але насамперед нагадаю чуттєві прояви спонтанно-ейдетичного в театрі Леся Курбаса – через характеристики ритму, енергії, через потоки інформації та речовини. Інакше – через синергію як феномен приховано-наявного і як мову художньої інтуїції.

Ще з часів Молодого театру Курбас шукає «остаточних», «вичерпних», еквівалентних самому буттю одиниць творення образу або розгорнутих художньо-естетичних концептів. Навіть його формула актора спирається на відчутно інший алгоритм, ніж акторські дефініції, скажімо, Станіславського чи Мейерхольда. Якщо перший наголошує на перевтіленні, на психологічному уподібненні, а другий – переважно на «біомеханіці» через «творчість пластичних мас у просторі», то Курбас виголошує формулу актора як «людини: 1). що має здатність до тривання в наміченому уявою ритмі; 2). уміння винаходити і демонструвати в матеріалі – в людині (в собі самому) та в іншому матеріалі театру – символи для передачі зображуваної реальності»⁸⁵.

Для нас важливий акцент на факті *«тривання у наміченому уявою ритмі»*. Курбас шукає акторську формулу у витоках самого життя, у

⁸⁵ Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю. // Лесь Курбас. «Березіль». К. 1988 с.54

джерелах енергії як такої – у ритмі як праоснові вітальності, як свідченні глибинних форм життя – органічного і неорганічного.

«Все на світі має ритм. І стіл...і моя мова, і вітер, і не тільки ритм для вуха, звуковий, але ритм і просторовий (звук – це також простір), як певний процес, ...не тільки часовий, але й просторовий»⁸⁶. Ще думки з цього приводу:

«...коли актор заглибиться, сконцентрується на моменті тривання в певному ритмі, він мусить знайти вищі символи..., ті символи, які дав художник, себто двома штрихами цілу постать... І характерно, що для найпримітивнішого мистецтва, яке знаходять в печерах, характерне те саме: пророблений творчий процес і для нього знайдений символ; і навпаки, у найбільш великі епохи відбувається те саме – проробляється великий шлях, поки знайдеш символ»⁸⁷.

«Момент наміченого уявою ритму взятий широко. Тут розуміється, що актор на сцені може передавати не тільки людину, а й кішку – вона має також свій особливий ритм, або актор може працювати як клоун. Клоун не є певний тип, людина-образ, а це саме певний ритм, в якому людина може дурня строїти»⁸⁸.

Ритм тут – лише до певної міри поняття функціональне; по суті, Курбас наполягає: творчість (уява) – життя – ритм є еквівалентами буття. Його увага до ритму – основи енергії мала витоком як штайнерівську евритмію, так і ритмопластику Гогена і Ван Гога, а також студії Далькроза і Дельсарта. Крім того, ще у Відні Курбаса, за даними Гната Ігнатовича, зацікавили тибетські системи медитацій, засновані на ритмах здобування глибинних асоціацій з підсвідомості вже зазначеного єдиного енергетичного потоку.

В цьому потоці немає розрізнення на «живе» і «неживе». Пізніше, вже нині, синергетика доведе підпорядкованість і того і того ритмам життя.

Згадаймо улюбленого Курбасом Бергсона, його «тривання» (*durée*), яке він розумів як «живий час». Для Курбаса життя, «оживлення» (включно з предметом, річчю, мінералом, скелею, стільцем), одухотворення (включно з братом нашим меншим – кішкою) виглядає як фіксація часу, як підтвердження феноменологічної сутності часу, чи, точніше, суцього як єдності сутностей.

⁸⁶ Там само с.56

⁸⁷ Там само с. 57

⁸⁸ Там само

Курбас робить блискуче спостереження, що ґрунтується, як це стало відомо пізніше, на фундаментальних засадах творчості і сприйняття:

«Коли ми бачимо будинок на вулиці, приміром, ... Банковій, де понавішували ці звірі, слони і т.д., і все це на вузькому будинку наліплено так, що здається – ми почуваємо, що [він] от-от завалиться – ми почуваємо, що цей будинок *нервовий* (курсив мій – Н.К.). Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно почувати не порядок цього будинку – ми внутрішньо... коли на ньому зосередимося, – *повторимо в собі не порядок* (курсив мій – Н.К.)»⁸⁹.

Упорядкування стосунків в системі художня реальність/сприйняття відбувається, за Курбасом, згідно енергетично-речовинному обміну в режимі хаос/порядок. Обидва суб'єкти – будинок і адресат (реципієнт) – перебувають у взаєминах сполучених судин. Курбас наближається тут до нинішнього, кінця ХХ – третини століття ХХІ-го, розуміння сприйняття як «творчого експерименту», подібного до експерименту фізичного, який в чомусь симетрично відповідає посланню адресата. Концепція енергетичних начал супроводжує і наступні роздуми режисера:

«У цілком конкретного і реального Рубенса є... елементи безпредметного впливу самої фарби, кольору на глядача, настроїв на певний ритм, як... у супрематистів чи експресіоністів. Матеріал у мистецтві різний – фарби, площа, рисунок, простір, час»⁹⁰; і висновок: «все тягнеться до несвідомого буття матерії».⁹¹

У дослідника І. Герасимової є гіпотеза-здогад: «У засвоєнні людиною різних аспектів свідомості етапу мисле-форми, можливо, передував етап мисле-енергії у вигляді *“невербального відчутного ритму-мислення”*, у якому особлива чутливість до внутрішніх ритмів об'єктів, напевне, грала провідну роль».⁹²

Курбас інтерпретує художню вітальність через коди першотектональних начал, через потоки космічної енерго-свідомості (згадаймо

⁸⁹ Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю. // Лесь Курбас. «Березіль» К. 1988 с. 55

⁹⁰ Лесь Курбас. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві. // Лесь Курбас. «Березіль». К. 1988 с. 74

⁹¹ Там само

⁹² Л.П.Киященко, Н.И.Киященко. Современная картина мира и синергетика художественных языков // Практична філософія № 1 с.182

«Едіпа», захоплення Штайнером та Сквородою). Особистий модус сприйняття художнього феномену з'являє себе часткою загальнокультурного всесвітнього досвіду. Позасвідомий позасеміотичний код відтворює цілісність самого потоку переживання, рух до можливих меж, кордонів, ліній форми, до тотожностей і самототожностей. До «зупиненої», явленої цілості. Одним з таких «зупинених» феноменів є *образ* як одиниця вимірювання художнього і естетичного. Як проявлення з художнього небуття, з його потенцій – актуальної буттєвої форми (завжди тимчасової). Перебування, життя образу в межах художнього простору спирається на незаперечні закони⁹³.

Цілість, цілісність образу⁹⁴, запобігання його розсіюванню може бути забезпечене, згідно цих законів, лише за умови підтримки його енергії у «режимі мерехтіння». «Режим мерехтіння» в даному випадку передбачає пульсацію-чергування різних станів, можливість згортання і розгортання у часо-просторі естетичних «згустків» і «хвилин», можливість миттєвого переходу у будь-який інший режим аж до протилежного – і все це не за рахунок зовнішніх впливів-поштовхів. Енергія подібних зрушень лежить безпосередньо у самому факті нелінійності образу. Якщо ж заторкнути його змістовну частину, то ідея енергетичного «мерехтіння» втілюється у режисерських технологіях зрушення логіки/не логіки, хаосу/порядку енергетичних означень, перерозподілу передбачуваного/імовірнісного, запуск механізмів дифузії, відкріплення/закріплення за тим чи тим контекстом і т. ін. Театр демонструє свій енергетичний ресурс через стани часо-просторової пульсації.

В останній третині ХХ століття нова наука синергетика пояснює існування художньої цілості і цілісності через синергійні механізми постійного відновлення, зокрема, з залученням феномену *енергії як хвильового процесу. Як пульсації частинки-кванту.*

Курбасове звернення до Сходу – ще один прояв резонансу зі світом синергії. Сам факт, скажімо, ритуально-родового (не індивідуального) начала в японському мистецтві чи ті ж акценти в китайському,

⁹³ До фундаментальних законів з'яви образу ми ще повернемося

⁹⁴ Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка – у свою чергу – теж виступає дискретною щодо іншої метацілісності

свідчить про інші стійкі психічні утворювання, інші поняття «вивільнення за межі тіла», управління енергетичною субстанцією «ці», гімнастики «дао-інь», психомедитативних вправ, про зовсім інші типи злиття з вищими началами або відриву від архаїки. Не випадково Курбас вивчав і конфуціанство, і Лао-цзи, і давню японську поезію. Його зацікавленість поняттям «перетворення» на тишу, на космізм (Сковорода), на гармонію, що мислилась ним, судячи з його робіт 1920-х років, як єдність, коеволюція культури і природи, двох неподільних фундаментальних понять – свідчить ще й про унікальність митця, який би міг ствердитись і як оригінальний філософ-етик, що поєднував в собі Захід і Схід засадничо.

Ніби упереджувально ілюструючи закони нелінійної поведінки складних відкритих систем, Курбас працював з поняттям образу як енергії. Зокрема, з можливостями енергетичного впливу образу через евристичні локальні нелінійності, якими виступають художні тропи.

Образ Народного Малахія, псевдо-пророка і псевдо-Гамлета з однойменної драми М.Куліша, побудовано саме за такою матрицею, запрограмованою на режим «енергетичного мерехтіння».⁹⁵ Найтонші нюанси режисерсько-акторських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсуальних та інтелектуальних уявлень і почуттів, з'являли дивовижний портрет, побудований на своєрідних фазових переходах: від божевілля до романтичного трансу, від сентименту до агресії, від «текстів» з невербальними атрибутами власне сакрального до невербальних знаків псевдосакрального – через перерозподіл «хаотичних станів», через збудження то симетричних то асиметричних мотивів, нарешті, через збудження резонансного «відгуку» на головні смисли режисерського задуму.

Цікаво і важливо, що фазові переходи і перерозподіл «хаосу» відбувались саме нелінійно: художня логіка ролі рухалась не класичною логікою нанизування причинно-наслідкових станів, а турбулентно, вихороподібно, – «монада» вербального тексту чи стану-настрою персонажа (такою «монадою» могла бути і річ – скажімо, дудка в руках у нашого «всесвітнього пастуха») діяла як локальний вихор, що запуслав «спіралеподібну пульсацію» по всьому масиву тексту вистави

⁹⁵ Реконструкцію ролі і вистави в цілому як ілюстрації цієї технології здійснено в монографіях автора «Леся Курбас: репетиція майбутнього» К. (1998; 2007); «Режиссерское искусство Леся Курбаса». (дисертація, Москва, 1971). 450 стор. – К. – 2005

(семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджувалось, художньо еволюціонувало до системи середовищ з різними рівнями нелінійності, ускладнювалось. Картини, що поставали перед глядачем, переінтерпретовували попередні очікування, що, безумовно, базувались тоді переважно на суто лінійних зв'язках.

Вистава саме тому виявилась такою глибокою, непередбачуваною ні для експерта-критика, ні для глядача, ні для цензора. Вона балансувала на межі *ймовірного*. Це вже було кроком до – як можна стверджувати сьогодні – *квантової реальності*, яка оперує, зокрема, саме ймовірнісними станами. Художня логіка Курбаса руйнувала закони лінійного, замкненого класичного простору. Вистава була мерехтливою, живою, дихаючою. Вибудовувала нову ієрархію цінностей – не тільки художньо-естетичних, але й етичних, і політичних, і філософських. Саме тому наслідком стала спочатку розгубленість всіх «реципієнтів», а потім – вилучення цієї евристичної зони із культурного простору.

Міра нової художньої складності базувалась, зокрема – наголосимо – на інтуїтивному відчутті Курбасом потреби в нових аналогіях, нових симетриях. Інакше – на здогаді про власне можливість упорядкування «хаосу» відразу на кількох рівнях – через упорядкування «естетичних» і «художніх» енергій в коректному сенсі цього, ще тільки майбутнього для театрознавства, терміну. Це евристичне відчуття має неабиякий продуктивний сенс, адже «хаос» будь-якого мікрорівня упорядковується макрорівнем – і так далі, за ланцюгом: розсіювання енергій – упорядкування. Поняття «конструктивного хаосу» стверджується у гуманітарній думці лише нині, але це ніколи не заважало великим художникам відкривати його реальні потенції задовго до того, як хаос одержав своє ім'я. Він був таким завжди – нині він просто одержав паспорт.

Цікаво відзначити, що еволюція сходження до нової художньої складності (окремого тропу чи вистави цілком, чи будь-якого макрофеномену) відбувається з *повторами значущих смислів* на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спіралеподібними рухами, про що вже йшлося, виокремлюються через поки що незнаний нами темпоритм, відомо лише, що повтор «накопичує» себе від сходинки до сходинки вгору протягом декількох рівнів. Відбувається суттєва витрата енергій на етапах розсіювання.

Митець як фрагмент «вічного» часопростору.

Ризикну на гіпотезу.

За вищезазначеним принципом, гадаю, діє і природа народжуючи генія: вона ніби збирає енергії по крихті, щоб піднести вгору значущі смисли попередніх сходинок – евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня сходинка вважала експертом – талантом чи генієм. Самоподібність смисло-форм з'являє себе перескоком через сходинки, засвідчуючи подеколи ущільнення, прискорення часу. Енергія художніх інформаційно-речовинних потоків несе в собі фрагменти «минулого досвіду» і досвіду «прогностичного», «проективного».

Ці фрагменти, що важливо усвідомити, можуть нести попередній чи майбутній досвід у всій його цілості, тобто бути щодо неї репрезентативними: спрацьовує метонімічний принцип – у фрагменті-краплі – весь океан. Цей факт важко переоцінити – адже саме він стоїть у витоків евристичних художніх і містичних пророцтв і саме ним значною мірою пояснюється упереджувальний хід художнього знання перед науковим. (Нагадаю – метонімічний принцип, формула «мікрокосм/макрокосм» і ефект голограми інтегруються у цьому духовному проекті).

Зауважу, що саме в цьому факті лежить і відповідь на особливу історичну ностальгію когось з поетів чи художників (та й просто будь-якої людини) за «собою у XIX чи XVI-му столітті», а чи, навпаки, за «собою у тільки ще прийдешньому XXII-му». Ми нерідко говоримо: «він з XIX століття» (та і сам митець може усвідомлювати себе саме так – Тарас Прохасько, скажімо, говорить про себе як про людину XIX ст.) чи «він з Марсу», не завжди усвідомлюючи власне реальність зв'язків, гадаючи, що це – метафора.

Перед нами – феномен філогенетичної пам'яті, зі спливанням у ній «згадок» чи, навпаки, «передбачень», «угадувань». Такий художник, як «фрагмент» того чи того часопростору, несе в собі репрезентанти чи то колишніх картин світу, мов, елементів простору, запахів – чи то майбутніх. Саме тому хтось може ідентифікувати себе, скажімо, з Грецією (Байронів сплеск потреби в альтруїстичному захисті цієї землі можна цілком пояснити таким механізмом), а хтось – скажімо, Рільке – з Україною чи Росією, в той час як Ніколай Гумільов – з Африкою,

за якою тужить як за *рідною* землею і яка диктує йому романтичні строфи і нову ностальгію.

Приклади буття художньої культури в напрямі синергії і, зокрема, приклади з театру Леся Курбаса можна продовжувати.

Вони стверджують, що історична еволюція художніх, зокрема, театральних форм у своїй постнекласичній, передквантовій і квантовій версії обирає феномен хаосу, енергії, симетрії/асиметрії, ритму, лінії тощо для конструювання майбутнього нелінійного синтезу. А енергія як хвильовий процес є системною якістю (станом) будь-якої вітальності, художня – не виняток.

Сучасна гуманітарна наука звертає особливу зацікавлену увагу на роль станів і фаз мерехтіння енергії-інформації – на осциляцію. На нескінченність руху між різними полюсами. Весь Достоевський стоїть на цьому. На осциляції побудований Народний Малахій Куліша, багато з героїв Винниченка, персонажі Сартра, Камю, Кафки, Беккета, новий європейський роман та інші естетичні системи.

«Оживлення» художньої матерії (образу) ініціюють постійно вібруючі хвилі-частинки-кванти енергії. На своїх правах продовжують наполягати стихії «невидимого».

Дедалі очевиднішою стає необхідність в синергетичній переінтерпретації багатьох понять художньої культури, зокрема, таких, як «енергія», «образ», «ритм», «пластика», «мізансцена», «час», «простір», «автор», «сценографія» та ін. Лесь Курбас, будучи великим художником, виявився джерелом цієї – тоді ще *майбутньої* – установки часу. Як і Арто, а сьогодні і Васильєв, і Ходжакулі, і Люк Персеваль, і Няк-рошус, і ряд інших⁹⁶.

⁹⁶ Пошуки цього напрямку відтворені у монографії автора «Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея» – К. Альтерпрес, 2014 – у розділі «На пути к театру постнеклассики: психологическая модель, экзистенциальная, метафизическая». Сс.231-257

Внутрішні сутності. «Тваринна енергетика» невидимого і чорна діра невимовного

Театральна постнекласика (передквантовість) почалася з норавливості суб'єктивного. Екзистенційні та метафізичні рефлексії сучасного театру – ще відламові, фрагментарні – все частіше розташовуються на кордонах альбому пам'яті – спогадів, снів, забутих бажань, спалахів дрімливої свідомості, суміщень несумісних подій, «наведенням» різкості або розмитості. Інакше – витягів з підсвідомого, що вступає в особливі відносини з свідомим. Виникаючі мнемонічні образи стають носіями загадкових зв'язків з 9архетиповими основами світобудови, де світ – єдиний, несепабельний, і все унікальне, недоторканне і неповторне.

Один з найцікавіших сучасних режисерів – *Тадаши Сузукі*, прагнучи на базі синтезу західних і східних художніх моделей посилити і оновити національну сутність японського театру, впритул наблизився до сценічної матеріалізації феномену «невидимого», інакше – «парсичних енергій» (*Дослідник Кізіма В.В., запропонувавши термін, закріпив його за обов'язковістю зв'язку з генералогією (існує їх авторська формула). Ми ж використовуємо цей термін у ширшому контексті, «відкріпивши» термін від генералогії і використовуючи його у сенсі «невидимого», «прихованого», «непроявленого», «таємничого»*). Він облагородив практику теоретичними передумовами – авторською *теорією театрального енергообміну* і в її розвиток – спеціальною методикою акторського тренінгу.

Дослідники творчості японського режисера звертають особливу увагу на той факт, що метод корениться в глибинах філософії майстра:

«Метод Сузукі – це система вправ, що ведуть до реалізації філософії Сузукі. Наріжним каменем цієї філософії є віра в те, що людські істоти мають здатність підключатися до виразної силі тваринної енергії, і в контексті цього способу вираження театр набуває в сучасному світі найважливіше соціальне і духовне значення»⁹⁷.

⁹⁷ Режим доступу – <http://www.greek.ru/all/art/teatr/tad/>

Сузукі стверджує: «Справжній витвір мистецтва робить *невидиме видимим* (курсив мій – ПК). Або принаймні дає людині можливість уявити це невидиме. Адже сутність людини – невидима. [...] Я ж вважаю, що слова ще більш закривають справжню сутність людини»⁹⁸.

В черговий раз ми опиняємося свідками атаки на вербальність – цього разу її звинувачують у приховуванні найважливіших сутностей. Рахунок ведеться на онтологічному рівні. Основи класики виявилися небезпечними рівнем *можливостей і ймовірностей*, які заперечують її. Ця безумовна креативність класики і процесу її трансформації до пори сприймається як гальмо процесу, що вимагає модернізації, реформи чи відмови. Художній дискурс в такі часи породжує безліч риторичних фігур (художніх тропів), часто конкуруючих між собою, але вони поповнюють ресурс, який я визначила як *топос надлишковості*, надавши йому спеціального функціоналу. Зміна оптики бачення світу в такі часи за рахунок фактору надлишковості ресурсів цього топосу призводить до прискорення процесів трансформації – в даному випадку класичних мисле-форм у напрямку некласики і далі за маршрутом.

Вистави Сузукі, які мені пощастило побачити – «Діоніс» за Еврипідом («Вакханки»), «Едіп» Софокла і чеховський «Дядя Ваня», абсолютно альтернативний чеховському письму (або існуючому уявленню про нього), – вражали немислимою, на межі можливого суперекспресією. Переживанню відмовлено, лаконічна жорсткість жесту, шаленість енергетичної віддачі, особливе, «несподіване» горлове голосоведіння і при цьому – краса витонченості, фігури естетичної спокуси, чарівна, вишукана за виразністю пластика.

Режисер не випадково говорить: «Для мене дуже важлива енергія, яку випромінює живий організм. Так звана тваринна енергетика»⁹⁹.

Він взагалі стверджує, що театр по суті існує виключно за рахунок цієї, тваринної енергії.

І, більше того, прогнозує: «У найближчому майбутньому суспільство, людство розділиться на дві частини. Одні будуть використовувати тільки неживі джерела енергії, тобто електрику, нафту, газ і тільки комп'ютери як засіб спілкування. Інші ж продовжать використовувати так звану тваринну енергію, тобто безпосередній контакт один з одним. [...] Енергетичний центр людини знаходиться в нижній частині

⁹⁸ Режим доступу – http://www.smotr.ru/5chehov/5ch_suzuki.htm

⁹⁹ Там само

його тіла, і стан акторського тіла для мене важливіший, ніж вираз обличчя. Тому для тренінгу ми використовуємо прийоми і класичного балету, і Пекінської опери, і, зрозуміло, нашого традиційного театру»¹⁰⁰.

Тип експресії в театрі Сузукі є видимим і очевидним свідченням наших з вами «міфологічних», архаїчних, «античних» – стародавніх енергетичних потенцій. Екзистенціальним еквівалентом енергій невидимого, прихованого, непроявленого. Інакше кажучи – енергією вічного в людині (митці).

Ромео Кастеллуччі, один з найяскравіших режисерів-радикалів європейського театру, продовжує свій естетичний бунт. (Ми вже зупинилися на його виставах у своїй монографії ¹⁰¹). Він піддає сумніву багато зі звичних абсолютів. Вимагає критичного руйнування богів сучасної культури і цивілізації. Під критичні стріли потрапляє і Бог, за що режисер накликав на себе гнів католиків-фундаменталістів. Програмним знаком, під яким створюються вистави пізнього періоду, виявляється Дантове «Пекло». Мова Данте скасовує у свідомості режисера здавалося б непорушні зв'язки дійсності.

Кастеллуччі все більш захоплюють безодні прихованого, таємного. Витоки чорної діри. Передусім – у внутрішньому всесвіті свідомості. У своїй виставі «Чорна вуаль священика» за оповіданням Натаніеля Готорна режисер робить головним символ вуалі, що закриває від нас назавжди особу священика і одночасно приховує його – від світу: «Ця завіса є ... символом, і я зобов'язаний носити її постійно, і на світлі, і в темряві, на самоті і перед очима громади, як з незнайомими, так і з друзями. Жоден смертний не побачить її знятою. Ця сумна тінь повинна відокремити мене від світу»¹⁰².

Режисер вдається до прийому брехтівського відчуження, в даному випадку – для ефекту зміни вимірювань, в які він занурює події. «Тема “релігійності” втілюється тут у відносинах між співтовариством (громадою) і відсутністю відповідей, кружлянням і розпадом смислів»¹⁰³. Класичний образ світу анігільовано. Під сумнівом все, що не є таємницею. Втілюються запитання.

¹⁰⁰ Інтерв'ю з Р. Должанським – режим доступу – http://www.smotr.ru/5chehov/5ch_sirano.htm

¹⁰¹ Неллі Корнієнко. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея. – К. «Альтерпрес», 2013

¹⁰² Matteo Antonaci. Where the look stops. The disturbing black veil of Romeo Castellucci. Переклад з англ. мій. Режим доступу – <http://www.teatrocritica.net/2011/12/where-the-look-stops-the-disturbing-black-veil-of-romeo-castellucci/>

¹⁰³ Там само

«Театральна техніка стає тією межею, з якої ми можемо зазирнути в незбагненність всесвіту, темної тіні, яка відокремлює мистецьке дійство від повсякденного життя... Завіса повільно і тихо посувається вперед і назад, то виявляючи, то ховаючи фрагменти зображень в іншому вимірі, в іншому місці»¹⁰⁴. Апелюють до таємниці і всі інші складові вистави:

«Звуковий дизайн Скотта Гібонса, дії виконавця Сільвії Кости, драматургія зображень, пов'язаних Ейзенштейновим монтажем, – тільки відтінок, поверхня, дзеркало дзеркала, зображення зображення»¹⁰⁵. Центром вистави Каstellуччі є око глядача, розміщене на межі цієї провокаційної чорної діри – стверджує Matteo Antonaci.

Перед нами – серія ознак диктату квантової свідомості.

Метафізика театру Каstellуччі відгукується темою розриву зі світом. Богошукання-богоборство режисера, про що пишуть критики, – не що інше як експресивний дискурс призову до нового «винаходу» наших внутрішніх всесвітів. До теми їх множинності в одночасі.

Він шукає способи впорядкування універсуму, людського космосу через Запитання до історії Культури, до Бога-Творця. Ось чому його вистави – це нерідко інтерпретації великого живопису, переважно епохи Відродження. Як у випадку з виставою «Проект J. Про концепцію Лица Сина Божого» – евангельської історії, що стала центром роботи Антонелли да Мессіни «Христос, який благословляє», або версії на теми фрески Джотто про воскресіння Лазаря. (Та й назва його компанії – Суспільство Рафаеля Санті – не залишає сумнівів щодо орієнтацій його поетики).

Італійський режисер увергає свої бачення і образи в каламутні, розмиті, роззосереджені смисли – в Хаос, змушуючи їх втрачати «втомлений», «зношений» вигляд. Він шукає порядок у перерозподілі потоків культурних енергій, в їхньому постійному співвіднесенні з великими цінностями. Провокуючи насамперед самопрояв *можливостей, ймовірностей* – непередбачуваного, можливо ідеального. Видається коректним – безпосередньо у художньому контексті – ототожнення цього шляху з траєкторією до ідеального аттрактора.

Каstellуччі вірить у плаваючий, живий, текучий універсум, який лише *постає*.

І створює його несучі конструкції. Ймовірно, це один з шляхів до квантового театру.

¹⁰⁴ Там само

¹⁰⁵ Там само

Чорні діри – проєкції невидимого (репліка)

Фізика щільно наближується до гуманітарно-художнього ресурсу, надаючи додаткових аргументів екстазам художньої думки.

Чорні діри – це особливий стан стосунків зоряного пилу з середовищем – Космосом. Наша мета – не теоретична зупинка біля цього явища. Цікавить нас та екзистенційна, трансцендентальна, навіть апофатична провокація уяви, яка сама по собі, завдяки власній «самості» відкриває наявність «невидимих» реальностей.

«Чорні діри – це не просто плід уяви, це істина, визначально представлена умами, пройнятими якимось науковим духом, вірою в здатність відкривати космічні явища, не буваючи в космосі.

Історія науки пам'ятає...випадки уявних явищ, які кидають виклик уяві ще до свого відкриття. Поль Дірак уявляв собі антиречовину ще до того, як її знайшли в природі. Олександр Фрідман уявив розширення Всесвіту до того, як астрономічні спостереження це підтвердили. Давньогрецькі філософи представляли атоми за 2500 років до того, як мікроскопія стала досить складною, щоб їх сфотографувати. Всі ці вдалі фантазії розцінювалися деякими як образа здорового глузду або звичайної логіки. Їх підтвердження, як і з новим зображенням чорної діри, доводять урок про те, що очевидна абсурдність – це не переконливий аргумент проти існування явища»¹⁰⁶.

Театр і вся художня культура, володіючи суверенною автономією і прогностичним функціоналом, як читач пересвідчився, знімає будь-які межі і вводить нову оптику горизонтів уяви (духовності).

На нас чекає притягальне інтелектуальне збудження, що завжди супроводжує відкриття нових перспектив.

¹⁰⁶ Ілья Хель. Черные дыры доказали, что мы можем увидеть невидимое и представить непостижимое. Ресурс – <https://hi-news.ru/tag/fizika>

Енергія вербального

Інфляцією Слова відзначено діагноз ХХ століттю. Культура розпізнала його серед перших. Театр відгукнувся переорієнтацією на візуальні, звукові матерії, на тишу як охоронця особливих смислів. Можливості принципово інших рекомбінацій позасловесного і нових відносин його зі словом відчули Боб Уїлсон, Кастеллуччі, Някрошюс, Жолдак та ін. Технології театру стають критичнішими щодо слова і податливішими щодо інших естетичних стихій.

В історії і це вже було.

Проте ніколи не припинявся пошук оновленого Слова. І ніколи цей запит не був безнадійним. Хочу повернутися до вже згадуваної мною роботи професора В.Манакіна «Мова як енергетичний феномен» (вийшла українською мовою ¹⁰⁷), в якій він простежує енергетичні «потужності» Слова, його деміургічну силу, починаючи з Гіппократа, Платона, Гегеля, Гусерля і Гумбольдта – до Івана Франка, В.І. Вернадського, О.С. Лосева, В.Налімова, філософської школи М.Бердяєва, Соловйова, Флоренського, Сергія Булгакова, фізика Д.Дойча.

Концепції свідомості і семантику вербального дослідник розглядає на трьох базових рівнях: *лінгвофілософському, фізичному (в частині квантової теорії) і нейропсихолінгвістичному.*

У розділі «Енергетика слова в аспекті квантової теорії фізики» В. Манакін звертає нашу увагу на наступне твердження сучасних фізиків (Д.Дойч, П. Девіс та ін.):

«Фізичні експерименти останніх десятиліть довели квантовий характер реальності на фундаментальному рівні... Зараз стало очевидним, що усі об'єкти, поруч зі звичними класичними взаємодіями, пов'язані з оточенням нелокальними квантовими кореляціями». І робить висно-

¹⁰⁷ Мова і культура. Ж. Світогляд № 2, 2008 Режим доступу – <ftp://ftp.mao.kiev.ua/pub/biblio/jscans/2008-2-manakin.pdf>

вок: «Тому слід по-іншому дивитися на матеріальні тіла, які ми звикли вважати складеними з атомів і молекул, а розглядати їх як енергетичні структури. І будь-яка фізична реальність в природі зумовлена наявністю “градієнта (поток) енергії”, розповсюджуючись на мову».¹⁰⁸

Уже не вперше ми говоримо про єдність світу, досліджуючи буттєві закони Культури. Сьогодні практично відсутні науки, що в цьому сумніваються. Розвиваючи ідеї єдності світу в зазначених трьох аспектах,

В. Манакін стверджує, що порядок мовної системи є «ізоморфний світу свідомості-реальності, подібно до того як будова листка повторює будову цілого дерева. Формально неважко довести, що фонологічна матриця схожа на хімічну таблицю Менделєєва, змістова (семемна і семна) структура слова є ієрархічною і принципово нагадує молекулярну структуру; є навіть припущення і стосовно того, що мовна структура у загальному вигляді дуже схожа на структуру ДНК»¹⁰⁹.

Енергетично найпотужнішими є найбільш значущі вербальні смисли.

«В першу чергу це стосується сакральних текстів, які є у кожного народу. Вони, як намолені віками ікони, заряджені потужною магічною силою, особливим енергетичним полем, що, до речі, фіксується спеціальними фізичними приладами. У XVI ст. Корнелій Агріппа писав, що *“слова та імена речей мають неабияку силу, а позитивні промови та молитви — найбільшу!”*»¹¹⁰ (внутрішня цитата з роботи: Агріппа Г.К. Окултна філософія. – М., 1992).

Як колись Джойс, по слову Умберто Еко, вступив «у великий потік мови, щоб оволодіти ним, а в ньому – і всім світом», – так нині засновник квантової психології Вілсон Роберт Антон вступає в енергетичний потік ментальної сфери, щоб оволодіти-довести наявність «єдиної глибокої реальності». Його-то і бере собі в партнери Манакін, наполягаючи на первинності, визначальності мовного, енергетично-інформаційного імпульсу – і тим самим обидва підтверджують здогади Гумбольдта про можливість «внутрішньої мовної свідомості».

Сучасний європейський театр, що вийшов з лона Логосу і Слова, продовжує шукати і на лініях «скомпрометованого» вербального, удо-

¹⁰⁸ Там само

¹⁰⁹ Там само

¹¹⁰ Там само

сконалюючи традицію. *Крістіан Люпа* розмірковує про долю людини і людства, працюючи, скажімо, зі словом як з епістемологічною метафорою, коли слово на сцені ніби здійснює перенесення, своєрідну естетичну інтеграцію в художню тканину «здобутих» наукою відкриттів (знань) про несвідоме, про магію і сугестію снів, оновлюючи тим самим можливість «поведінки слова» на сцені.

Приклад такого художнього одкровення – чудове «Місто снів» Люпи: «Це викинуте за межі часу місто стало місцем, де міжособистісні союзи, до цього герметичні, пізнають свою безмежну полівалентність»¹¹¹. Не випадково експерти пишуть: «“Місто снів” – вистава, яка черпає не тільки з досвіду “колективного розмагнічування”, а й з блискучих психологічних нарисів, приклад яким Люпа дав хоча б у своїх численних постановках Томаса Бернхарда»¹¹². Слово тут постійно нарощує себе емоційно та інтелектуально, знову і знову увергаючи нас в нескінченну «тотожність протиріч», як сказав би Умберто Еко.

Екзистенційні основи театру Люпи – унікальні саме цим епістемологічним запитом.

Дотепер практично недослідженими залишаються проблеми енергій як матерій художніх. Останнім часом на пострадянському просторі з'являються роботи, що інтуїтивно вгадують актуальність проблеми. Але їх критично мало. До таких належить і робота Л.Н. Коптева «Про енергетичний підхід до мистецтва актора»¹¹³ Санкт-Петербурзького державного університету сервісу та економіки. Проте це швидше зібрання ідей класиків режисури, які стосуються перевтілення, здатностей трансформуватися в перетворення; енергій процесу від задуму до втілення, пошуку «ключів» до індивідуальної енергетики актора, про проєкції ролі через «співчуття», про Двійника Арто, про «потаємні глибини особистості» у Крега і про пошук усіма ними сутнісних форм; нарешті, про духовну свободу як субстанціальну силу. Але всі ці формули великих в силу своєї описовості виглядають швидше заклик до дослідження цих складних енергій, ніж власне їх дослідженням. Поки це лише спроба підступу до

¹¹¹ Наталия Якубова. Кристиан Люпа: Утопии и дистопии. Город снов посреди Варшавы // Петербургский театральный журнал №2 2014.

¹¹² Там само

¹¹³ Ресурс доступу: Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/ob-energeticheskom-podhode-k-iskusstvu-aktera#ixzz3U4nNwJcJ>
Научная библиотека КиберЛенинка: <http://cyberleninka.ru/article/n/ob-energeticheskom-podhode-k-iskusstvu-aktera#ixzz3U4lHWgKh>

теми і не претендує на їх теоретичне тлумачення. Але добре вже те, що інтерес з'явлений. І головне – до проблеми вкрай актуальної.

Нав'язлива присутність у зоні теорії переважно описового неповороткого театрознавства провокує поверхневність досвіду і власне театру, і науки про нього.

На наш погляд, більше неможливо ігнорувати новітні відкриття у галузі синергетики, квантової фізики, квантової психології, парсіки (то-таллогія), трансперсональної психології та інших важливих одкровень сучасної науки, орієнтованої на людину. Мірної, співмірної людині.

Ми робимо спробу рухатися в руслі, у межах, що пропонують нове життя феномену театру, який постійно відкриває свою зростаючу складність і таємничість. І посилює власну суб'єктність.

Суперпозиція і принцип телепортації в художніх системах. Гіпотеза.

Ми переходимо, можливо, до найскладнішого і найризикованішого етапу дослідження, коли мистецтвознавство і театрознавство має знайти себе в об'рях квантової свідомості. У проєкціях принципово невідомої досі для них – для театрознавства це однозначно – реальності. Як буттєвої, так і художньо-естетичної.

Говоритимемо передусім про *стани* тому що саме *станами* оперує квантова фізика. Нас цікавитиме поняття *суперпозиції* станів на художніх теренах. Будемо шукати тонких співвідношень свідомості і реальностей. Торкатись (у першому наближенні) того, що вважається «надприродним», «магічним», неспроможним до пояснення класичною фізикою, класичною психологією чи традиційною нейрофізіологією – будь-якими типами знання усталених модусів. Нам треба пройти до тих рівнів фундаменту світобудови, які пропонують *інші* закони, зокрема, для художньої культури і які частково пройшла квантова фізика і пов'язана з нею нова психологія, нейрофізіологія чи біоцентризм.

Повторюю, я намагатимусь говорити максимально просто. За таких умов деякі метафори стають номінальними термінами – так завжди рухається пошукова думка, «виросуючи» і уточнюючи коректність термінів і смислів.

Класична думка стверджує, що наша реальність складається з «твердих» тіл і предметів, «твердих» ландшафтних середовищ і т.п. На театрі, скажімо, – з очевидних живих «тіл» – актора і «неживої» предметної сценографії. У живописі – з очевидного мольберту, фарб, власне художника. В музиці, звісно, – з композитора, диригента, інструментів, партитури композитора, виконавців тощо. Тобто за реальність ми визнаємо просто все *видиме*, до чого можна доторкнутись, відчутти запах, м'якість чи твердість і под. Одне слово – все матеріальне. Класична фізика стверджувала, що Всесвіт – це речовина і фізичні поля, а елементарні частки – глибинні будівельні «інструменти», але їх теж можна «спіймати» приборами, вони існують у матеріальному світі. Вони – очевидні.

І раптом – неспроможність такої стрункої і виваженої теорії пояснити глибинні стани світопорядку – свідомість, смерть, яскраві телепатичні меседжі в режимі передавач-приймач, які стало можливо відтворювати в експерименті і знімати з них інформацію; одночасну присутність *тут-і-зараз усіх часів* (у свідомості, у художніх практиках), їх нероз’ємну єдність; відчуття на далекій відстані події, що стається з близькою людиною; перебування пам’яті у ембріональному стані (точна згадка свого ембріонального стану) або просування пам’яті ще далі у твоє минуле. І дуже багато подібних «містичних чудес», які довго залишалися непоясненими класичною фундаментальною наукою.

Нарешті, не можу не нагадати фундаментальну працю Фритьофа Капра – і не лише, звісно, його, – яка коректно доводить збіг відкриттів фундаментальної західної науки і, сказати б, «прямого знання» містиків Сходу, їх філософій. Нагадаю – тим, що вважалося знанням від лукавого, Європа користувалась до 16-17 століття.

Квантова теорія (квантова механіка) розпочала нову наукову еру.

«З’являється новий, набагато глибший, погляд на феномен свідомості. Цього разу ототожнюються явища, що належать двом якісно відмінним галузям науки: фізики і психології. У кожній з цих сфер відповідне явище (поділ альтернатив у квантовій фізиці і усвідомленням в психології) залишається недоступним для розуміння. Але, ототожнивши їх одне з одним, ми в якійсь мірі пояснюємо обидва явища. [...]

При такому підході феномен свідомості описується ніби з двох сторін – з боку психології і з боку квантової фізики (як один з аспектів в описі вимірювання квантової системи). *Свідомість виявляється кордоном між фізикою і психологією*, що має пряме відношення до обох цих сфер. [...]

Свідомість стає загальним елементом фізики і психології, а відповідно – природничо-наукової та гуманітарної культур»¹¹⁴.

Стало очевидним, що існують різні реальності. Є «проявлені», локальні, видимі, «тверді», речові, матеріальні. І є інші – непроявлені, нелокальні, приховані, «таємні» і «утаємнічені», нематеріальні, які мають стосунок до того, про що ми говорили – до енергій, морфогенетичних полів, полів свідомості тощо. А це засвідчує, стверджує нова фізика, –

¹¹⁴ М.Б. Менский. Странности квантового мира и тайна сознания. Режим доступу – <http://fiz.1september.ru/article.php?ID=200700616%20target=>

наявність набагато глибшої спільної, фундаментальної Реальності. Більше того, «квантова теорія впритул підійшла до кількісного опису нематеріальних об'єктів і нелокальних кореляцій, я б сказав – до опису Духа, або до чисто-квантової інформації, і фізика квантової інформації вивчає закони її «проявлення» у вигляді локальних елементів реальності, свого роду маніфестацію Духу»¹¹⁵.

Виникає спокуса запитання: як може, скажімо, театр, що живе і живиться виключно енергією людини, її тіла, свідомості, енергіями її тисячолітньої пам'яті, вербальної і невербальної інформації, сценічних речей; морфогенетичними полями всього цього «організму» – людина/сцена, людина/зал, людина поза сценою, зі шлейфом присутності макросередовища, – як може театр, що вже відчув у собі тектонічні зрушення, не претендувати на власну нову фізику. Цього разу – фізику кванту. Адже не лише співпадіння модерних естетичних пошуків і експериментів нової фізики, що збіглися у часі; не лише упереджувальні практики художньої культури і театру, що засвідчили власну «теорію відносності» і квантову природу багатьох своїх відкриттів, що ми і аналізуємо у своїх останніх монографіях, поставили питання про настання для мистецтва Часу кванту. Рішуче з'явили себе експресивні зв'язки художньої культури з широким мультивсесвітом, фундаментальна єдність з ним, нелокальність, різні форми і рівні суперпозицій з ним і в ньому.

Саме тому, що у центрі театру завжди – тепла, жива людина, її свідомість – естетична цінність його відкриттів вимірюється віднині тестуванням його на «час кванту». Вкотре кажу: вже не можна ігнорувати і власне театру і науці про нього того факту, що непроявлена дійсність є ексклюзивним об'єктом їхніх досліджень. І їх науковим бонусом. Вже накопичено масив художніх фактів, які не підкоряються законам класичної логіки і не можуть бути інтерпретовані виключно з цих позицій.

Ще відомий французький мім Марсель Марсо кілька десятиліть тому писав про свого персонажа:

«Біп – спадкоємець П'єро з французького народного театру... (він) один на сцені. Його оточує *невидиме* щось, і він робить це щось *видимим*, наодинці борючись з простором, часом, силою тяжіння.

¹¹⁵ Доронин Сергей. Квантовая магия. Режим доступа – http://royallib.com/book/doronin_serгей/kvantovaya_magiya.html

За всієї полемічності деяких тверджень С. Дороніна ця думка є переконливою

Біп – скульптор, він ліпить власним тілом». [Лесь Танюк. Інтерв'ю Марселя Марсо для «ЮМАНІТЕ», Париж].

Квантова і класична фізики взаємодіють на новому рівні зв'язків.

Ми намагаємось розібратись з цією нішею з позицій нового знання на кордоні фізики і психології. І не лише на цих кордонах.

Все у всьому. Квантові теорії не випадково корелюють з голографічною теорією всесвіту. Зі сквородинським мікрокосмосом, у якому – весь макрокосм.

Знаменитий фізик-атомник, Нобелівський лауреат *Абдус Салам* неодноразово наполягав на тому, що своїм конкретним інноваційним ідеям він зобов'язаний Священному Корану. Його прямим підказкам. Скептики і досі не ймуть цьому віри. Але це саме так. І тут, на наш погляд, немає жодного «підступного» задуму.

Спробуємо пояснити гіпотетично реалізацію підказок – інформаційних сигналів Священного Корану знаменитому фізику.

Духовно-художні інформаційні поля, морфогенетичні поля енергій (Священний Коран і Суб'єкт-партнер), згідно квантових законів, за певних умов можуть перебувати у нелокальному суперпозиційному стані. Суперпозиція у цьому випадку відтворює сплутаність станів (entangled states), як субатомних, так і макроскопічних. *У цій нероз'ємній, несепарабельній єдності присутні усі стани одночасно, усі альтернативи, усі ймовірності.* (З часів Чарльза Беннетта, 1996 р., стало можливим, як відомо, визначати навіть кількісні характеристики міри, ступеню сплутаності). Досягається нелокальний суперпозиційний стан, що є аналогом своєї розчиненості у безмежжі.

Миттєве переміщення духовно-художніх сигналів – у даному випадку «підказок» від текстів Корану – здійснюється квантовими каналами за відомим у квантовій механіці принципом телепортації. (Переміщення сигналів може відбуватися як через класичні носії інформації – хвилі, частинки, так і через нелокальні суперпозиційні стани, про які щойно йшлося).

Обидві системи – суб'єкт (фізик) і «партнер» (Коран) – належать різним «квантовим комутаторам», які енергетично взаємодіють, генеруючи і направляючи енергії, а за умов співпадіння, синхроністичності, резонування «смыслів» в обох системах виникають стани-двійники. Тут слід сказати, *що* ми маємо на увазі під співпадінням та резонуванням смыслов-згустків. Вчений вирішує дослідницьку задачу через сотні і тисячі запитань стосовно предмету свого дослідження, які відтворюю-

ються мозком постійно, вдень і вночі, у режимі non-stop. Цей «потік свідомості запитань» транслюється у квантово-сплутану мережу, якій він належить, резонуючи з «подібним» в ній. Виникає діалог запит-відповідь, які – ймовірно – проходять через відповідні фільтри «на відповідність».

Це форма телепортації, яка насправді, як стверджує квантова теорія, є по суті миттєвим *копіюванням* квантових станів через подвійний канал (один з них класичний)¹¹⁶. Єдина квантово-сплутана сітка, в якій розчинені обидві системи, «запускає» не лише механізми телепортацій-копіювань, а і «реальний» полілог «текстів» всередині себе: полілог Свідомості суб'єкта і цього разу фрагментів аятів, сур від Мухаммеда, одкровенень Пророка (фуркани, зіклі, танзілі) про сутність і форми Буття, про космогонію і космічні закони.

Вчені, переважно ісламської цивілізації, стверджують, що «науковий потенціал Корану багаторазово перевершував той рівень знань, який людство досягло до моменту появи Корану». Крім того, існують свідчення про передбачення Кораном багатьох наукових теорій і відкриттів, носії яких увійшли у список світових інновацій (з Вікіпедії).

І нобелевець Абдус Салам – один з них.

Але з'явлений нами гіпотетичний механізм може пояснити не лише явища зазначеного типу. Є підстави говорити про нього як про механізм *фундаментальний і універсальний*. На різних рівнях, з різними ступенями свободи свідомості, використовуючи механізми доповнюваності, йде обмін інформацією між свідомістю і довколишнім середовищем.

Подібними механізмами в композиторській сфері визначаються, скажімо, методи «письма», спровоковані теоріями з фізики – зокрема, теорією ігор чи теорією ймовірності. Назву заснований на математичних моделях «стохастичний метод» *Яніса Ксенакіса*, який використовував у своїх метафізичних побудовах нелінійні ресурси теорії ігор, теорії множин, алгебри, теорії груп. Його пошук і втілення гранульного син-

¹¹⁶ «К настоящему времени проведено очень много экспериментов по квантовой телепортации. Из последних работ в этой области можно упомянуть эксперимент группы А. Цайлингера по реализации квантовой телепортации через Дунай, то есть на довольно большом расстоянии (600 м). Его результаты опубликованы в Nature(Ursin R., Jennewein T., Aspelmeyer M., Kaltenbaek R., Lindenthal M., Ph. Walther & A. Zeilinger. Quantum Teleportation across the Danube // Nature 430, 849 (2004)». Цитую за ресурсом: https://new.vk.com/topic-34759373_26839478

тезу звуку йшло далі – він провокував принципово інші інтелектуальні підходи програмістів і математиків. Музика «вчила» і «тестувала» математику. Методи художньо-духовного і раціонально-природничого, на нашу думку, вступали у стосунки *квантових залежностей* і квантової логіки.

Єдність художньо-природничої картини світу відтворювалась на базових рівнях квантового мультисесвіту. В якості його своєрідних нематеріальних «кодів» завжди виступали генії та інноватори.

Музична мова *Леоніда Грабовського*, його «майбутня музика», ствердилась на базі музичної інформатики і теорії ймовірності. Зараз свій метод композитор описує так: «основою моєї нинішньої техніки є теорія ймовірності в її конкретному аспекті – застосування контрольованих множин випадкових чисел з їх т. зв. mapping в множини ритмічні та звуковисотні за принципом однозначної відповідності» (з листа до мене 26 жовтня 2016). На цих принципах побудована і одна з останніх робіт композитора – «12 двоголосних інвенцій для клавесина».

Європейський музичний авангард при переході від серіалізму до комп'ютерної доби в музиці нерідко апелював саме до суміжних систем знань, де математика і фізика були чи не найкреативнішими.

Авангардист *Джон Кейдж* використовував досвід математичних моделей, теорії ігор, роль «керованої випадковості» – постнекласичний ресурс. «Я оперую випадковим: це допомагає мені зберегти стан медитації, уникнути суб'єктивізму в моїх уподобаннях і антипатіях» (Дж. Кейдж)

Відомо, композитор матеріалізував у музиці елементи філософії дзен-буддизму та даосизму. Його здатність до «самовираження» тиші, його повага до тиші у звуках і тиші власне звуків або використання «немузичних» звуків – енергетичної інформації філософії, в яку інтегровано навколишній світ тут-і-зараз, відтворює знаменита, знакова тричастинна композиція «4'33''». Впродовж виконання цієї трьоххвильної «тиші» довжиною у 4 хвилини 33 секунди слухач мав бути налаштований на акустичну партитуру самого середовища – реальні звуки простору перебування. Тут – окрема філософія Буття. Філософія дослідника з імплікаціями метафізичних і квантових означень.

Цей унікальний феномен Кейджа було використано для втілення монологу «Мировой души» Ніни Заречної у виставі Пензенського театру в постановці Андрія Шляпіна. Монолог мовчання довжиною у 4 хвилини 33 секунди не лише підкреслював експериментальний дискурс п'єси Треплева, а й збуджував уяву у напрямі необмеженої фантазії «експериментальних», несподіваних почувань і роздумів. (Проте чеховський текст не постраждав – режисер відтворив його у сцені своєрідної репетиції п'єси Треплева в іншому фрагменті вистави).

На базі авангардних пошуків Кейджа можна створювати авангардні математичні і фізичні моделі і програми ймовірностей, випадковостей, слухових ігрових «галюцинацій» тощо. «Випадковості» – порух вітру, стук гілки у вікно, шерех сукні, побутові звуки – ставали композиційними елементами позанотної «партитури». Енергії дзен-буддистських ідей, які відлунювали «невидимими» станами і креативними енергіями «порожнечі», – кликали до проривних модусів, до нових естетичних і духовних перспектив. Додамо до цього роботу з семплами як можливість здобувати звуками «фантастичні», нереальні реальності. Інакше – реальності квантових альтернатив. З'ява і розповсюдження у сучасній музиці програмних пристроїв для відтворення семплів з унікальними «творчими» потенціями стало відповіддю, зокрема, і на пошуки Кейджа та його підказки. Захід і Схід вчергово зустрілися у фазі дії альтернативних реальностей.

Особисто мені Кейдж близький не лише західно-східним філософським діалогом в собі, а й тою близькістю до фейерабендівської методології, яка у вільних сценаріях робить видимим ймовірнісне. Працює у нових, «майбутніх» вимірах. Являє новий погляд на світ. Коли світ епіфанізується.

Театр небуття, або Про принцип Недіяння (Wu Wei): Енергія тиші як саморегуляція смислів

*Китайська культура розрізняє
два види пізнання: чжиші (логічне знання)
і чжихуй (мудрість, накопичена мовчазним спогляданням).*

Протягом століть Галактика Гуттенберга поступово і послідовно витискувалась з тіла культури на користь альтернативних візуальних мистецтв. Ефект «шагреневої шкіри», продемонстрований Гуттенберговою культурою, говорив про безперервний процес самокорекції у відношенні до Слова, яке втрачало енергію. Останніми сплесками культури слова, очевидно, було явище Джойса і прикордонні експерименти з новими логіками – парадоксальними стиками смислів, абсурдною редукцією значень, деструкцією слова і т.п. Художні конструкції приймають все радикальніший характер.

Від М.Бердяєва до Умберто Еко, Фуко і Дерріди в філософії, від Чапліна до Сокурова, Кіри Муратової та Юрія і Михайла Ілленків в кінематографі, від Арто до Гротовського, Вілсона і Жанті в театрі – художньо-філософська думка здійснювала феноменологічний діагноз і логіку «виправдання» цим процесам. А між тим явище було абсолютно закономірним, особливо якщо врахувати, що художня культура (мистецтво) є своєрідним унікальним аттрактором по відношенню до інших середовищ життєдіяльності. Мистецтво, будучи пошуково-евристичною зоною, це майбутнє промодельовало – ми розлучаємося з класичною естетикою, ми йдемо від слово- і логоцентризму (про що ми багато писали). Шукаються нові естетичні топології. І розташовуються вони тепер навколо понять суб'єктності, лінії, тиші, плюральності центрів, спонтанності, непередбачуваності, підсвідомого, видовища, хаосу і т.п.

У ХХ ст. до початку ХХІ-го художня культура та література пройшла еволюцію від недовіри Слову (воно більш нездатне встановлювати зв'язки і все більше служить відчуженню) та його утиску, усікновення його енергетичних полів – до трансформації його функцій у напрямі заміни жестом (смісло-жест), метафорою мізансцен, звуком, мовою тіла та іншими матеріями, аж до його повної нейтралізації, «скасування».

Раз у раз виникають рефлексії ісихазму (у православній традиції) та практики ескапізму в безмовність – відхід у повну самотність і безсловесне спілкування (з природою, Богом, із самим собою), вказуючи на дефіцит у суспільствах саме цих систем комунікації. Активно актуалізується роль музики і образотворчих форм спілкування, які, у свою чергу, породжують все нові і нові субкультурні феномени.

У передчутті квантового переходу і нових квантових сюжетів Буття художня культура переглядає класичні поняття події і дії (діяння), відшуковуючи резерви для новітньої адаптації.

Нині – у 2010-і роки – ми маємо вражаючу «картину тиші» в діяльності українського театру і всієї художньої культури, хіба що за винятком окремих, відверто «авторських» напрямів (художник, композитор і под.), які тим не менше ще не набрали якості критичної маси для зміни енергій усього художнього ландшафту. Після першого сплеску експериментів і пошуків початку 1990-х і «першої тиші» їх середини театр робить присутню зупинку, яку не можна пояснити лише відсутністю ресурсу режисерських кадрів або актуального художнього мислення у цьому сегменті.

Зупинка ця, на наш погляд, є суто стратегічною. Накопичивши певну кількість пасіонарної енергії, перебуваючи у точці біфуркації, театр «вирішує» проблему альтернативи для подальшого руху. Традиційний репертуарний театр сприймає за перемогу вже сам факт відхилення свого репертуару від архаїчної траєкторії чи навіть просто факт запрошення «нового» режисера як імпульсу для можливо нового. Поодинокі спроби введення нестандартних для нашого театру (але аж ніяк не для європейського чи світового) технологій – медіа-ресурсу, технік звукопошуку (вистави Д.Богомазова «Роберто Зукко» за Кольтесом; «Жінка з минулого» Р.Шиммельпфенніга, з відсилком до поезики кіно, 2007; «Солодких снів, Ричарде», 2008-2009) чи «просунуті» практики з новими вокальними енергіями на базі автентичного стародавнього народного співу (робота Н.Половинки у виставі Івано-Франківського театру «Солодка Даруся» за

прозою М.Матіос, 2009) з'являють радше рецидиви самотнього бунтарства, але не уреальнюють нового художнього ландшафту.

Театр ніби прагне якоїсь форми небуття. Без жодного розпачу. Він інтерпретує свою поведінку через накидання їй символічної функції. Театр відкидає попередній класичний/некласичний досвід. Опором Логосу, втягуванням у світ фікцій, відміною сталих алгоритмів, окресленням розкутіших нових сенсів він пропонує *інші* правила гри. Вимагає від нас взаємності визнання свободи і волі – його і наших «внутрішніх просторів». Все гостріше відчуває обтяжливість власних традиційних обов'язків.

Його зупинка 2010-х – своєрідна форма відсутності. Стратегічне намовляння переглянути поняття *дії, діяльності і перетворення*. Для себе і для людини на загал. Це вже друга подібна зупинка театру за останні більше як двадцять років.

«Ідея непродуктивності (в широкому контексті – зупинки, «нульової» присутності – Н.К.) сьогодні з'являється в роботах Дж. Агамбена, який тлумачить її не як нічогонероблення, а як використання інших можливостей вживання мови або тіла для того щоб привести їх до стану спокою, призупинити божественні і людські справи, привести життя до споглядання своїх можливостей, з яких тільки будь-яка дія і виникає».¹¹⁷

* * *

Не випадково визнано, що одним з методологічних надбань на шляху виходу з глобальних небезпек є метод деконструкції (який чомусь – ще один «секрет» термінологічних і методологічних підмін – переважно сприймається і використовується в теорії саме як *деструкція*, як від'ємна якість, з ігноруванням другої її функції – *реконструкції*, тобто конструктивності¹¹⁸). Не все йому підвладно і не все відповідає сучасним вимогам адекватності метода – «полю» дослідження, але він не

¹¹⁷ Сидоров А.М. Фрагментарное письмо как форма постфилософского творчества// Искусство после философии. – СПб. – 2010

¹¹⁸ Запропонований Деррідою термін «деконструкція» є перекладом терміну Гайдеггера «деструкція» – цим, очевидно, почасти пояснюються в його інтерпретаціях акценти саме на деструкції

позбавлений певної слухності, йому не відмовиш у креативності і достатній потенційності.¹¹⁹

В екзистенційній напрузі театр позбувається звичних, традиційних, класичних/некласичних сегментів своєї «дійсності», скеровує картини світу до меж *протоквантової* постнекласики. Перебуваючи в точці біфуркації, театр обирає серед безлічі виборів – найефективніший. Змінює критерії діяння.

«Є [такий] прояв самоорганізації – самоорганізація як поява нової події. «Подія, стверджує І.Р. Пригожин, є щось таке несподіване, що не може бути передбачене детерміністично. Те, що через певну кількість років Земля опиниться в певній, заздалегідь відомій точці своєї навколосонячної орбіти, навряд чи можна назвати подією, тоді як народження Моцарта, безперечно, стало подією в історії західної музики».

Свої основні діяння (події) – САМООРГАНІЗАЦІЯ творить незримо, безшумно і несподівано. В умовах граничної напруги, крайньої нестійкості, система стискається, ущільнюється, згущується, ніби «пірнає» в себе (у фрактальну безодню своїх мікросвітів) і такий стан системи зовні фіксується у форми її «закритичного уповільнення», яке уривається лише з появою нової події.

У такі моменти, коли система надана самій собі, коли вже «не працюють» недавні регулятори (минуле), а нові ще не встигають сформуватися (майбутнє), система мовчазна, зовні неініціативна (ілюзія її беззахисності часто провокує волюнтаризм), і гранично напружена внутрішньо, – тоді між випадковими величинами її фрактальних рівнів і середовищем виникають кореляції надвисокого порядку (типу «гугол», тобто 10100 і вище)...[...] Умовчання є ніщо інше, як ще невисловлена фраза-показчик прийдешнього ходу подій... *Саме у такі моменти не діяння стає кращим діянням* (курсив мій – Н.К.)¹²⁰.

Ми звільняємо себе від чесноти спеціальної розмови на теми:

про відомий принцип У-вей, його трансформації у даосизмі і буддизмі чи про теорію школи чань або Алмазної Сутри, а також про новітні легістські тлумачення принципу і протиріччя на цьому шляху. Нам важливе інше.

¹¹⁹ Див.: Деррида, "О грамматологии" (1967) та ін.; роботи Ж.-Ф. Ліотара, Ж. Бодріара, Ж. Дельоза, Ф. Гваттарі

¹²⁰ Капустин В.С. "Самоорганизация тишины"// Сайт С.П.Курдюмова: spkurdyumov.narod.ru // Центр "Стратегии динамического развития" – Москва – 2007

Старожитній принцип Недіяння вже в далеку давнину з'явив свою нелінійність: тут відсутні причинно-наслідкові зв'язки, верх і низ, ієрархії, добро і зло, переваги для когось чи для чогось, порівняння. Лао-цзи не випадково проголосив: «Хто віддає перевагу, той ризикує втратити все». Давні східні культури були побудовані – на відміну від західних – на міцних базових нелінійних морально-психологічних, етичних і естетичних системах. Економіка і технології надбудовувались над ними (за законами, прямо протилежними Марксовим). Саме тому науковими і технологічними відкриттями і здобутками Сходу жила Європа аж до XVI-XVII ст.

Некоректна інтерпретація креативного принципу У-вей – як бездіяльності – завдала неабиякої шкоди науці. Нині зазнають поразки автори інтерпретацій, що ховались за цитатами з Дао (наприклад: «Не дій, і всі речі відбудуться самі собою»), вирваними з контексту. Врешті речт, важливо усвідомити, що й сама інтерпретація стала результатом і свідченням застосування Європою виключно лінійних схем, яким не підпорядковувались ці давні нелінійні, синергійні поняття і практики. «Лінійна» людина нездатна зрозуміти нелінійне – трюїзм. Але саме він залишає нас в непевності щодо ефективності взагалі сучасних рівнів розуміння і інтерпретацій.

Наголосимо щодо принципу У-вей на коректному: йдеться про «*невтручання*» у природний перебіг Буття, хоча цим і не вичерпується принцип Недіяння. Філософське засвоєння європейською наукою терміну ще й досі продовжується, а адекватного прочитання можна очікувати передусім на шляхах постнекласичних теорій і методологій, які – черговий раз в історії – синхронізуються в процесі діалогу Схід-Захід. З багатьох концептів У-вей актуальним для нас є наступний, найпростіший: «Даос не витрачає своєї енергії на дії, що не сприяють самоудосконаленню (відводять нас з нашого шляху) [...]. Даос не втручається насильно в життя решти людей, оскільки вони переслідують свої особисті інтереси і йдуть шляхом власного самоудосконалення, – доти, доки це не впливає на наш особистий шлях. Ця концепція робить Даосизм, мабуть, самою гуманістичною філософією. Роби, що хочеш, тільки не впливай ні на власний шлях, ані на шляхи інших людей»¹²¹.

¹²¹ Алекс Анатоль, Center of Traditional Taoist Studies.

Продовжуючи цю логіку, інший дослідник встановлює й широкі теологічні зв'язки: «Метатеоретичний рівень установки У-вей дозволяє застосувати її як пояснюваль-

Чергова і обережна згадка західної культури про цей феномен розпочалася з останньої третини ХХ ст., коли недовіра до Слова і Логосу природно впустила у звільнену від них зону матерії тиші, німоти, «примітиву», медитації¹²² – стихії невербального. Це був своєрідний пролог до розуміння принципу У-вей.

Вистава міжнародної театральної групи «Водоспади/Відблиски» театру «Ля Мама» (Нью-Йорк, 1995) в постановці Вірляти Ткач на наших теренах вловлювала потребу у край простих і незаперечних символах, здатних повернути нам ґрунтовність наших взаємин зі світом. Головною пружиною внутрішнього сюжету став ідеальний у своїй безпосередності, викрадений у історії міф, перетворений виставою у серйозність слова про Начало, про Джерело. Автентичні українські фольклорні пісні (виконання Ніни Матвієнко), ворожіння ритмами й мелодіями, містична загадковість язичницького ритуалу Івана Купала, поганське дерево жертвоприношення – воно ж і древо життя, джерело молодості, що мережить старожитність майбутньою незбагненністю, – послідовно приборкують хаос вигадливим перегуком мов і культур, що на нього накладаються головні слова-мотиви, коди історії, яка разом з Трипіллям та прахристиянським минулим – не щезла, – існує в іншому вимірі. Нитка Аріадни зав'яже вузлик у безмежжі простору – робить зупинку біля першоджерела. А там, в глибокій архаїці була тиша, не- діяння як протопримітив, протомедитація, передслово.

Паралельним сюжетом, прийомом край простим, як і все тут, іде лекція на тему археологічних розкопів тих часів.

Гребінь, черепок-спіраль,¹²³ орнамент, лабіринт – чуттєво виособлені ідеальні творіння нашого спільного минулого, яке воскресло через

ний принцип до східного (Китай, Японія) мистецтва, різних форм вірувань, психологічних феноменів. Пояснення енергії будь-якої дії, будь-якої творчості, інтерпретованих як недіяння, споріднює принцип У-вей з феноменом християнської віри. Усередині віри дія відбувається вільним і самостійним чином, в той же час залишаючись вповні залежною від божественного провидіння» (Л.С. Чернов).

¹²² Див.: Неллі Корнієнко. Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук // «Спогади про Джерело. Синдром Таїті»; «Бунт простору, або Недійсність побуту». – К. «Факт» 2000

¹²³ «У дохристиянській свідомості знаками, наділеними силою, були – спіраль, коло, свастика» .(Мирча Елиаде. Мифы, сновидении, материи. Рефл. Бук. «Ваклер, 1996, с. 175)

шість-сім тисячоліть. Безпомилкові формули непідвладності часові. Предметний всесвіт вистави носить універсальний характер – глечик, свічка, хустка, столітньої давнини гаманець, обрядове дерево мають настільки глибоку власну історію, що її енергії підвладна перспектива утворення ієрархії, – ознаки гармонії Я і Всесвіту. Річ виступає тут і як індикатор пам'яті поколінь, і як творець майбутніх споминів. Замкнені світи відкриваються в акті нового ритуалу. Вистава вловлює потребу в ґрунтовності і стабільності, у відчутті автентичності всесвіту, яке може надати *ритуал згадування забутого*. Сугестивні, магічні типи поведінки, притаманні ритуалу, шукають у виставі кожного разу свої, національні, етнічні точки опори. Спектакль Вірляти Ткач, наче відживлена парсуна (пергамент, герб, монета), суперничає з хисткими, але нетлінними знаками нашої долі, спростовуючи тему кінця, тему межі як долі національної.

Тут, на кордоні тиші спогаду, згадки, медитації відкриваються нові смисли.

З цією виставою вступив у діалог спектакль В.Більченка «Східний марш» того ж часу. Він, на перший погляд, дуже простий. Відкритий довільним сюжетам. Тут і зустріч культур заходу і сходу, іронічно аранжована, і вічні фабули любові-зустрічі і любові-незустрічі; данська акторка озвучує свій щоденник репетицій цієї вистави; на сюжет, виконаний англійською, нашаровується поведінка-почуття з іншої культури; у виставі є тексти Т.Манна, Г.Гессе, О.Мандельштама. Все присмачене щирою порцією іронії, часом на межі фолу. Є й політичні пародії-колажі з сюжетом важко здобутої, але незаперечної «перемоги» української «Ой, на горі та й женці жнуть» над «їхнім» гімном «Широка страна моя родная». Сказати б, імпровізації-етюди на теми плинності життя та його невичерпності. Комедія, печаль. Фарс. Барабанно-тамбуринний дріб. Скрипка, саксофон, свистки, тріщалки, акордеон. Звуки з усіх усюд.

Режисер випробовує тут *естетику примітиву*, присутність гри, пранаївне сприйняття, сприйняття «наноно». Сприйняття, характерне для дитинства.

Прихована жага простоти, бажання «наївного» життя – я назвала б його «синдромом Таїті» – відтворюють у 1990-2000 роки і далі багато молодих театральних європейських груп і студій. Нам пропонують ніби зупинку часу, його стоп-кадр. Тишу-недіяння. Складність світу втомлює.

Міжнародний фестиваль «Нова сцена. Культ модерну» (Харків, 1995; тут було презентовано нові течії музики й сценічного молодого мистецтва) з дивовижною відвертістю продемонстрував саме цей синдром – коливання культурного маятника від цивілізації до культури (назвемо так). Театральні групи з Потсдама й Амстердама – Danse Company «Echo Echo» та «Danse Theatre “Fabrik”», представили молодіжну субкультуру, з її моделями поведінки, брендами, своєю «технологією» сценічної мови. У гранично простих пристосуваннях вони акцентували у швидкоплинному потоці життя його первні – усмішку, погляд, дотик, освідчення без слів; народження перших звуків, можливо, найпростішої першої пісеньки, подібної до тієї, яка народжується споконвіку як продовження ніжності й початок кохання.

Внутрішній драмі свідомості пропонується ресурс етики. Возз'єднання театру з цілісністю молодіжних субкультур повертає йому тему спадкоємності на нових основах. Однією з них стає проживання щастя як відкритої заново трепетності *начала*. Добра стара Європа починає колекціонувати те, що вже було одного разу заявлено як головна цінність – вустами Руссо, Уолдена Торо.

Питання – наскільки ці рухи культури самоцінні, а наскільки інструментальні. Гадаю, на даному етапі коректно ми можемо говорити про *очищення* “картин світу”, світогляду від естетично “не працюючих” нашарувань. Про “правку” засобами стихій втомлених культурних матриць, про очищення їх від “шумової інформації”. Культура вносить й свої етичні “зауваги” (роль Потопу-дощу; свічі як очищувального вогню і Землі як лона – в “Н.Ф.” за Достоевським Лазорка-Карашевського; молоко – знак материнства і чистоти в «Отелло?!» Жолдака; сніг – варіант перетворень води і знак “чистого листа” життя).

Сплеск стихій – ознака Хаосу, вже “вагітного” Космосом.

«Макбет» Някрошюса у драматичному театрі – одне з таких підтверджень.

Це ще одна варіація сну, кордону з реальністю. Дерево може втілювати ліс, що пішов на пагорб. Воно ж на стільці уособлює, відповідно, метафору відсутності ґрунту. Час через метроном-гойдалку відмірюють відьми. Макбет вбиває Дункана, дивлячись у туалетне дзеркало леді Макбет (вбиває відображення, згідно законів давньої магії). Відрубаною головою стає камінь. А леді Макбет виявляється просто найпотужнішою з відьом. Птахи тут – знак біди і туги. Є тут і люди-птахи і

люди-рослини. Внутрішнім настроєвим рефреном вистави стає молитва “Господи, помилуй!” А Макбетове “Во ім’я Отця і Сина...” несподівано і шоково перебудовує театральний текст.

Все у Някрошюса перетворено у можливість сповіді. Він – Поет.

З Някрошюсом спливає в естетику театру міфологічна свідомість. Язичництво міфу і магії. За сумою ознак він творить *християнський міф*. (Критик М.Тимашева назвала Някрошюса “істино віруючим грішником” не випадково). Вибудований ланцюг: камінь – рослина – тварина (птаха) – людина є по суті ланцюг стихій Космосу, як сніг-вода, молоко, повітря, вогонь чи земля. Їхнє періодичне урівнення в правах, що його послідовно здійснює художня культура, відповідає тій новій етиці, яка може стати джерелом нової гармонії.

Проблеми енергії, часу, зупинки, тиші можуть містифікувати і ошукувати нас на багатьох напрямках. Не зайве буде звернутися у зв’язку з цим до одного парадоксу з фізики.

Репліка-цитата з «парадоксу Левенталя» – інформація до роздуму

«Ймовірно, у виникненні *події* на основі ефекту віддаленої дії, малозрозумілого нам за своїми механізмами, бере участь позачасова і незора нелінійна “нейромережа світу”. У своєму “підпіллі” система мобілізує потенційність і “закликає до роботи” невідомі раціональному світові глибинні чинники. Ми часто зустрічаємось у неординарних ситуаціях з незбагненим і рятівним ефектом, відомим як “парадокс Левенталя”, миттєвим і гранично оптимальним вибором системи з астрономічного числа альтернатив, для аналітичного аналізу яких замало і багатьох світлових років.

Така несподівана самоорганізація кардинально змінює вектор розвитку, задає новий подієвий ряд і народжує принципово нову реальність, нову онтологію, нове числення, нову мову.

У тиші, коли замовкають зовнішні шуми, можна почути найтонші звуки світу, нечутні в мирській суєті. У таких паузах народжуються нові смисли».¹²⁴

Одним з кодових, генотипних зразків-репрезентантів подібної Культури тиші, сьогодні актуалізованої, є танець було, в якому японський авангардний стиль 1960-х шукав і знайшов своєрідний синтез «класичного» японського було і нових поколінь його інтерпретації – з пластичними «спогадами» про давні традиційні театри Но і Кабуки, про поетику хокку. Танець натхненний езотеричною лінією філософії буддизму. Через медитативно-споглядальні імпровізації стародавні витоки означають танець як новий сучасний міф.

Неодноразово я бачила танець було у виконанні *Тадаши Ендо*, представника японської культури і громадянина Німеччини. Максимальне напруження самої сутності тіла – інакше не скажеш – пропонувало історію її зародження, перетворень в лоні мега-сутності – природи, і

¹²⁴ В.С.Капустин. Самоорганизация тишины // spkurdyumov.narod.ru/SamTish.htm

смерті, загасання енергії, останньої крапки, зникнення. Тут, у цьому вимірі. Новий міф відкривав вічний сюжет у вимірі інші.

І сьогодні, в наші дні, Тадаші Ендо демонструє перформанс на музику балету «Гагаку» Вікторії Польової (2012) за мотивами новели Акутагава Рюноске, підтверджуючи актуальність зв'язку архаїки і авангарду. Пошлюся на свідка нинішнього перформансу:

«Під тривожний свист флейти-п'якколо на майданчик повільно вийшов артист, одягнений в чорний хітон. Скинувши його, він залишився в довгому криваво-червоному балахоні. У кожному його нарочито уповільненому жесті або повороті тіла відчувалася колосальна напруга. Власне, Тадаші Ендо неухильно слідував програмній ідеї танцю було, яка полягає в умінні *розчутити тишу в будь-якому звуці, передавати жестами найменші душевні коливання* (курсив мій – Н.К.). Фактично це танець спустошення. Під наростаючий гул оркестру виконавець продовжував скидати з себе одяг, поки не опинився в одній лише пов'язці на стегнах. Впадаючи в заціпеніння при гучних і різких пульсаціях і оживаючи в тихих епізодах, артист, здається, намагався викликати в собі максимальну напругу, щоб нарешті видобути з себе беззвучний крик граничного відчаю. Коли у фіналі він втупив страдницький погляд у порожнечу над головами глядачів, а потім, описавши різке коло по майданчику, як би розіп'яв себе на одному з гуркітливих динаміків, багато людей в залі зіщулились»¹²⁵.

По завершенні перформансу танцівник прокоментував: «Танець – це баланс між сном і дійсністю ... продовжуйте бачити сни»¹²⁶.

Колівання «сутностей» (ти звільняєшся від себе, щоб стати деревом, листком, водою) – немов процедура очищення вітальності від усього особового (спустошення, настільки вагоме для було і езотеричних філософій), межові образи свідомості, народжуючися з тиші зосередженості, дають особливий ефект Культури тиші. Тій, в якій народжуються нові смисли, «нечутні в мирській суєті». Одне з новаторських відгалужень було – було-фу Хідзікати – маніфестує спробу синтезу людського тіла і уяви, спроможного відтворити, власне, безмежжя сутностей.

¹²⁵ Морозова Л. Тадаші Ендо исполнил перформанс на музыку балета "Гагаку" // Коммерсантъ Украина, №159 (1649), 10.10.2012

¹²⁶ Там само

Мультивсесвіт і множинність альтернатив

Ідея матеріалізації множинності альтернатив, така незвична для класичної думки і така «своя» для квантової, – в упереджувальному режимі була втілена знаменитим аргентинцем Хорхе Борхесом (черговий аргумент випередження художньою культурою фундаментальної науки). Як й ідея кварка у Джойса, підхоплена М. Гелл-Манном, на що вказують дослідники (І.Гарин, Юлдуз Халіуллін та ін.). «Герої книг [Джойса] є живими втіленнями квантових станів – багатомірні і «сплутані» живі істоти, що ведуть читача в глибинні і недосліджені пласти потоку свідомості, з якого читачеві потім важко «виплутуватися»¹²⁷. Те саме – з фундаментальною ідеєю перетворення видимого у невидиме – і навпаки – у Рільке та інших футуро-поетів. Перераховувати упереджувальні відкриття художньої культури немає сенсу – роботи провідних теоретиків фізики і філософії останніх десятиліть доводять це достатньо коректно і переконливо.

Трансформація різних форм множинності альтернатив у художній культурі набуває рис онтологічного чинника.

«Виявляється, ідея множинності світів (мультивсесвіту) Х'ю Еверетта і Джона Уїлбера належить не фізикам, а письменникові Хорхе Луїсу Борхесу, який в оповіданні «Сад розбіжних стежок» (1941 г.) описав світ, де *реалізуються всі альтернативи, всі результати, всі варіанти, всі мислимі можливості*. Борхес нічого не знав і не відав про квантову механіку, але саме йому, а не просунутим фізикам, вперше прийшла ідея про складність світу, в якому можна йти не по одній стежці, а по всіх стежках відразу: його герой «не вірив в єдиний, абсолютний час. Він вірив в незліченність часових рядів, в зростаючу, запаморочливу мережу розбіжних, зближених і паралельних часів. І ця канва часів, які

¹²⁷ Игорь Гарин. Художественное творчество и квантовый мир. Ресурс доступу – <http://www.proza.ru/2013/01/16/1411>

зближуються, розгалужуються, перехрещуються або століття за століттям так і не стикаються, – укладає в себе *всі мислимі можливості* (курсив мій – Н.К.)»¹²⁸.

Якщо ми звернемося до театру, то тут все ще складніше. Тут вступає у взаємодію ціле коло свідомостей. Обмін інформацією включає безліч суб'єктів. Драматург, режисер, сценограф, композитор, актор, речі, предмети, музика, сцена, зал, середовище поза театром і малі середовища довкола кожного з суб'єктів. А в новітньому театрі до цього додаються ще «зависаючі системи», недомовлене слово, напівжест, виявлене/невиявлене в одночасі, тиша як смисли, «сплутані» часи, «сплутаний» часопростір, уява як прихований естетичний сегмент, в якому присутні готові щомиті трансформуватися множинні смисло-образи і т.п. Одне слово – додаткова *інша* мова. Додатковість ступенів її свободи.

Сучасний театр, як ми пересвідчилися на багатьох прикладах, демонструє Борхесову формулу «реалізації всіх альтернатив, всіх результатів, всіх варіантів, всіх мислимих можливостей». І відсутність «єдиного, абсолютного часу».

Гра стосунків між квантовою фізикою і мистецтвом стає все складнішою, шифрує все нові і нові альянзи, полишаючи класичні горизонти, локалізуючи права класичних систем переважно традиційними причинно-наслідковими топосами.

¹²⁸ Там само

Майбутній театр – «науковий», дослідницький проект

Суперпозиція, власне, й забезпечує «прискорений час» дії підказок. Телепортацію інформації. Художньої інформації. Але все-таки ХТО є той, що фільтрує?

Це – тема не однієї докторської дисертації... Для мене важлива підказка-аргумент на користь нашого футурологічного здогаду про те, що креативне майбутнє для театру і художньої культури – виключно за *дослідницьким, «науковим» типом художньої системи* (при можливості збереження класичного ресурсу – адже квантовий шар складається з класичних реальностей). Не наполягаю на вичерпності цієї лінії театрального розвитку. Але принаймні провідний напрям руху буде оприсутнюватися саме за цією логікою. Звісно, будуть представлені найрізноманітніші форми і види мистецьких ініціатив, але безпосередньо їх рівень піднімається на порядок.

У вищезазначених авторських монографіях досліджено і упереджувальні новації у театрі Леся Курбаса і Арто, і в сучасних художніх дискурсах європейської театральної режисури, і в з'яві нового типу інноваційного суб'єкту, що йде на зміну сучасній режисурі, якого я не випадково поіменувала як Вчений-Дослідник-Поет (Художник).

Поза сумнівом, універсалізм, я б навіть сказала – *транспрофесіоналізм* стає, на наш погляд, обов'язковою складовою майбутнього лідера художнього процесу. Не головне, чи називатиметься він режисером, Вчителем на східний зразок або якимось ще. Східна культурна складова виникла тут не випадково: адже саме вміння ставити запитання – і передусім буттєвого рівня – вирізняють культуру Сходу і його Вчителів ось вже не одне тисячоліття.

Сценічні роботи Кастеллуччі, Сузуки, театрального композитора електроакустичної музики Скотта Гіббонса та інших вже промодельовали це майбутнє. Роботи Скотта Гіббонса «вирізняються строгим використанням окремих об'єктів в якості єдиної вимірjuвальної апаратури

(наприклад, *уявні композиції для води*, які він використовує тільки як польові записи водою).

«Музика Скотта Гіббонса ... ніби відбувається у вашій власній голові»¹²⁹ – стверджує Lyn Gardner.

Пошуковий театр вже нині «працює» на випередження.

У виставі *Кеті Мітчелл* «Кільця Сатурна» за Георгом Зебальдом (2012) присутній експеримент з «технології» створення саундтреку як звукового пейзажу, інтегрованого у свідомість. Це свідомість головного героя – навіть за його відсутності – «випромінює» слуховий і зоровий потік – шерех пташиних крил чи вибухи потоків вітру. Суб'єктивні картини від «невидимого» суб'єкту відтворюють тривожно-печальний світ – схилок життя й енергій свідомості. Розпад цілісної картини світу. Втечі від порядку. Світ суб'єктивний. Виключно. Створений лише *свідомістю*.

Це випадок нагадування, що видимий світ – текучий, нестійкий, непевний. Це лише ілюзія, підкорена останнім іграм уяви, мерехтливий доктор до глибинних енергій, які даровані Спостерігачу (персонажу, актору) і підкоряються тому, що можна означити як «квантову свідомість».

Цій лінії розвитку театру ми вже приділяли спеціальну увагу, тому зараз не зупинятимемося на ній – просто нагадуємо одну з можливих стратегічних траєкторій руху майбутнього театру.

Час, що рухається у всіх напрямках і «грає» формами.

Вище ми демонстрували «примхи», бунт та «ігри» часу в театрі. Але ця його «поведінка» притаманна й іншим формам художньої думки – зокрема, літературі.

Ще Фолкнер у романі «Шум і лють» експериментував з часом, «рухаючи час назад, убік, в кругову... В одну хвилину людина згадає вісімнадцять років» (Дмитрій Урнов). Згадаймо з приводу подібного експериментаторства Джойса, М. Пруста, А. Жида, Дж. Дос Пасоса та ін.

Джойс в «Уліссі» стискає в один день, а саме, у 16 червня 1904 року – історію всієї світової цивілізації.

¹²⁹ Lyn Gardner. Tragedia Endogonia // The Guardian 15.05.2004

Ця експериментаторська лінія сягає й багатьох інших імен світового письменства. Скажімо, дослідження художнього часопростору Р.-М. Рільке («Сонети до Орфея» і «Дуїнські елегії»), здійснені Лесею Кравченко, Г.І. Ратгаузом, Манфредом Енгелем, Євою Кассіер-Шмітц, Гайнріхом Кройтцем, Габріелем Марселем, Тертотом Маттенклоттом, Вернером Шредером, Якобом Штайнером, Геральдом Штігом та іншими літературознавцями, – беззаперечно стверджують в якості особливостей художнього хронотопу поета «універсальну поетичну екзистенцію, яка передбачає певну будову просторової моделі світу»¹³⁰ (Л.Кравченко) і наголошують: «Рільке прагне розгорнути нову картину світобудови – цілісного всесвіту, без розділення на минуле й майбутнє, видиме й невидиме. Минуле й майбутнє виступають у цьому новому космосі на рівних правах із сьогоденням»¹³¹ (Г. Ратгауз).

І. Перрі вважає, що «часопростору “Сонетів” немає відповідника у фізичному сенсі. Це абстракція, це простір, у якому час не існує, це безкінечний простір, це “світовий простір”»¹³².

За словом Л.Кравченко, у Рільке реалізується «ідея перетворення видимого у внутрішнє думки». «Внутрішній світовий простір – це рухомий простір усвідомленості, де політ птахів відбувається крізь нас, а дерево проростає через наше сприйняття. Світ постає у розвитку, у динаміці, навіть дерево не розглядається статично, як тисячолітній дуб, а як річ, яка росте і тому сягає в “Weltinnenraum”» (Б. Алеман)¹³³.

Чи не відверта гра часопростору (часопростором) і феноменами видимого/невидимого розгортається у картинах світу цих митців? Безумовно, так.

Упереджуючи аргументи новітньої фізики, художня культура і література представляють шкідливі картини світу, генеруючи нові рівні свободи, долаючи базові засади лінійності, які перестають виконувати притаманні їм функції.

Так, вже нині романи Італо Кальвіно маніфестують внутрішні шифри-орієнтири, які у перспективі прагнуть квантових реальностей.

Тут час вільно рухається у всіх напрямках.

¹³⁰ пєсypc – file:///C:/Users/Nelly/Downloads/Pgn_fl_2014_34_20.pdf

¹³¹ Там само

¹³² Там само

¹³³ Там само

– Знаєте, чого б мені хотілося понад усе на світі? – кажу я – Повернути назусп'ять усі годинники.

– Досить тільки пересунути стрілки.

– Ні, я маю на увазі – силою думки, зосередившись, зупинити час і повернути його назад, – каже герой (Італо Кальвіно, «ЯКЩО ПОДОРОЖНИЙ ОДНОЇ ЗИМОВОЇ НОЧІ»).

Але функціонал художнього часу набагато об'ємніший і складніший.

Ще раз згадаймо виставу Кеті Мітчелл «Кільця Сатурна». Завихрення часів – минулого, теперішнього, майбутнього, що рухаються назустріч одне одному (так в інтелектуальному романі Зебальда), – турбулентність, у яку потрапляє герой «Колець Сатурна» – ставить на порядок денний перегляд театрального поняття часу. Перед нами – «квантовий» плин подій, який не випадково має контекстом згасаючу свідомість персонажа, старого, який відходить у вічність (придумка режисера). Монологи героя з невидимими, далекими від опцій його перебування уявними персонажами, з хаотичним впливанням «випадкових» подій і непов'язаних між собою феноменів, що ввергають його у чорні провали позачася і хаосу, – ніби ілюструють тезу з новітньої теорії фізиків, які наполягають на дискретності часу і порівнюють час з кристалом...

Коли у фільмі Бергмана виникає годинник без стрілок, ми безпомільно відчуваємо: ми у позачасовому континуумі. І нам, Спостерігачам, пропонується зчитувати події іншого, «художнього» Спостерігача, режисера Бергмана, – в новій системі координат. В цій системі можливі будь-які суперпозиції будь-яких станів, зокрема, – станів свідомості, станів внутрішнього світу. Будь-яке «квантове скручування». У цій системі координат випадіння з часу, «чорний квадрат» свідомості може означати і зупинку життя, і смерть як екзистенційний феномен, і зупинку як передчуття щастя, як миттєвість у Гете. І, як тепер зрозуміло, всі ці альтернативні, несумісні стани можуть існувати одночасно в одній і тій же локації – як може одночасно існувати життя і смерть, як можна одночасно стояти на голові і на ногах.

Цей внесок квантових матерій, схоже, ніде так не працює, як у матеріях художніх і естетичних.

Все, що торкається художнього дослідження внутрішнього світу, – вступає в діалог з квантовими законами, які стверджують, що «квантова фі-

зика явно недвоїста і балансує між крайніми станами “це” або “те”: квантові закони описують стани одночасно “і те й інше” і “ні те, ні це”». ¹³⁴

І тут не можна не помітити «слідів» буддистського світосприймання (чи нового діалогу з ним), що не лишилось непоміченим європейськими школами філософії.

Приклади з практики театру, про які йшлося, коли режисер вдається до стиснення часу чи до його трансформації у принципово інші щодо первісного сюжету режими (скажімо, з побутового часу – до притчового, епічного чи міфологічного), – знаходять переконливі аргументи безпосередньо у новітньому науковому дискурсі. У інтелектуальних спокусах природничих наук.

Лише один, але приголомшливий приклад.

«Астроном **Марк Уїтмл...** пограв з тим, що він називає акустикою Великого вибуху... Уїтмл одночасно стискає час (перетворюючи 100 мільйонів років на 10 секунд) і штучно піднімає висоту звуку раннього Всесвіту на п'ятдесят октав вище, завдяки чому *ви можете слухати «музику» Великого вибуху* (курсив мій – НК)» ¹³⁵.

Це важко уявити – таке можливо лише за умови квантовості всесвіту...

Модальності видимого/невидимого – мандрівки уяви.

Проблеми імпровізації і гри, спонтанності і нормативності досліджуються пошуковим театром через поля енергій. **Анатолій Васильєв** поч. 1990-х зосереджено зупиняється біля текстів статей О. Уайльда «Критик як художник» і «Занепад брехні». «Погляд, жест, ”тінь вчинку” – більше нічого не дозволено».

Шукаються власне принципи організації тексту.

«Основа експериментів у Школі драматичного мистецтва на поч. 1990-х – вивчення невидимої структури тексту, природи сценічного слова, ідей, імпульсів, що стоять за ним» ¹³⁶. «Він вчить читати ”невидимий” зміст, надаючи тим самим матеріал для гри» (Б.Юхананов).

¹³⁴ Александр Розенберг, «Квантовая реальность», ресурс – <http://www.buddhism.ru/kvantovaya-realnost/>

¹³⁵ Уолтер Левин. Глазами физика. Путешествие от края радуги к границе времени (Walter Lewin. For the Love of Physics: From the End of the Rainbow to the Edge Of Time — A Journey Through the Wonders of Physics) – ресурс – http://elementy.ru/bookclub/chapters/433758/Glazami_fizika_Glava_iz_knigi

¹³⁶ Васильев А. «Дойдя до точки, я освободился» // Петербургский театральный журнал №2 2000 – с. 10

Особливо показова ця лабораторія режисера на текстах Достоєвського. «Перш за все Васильєва цікавить в творах Достоєвського первісна енергія ідей письменника. І режисер концентрує всю увагу глядачів на діалозі, створюючи атмосферу зосередженості і заглибленості для передачі якогось важливого вербального повідомлення.

Замість анекдотичної історії про те, як мати хотіла видати дочку за багатого старого, у Васильєва мова йде про такі близькі і дорогі для Достоєвського поняття, як борг і самопожертва. І актори грають ці поняття, пригоди ідей.

Зіна у виконанні Н. Коляканової – втілення ідеї жертвовності. У найважливішому діалозі з матір'ю вона схожа на героїню високої трагедії, яка бажає принести неодмінну жертву»¹³⁷. «П. Брук в книзі «Порожній простір» пише про музиканта: «Якщо він внутрішньо вільний, якщо душа його відкрита і налаштована на потрібну хвилю, невидиме оволодіває нею і через нього стає доступним всім нам»¹³⁸.

«Ці слова цілком застосовні до акторів Васильєва. Досконалими, як музичні інструменти, назвав їх Є. Гротовський. Актори мають уміння впустити в себе «невидиме» і зробити його «видимим», зримим. Подібний театр (в якому невидиме стає видимим) П. Брук назвав Священним»¹³⁹.

«Актори ШДИ досконалістю своєї техніки нагадують "надмаріонеток" Г. Крега. Вони грають в категоріях нематеріальних, вони «підключені» до іншої реальності, яка живить і наповнює їх. Актори Васильєва – точно джерела духовних сил»¹⁴⁰.

Лабораторія *Леся Танюка* вже на самих початках його режисури апелювала до позатекстових матерій, віддаючи перевагу енергіям прихованих чуттєвих «сюжетів». Таємним сигналам підсвідомого.

Його рання вистава «В день весілля» В.Розова (1965, Харківський театр імені Т.Шевченка, колишній «Березіль» Леся Курбаса) заглибилась у енергії «невидимого», використовуючи вправи з досвіду «вітальних енергій» театру Курбаса¹⁴¹ і лабораторних практик Михаїла Чехова, здо-

¹³⁷ Там само

¹³⁸ Там само – Брук П. Порожній простір. М., 1976. С.83

¹³⁹ Елена Фомина, Правила отторжения «Я» – Петербургский театральный журнал №2 2000

¹⁴⁰ Там само

¹⁴¹ Неллі Корнієнко. До проблеми синергії в театрі Леся Курбаса: енергія як хвильовий процес/ Курбасівські читання №2 – НЦТМ ім. Леся Курбаса – 2007 сс.37-48

бутих, зокрема, з антропософії Штайнера, до якого за п'ять років після Курбаса звертався, як ми вже згадували, і російський актор.

Виконавцям ролей, блискучим акторам – В.Маляру – В. Івченко – Людмилі Поповій – були близькі експериментаторські ініціативи молодого режисера курбасівської школи. Вони працювали ювелірним психо-енергетичним скальпелем.

Інтерпретація перебудовувала сюжет у напрямі надпобутових, непередбачуваних стосунків між персонажами. Ставка – на невимовні внутрішні мотивації. Режисер суттєво поглиблював «сюжети» внутрішнього життя учасників драми. Приховане, утаємничене, «невидиме» для оточуючих почуття зрушувало і підсилювало драму – аж до жесту самопожертви героїні, її відмови від вибору по кохання. Драма набувала обрисів трагічного. Сюжет прочитувався не як життєвий випадок драми кохання, а як узагальнююча тема несвободи для приватного життя, для права особистості бути собою і бути вільною.

Вистава невинно підпала під заборону з мотивацією неприпустимості саме цього її акценту (хоча були ще й звинувачення у націоналізмі). В.Розов підтвердив Лесю Танюку, що закладав у п'єсу відкриті виставою режисера *приховані* почуття персонажів, які, на його думку, не були почуті іншими постановниками цієї п'єси, що успішно йшла у багатьох театрах...

*

Розповідні моделі сучасної художньої культури відверто зазіхають на закони новітньої фізики, упереджувально їх маніфестуючи.

Уявні діалоги *Кальвіно* у романі «Невидимі міста» апелюють до шифровальних символів і кодових алюзій новітньої теорії пізнання.

Роман будується на уявних діалогах двох мандрівників – Марко Поло і монгольського хана Хубілая. Сюжет нелінійний, це мандрівка уявою, де *час рухається у будь-якому напрямку*, а події виникають довільно... Невипадково рецензент фіксує «точку перетину минулого, сьогодення і майбутнього, в якій предмет інтересу автора проглядається у всіх епохах відразу» (Psyhea)¹⁴². Уява, як магна, «перемішує» всі часи, демонструючи вільну чуйність. Інколи час взагалі відсутній.

Цих міст немає на жодній карті світу. Тут – межа реальності, знак її нової інакшості. Уява прикордоння – прекрасна і виклична.

¹⁴² Витяги з рецензій на роман «Невидимі міста» тут і далі – з ресурсу: <https://www.livelib.ru/book/1000442685-nevidimye-goroda-italo-kalvino>

«Кальвіно з захоплюючою прозорливістю піднімає на поверхню сутність міст, і через його вигадані діалоги до читача доходить сьогодення, сама суть міста. Чим місто дихає? Вікнами будинків. Очима перехожих. Клекотанням думок. Про що місто просить? Щоб його не забули. Щоб його не покинули. Щоб його вирощували» (Kate_Lindstrom).

«Самі новели включені в певні тематичні повторювані групи: Міста і пам'ять, Витончені міста, Міста і очі, Міста і бажання та ін.» (CaptainAfrika).

«Що таке людина в місті? Спогад попередніх поколінь. Необхідна, але нестійка частка. Хтось, з ким ви зустрінетеся поглядами по дорозі додому. Що таке місто в людині? Його творення. Його історична зумовленість. Його порядок з хаосу» (Kate_Lindstrom).

Італо Кальвіно блискуче відчуває людину як мікро-частинку у світі, у Місті – у просторах макро.

В романі природно відбуваються дивні події – «невидиме» місто раптово може розпочати жити за *квантовими* законами – погляд чи жест може здійснити преображення міста. «І тоді простір змінюється, місто перетворюється і стає... прозорим для погляду, як кришталь» (Delfa777).

Невимушені порухи свідомого/несвідомого. Кордонний світ міражу-сну-хиткості. Це виклик ігор свідомості.

У *Пелевіна* – в його «Жовтій Стрелі» – час йде назад, розділи рухаються від 12 до нульового... Можна перебувати відразу у кількох напрямках. «Це подібно до того, що вживає Італо Кальвіно» – говорить Кларк Блейз, який бере інтерв'ю у Пелевіна. З інтерв'ю:

Пелевін: Люди завжди бачать тільки минуле, його і називають майбутнім.

Кларк: У Вас герой – Андрій – сходить з поїзда, можна навіть сказати – бере квиток на сходження з поїзда ... Критики (деякі) інтерпретують історію, як історію Росії, «щось на зразок притчі про країну». У поїзді люди живуть вже роки, вмирають, «ціле скупчення тіл», яке видно з залізниці. Можливо і дзен-тлумачення ... Це символ ...

Пелевін: Я цим не займаюся. Я не вигадую символи або метафори. Я просто описую події, які відбуваються в певному вимірі. Може бути,

це щось для кого-то означає. Але для мене це буквально те, що написано в тексті¹⁴³.

Пелевін вводить «виміри», які ставлять метафору і символ перед новими викликами – викликами художньої реальності, яка шукає нових цеглинок з «будівельних матеріалів», не спокушуючись відомими, класичними. Або: метафора і символ намагаються наповнитись новими художніми смислами. Але, нам здається, що реальності, подібні до метафор, – вимір своєрідних D3, D4, D5... і далі.

Подібна логіка побудови художніх реальностей з'являє себе і в творчості Тараса Прохаська. На запитання щодо порівняння його прози з латино-американським магічним реалізмом він відповідає:

«У мене немає відчуття кордону між звичайним реалізмом чи магічним чи критичним реалізмом. Немає ніякого суттєвого наповнення цих понять, бо все є реальним. Є лише різні форми реальності. Насправді я є людиною мови. Все це відбувається у мові і мовних конструкціях. І, переконаний, що *все, що може бути сказане, вже є реальним* (курсив мій – НК). Хоча мушу визнати, що, на свій сором, я не знаю жодних канонів чи стилів писання. Єдина теорія писання, яка може бути для мене якимось підґрунтям, – це генетика, біологія. Мені здається, що природа, якісь земні речі самі по собі є текстом, і ми маємо шанс відчитати той чи інший фрагмент»¹⁴⁴.

Методологія Прохасько демонструє художню формулу впливу свідомості на реальність – через мовні конструкції. Його відчуття різних форм **вітального** насичують художні реальності природничо-гуманітарними імпульсами, відповідаючи на потребу знайти сучасну формулу всеєдності.

¹⁴³ Печур -https://www.facebook.com/groups/zarubejeXXI/permalink/830568077121468/?sw_fnr_id=2281687377&fnr_t=0

¹⁴⁴ «Україна молода», 22 грудня 2006 р.

Нові виміри людини: множинність ідентифікацій

Герой роману Кальвіно «Роздвоєний віконт» під час війни з турками одержує травму, що перетворює його на дві самостійні половини, які живуть – кожна – власним життям. Тільки «один» віконт – шкодить рідному місту, «другий» – виправляє цю шкоду, відновлює добро. Добро і гармонія виникають лише за умови об'єднання їх у цілість, цілісність. І тут не було б нічого нетрадиційного, якби за цим сюжетом не стояла актуальна нині, як ніколи, проблема тотожності індивіда.

Дискурс Кальвіно шукає симетричних відповідностей для надактуальної сучасної проблеми ідентифікацій. Він відчуває людину як *множинно ідентичну* і розгадує її таїну саме в цій перспективі.

Цей феномен давно цікавив науку. У психології і психіатрії на цей рахунок існує поняття «множинної особистості». Але її переважно пов'язують з дисоціацією, з однозначним розладом, хворобою. Цікаво, що такий феномен характерний передусім для англomовних країн (!?).

Між тим є частина психологів, які аргументовано ставлять під сумнів дисоціативний розлад ідентичності як явище хвороби. До них належить і представник архетипічної психології *Джеймс Гіллман*, який наполягає на визначенні такого підходу як «культурної упередженості». Він вважає некоректним ідентифікувати цілісну особистість через її окреме, недостатнє, фрагментарне *Я*. Це – сигнал втрати особистості. Дослідник працює тоді з її ілюзією.

Існує багато досліджень з культурної антропології¹⁴⁵, які стверджують абсолютно здорові засади множинної ідентичності («множинної осо-

¹⁴⁵ Пропоную роботу: Е.О. Труфанова. Человек в лабиринте идентичностей// Вопросы философии, 04.03.2010

бистості»), залучаючи в якості аргументів давні феномени шаманських культур (острів Балі, Індонезію, Монголію). Там фрагменти, окремі я інтегровані в поняття автономних, незалежних душ і духів.

Але все ще великий масив наукового топосу при зустрічі з феноменами множинної ідентичності продовжує орієнтуватися на хибну думку про це явище як про діагноз і застосовують медикоментозні системи терапії, тим самим підтверджуючи відживаючу думку щодо оцінки цього явища, зацікавленість яким зростає.

На нашу думку, явище множинної ідентичності в період квантового переходу відповідає актуальним запитам сьогодення. Нині, в часи фрагментації життя і фрагментації людини – наслідка ентропійних процесів, – упорядкування світу відбувається через усвідомлення процесу набуття людиною нових і нових ідентичностей, їх інтенсивної генерації. На наш погляд, це і є адаптивний ресурс антропності у сучасному бутті, яке продовжує нарощувати власний ресурс ймовірностей.

Сьогодні перед культурою стоїть проблема нових критеріїв її відповідності часові. Часові, який може залишити поза життям, за різними оцінками, до третини людства.

Театральний лідер як інноваційний суб'єкт. Вчений-Поет (Художник).

На жаль, все ще не став реальністю гуманітарного наукового дискурсу новий суб'єкт – лідер художнього процесу, зокрема, лідер театру. Футуролідер. Лідер інновацій.

Йдеться про те, що починаючи з останньої третини ХХ ст. радикально трансформувався історичний часопростір. Не тільки у бік прискорення всіх процесів і загального «інформаційного ущільнення». Постійна мінливість, нестійкість, непередбачуваність і відкритість (як розумів її Умберто Еко) нині з'являють себе як субстанціальний інваріант часопростору. У цих новітніх умовах не могли не змінитися поняття суб'єкта – зокрема, суб'єкта творчого процесу; поняття лідера, творчого акту, простору, часу, закономірності і випадковості, категорії причинності, хаосу і порядку, живого і неживого тощо.

У бутті, смислотворчими категоріями якого стали нові інтерпретації зазначених понять, неминуче виник і ланцюг трансформацій в полі культури, художньої, зокрема. Змінюються смисли, ролі і функції її суб'єктів. Та і сама категорія суб'єкта піддалася тектонічним зрушенням. Сьогодні, як ви пересвідчились, на базі низки новітніх фундаментальних досліджень¹⁴⁶ можна стверджувати, що вирішальну роль в процесі еволюції починають грати нелінійні, відкриті системи, що працюють на засадах самоорганізації, системи з високими ступенями свободи, до яких передусім, без сумніву, входять системи художньої культури¹⁴⁷. Художня культура стає одним з головних персонажів еволюції.

Констатую очевидне: ми перебуваємо у просторі *постнекласики*.

¹⁴⁶ Див. роботи І.Добронравової, В.Кізіми, Л.Киященко, В.Аршинова, В.Стьопіна, Л.Бовзенко, Н.Корнієнко, Ол.Левченко, Ю.Тютюнника, В.Лук'янця, І.Цехмистра, В.Моїсеева та ін.

¹⁴⁷ Див.: роботи І.Пригожина, І.Стенгерс, Є.Князевої, С. Курдюмова, Н.Корнієнко, А.Назаретяна, Мічіо Кайку.

Сьогодні художня культура – і театр, зокрема, – відкриває свої нові, постнекласичні ресурси. Втім, вони існували завжди. На цей предмет є дві точки зору. Згідно першої, існували чітко артикульовані періоди: класичний, некласичний і нинішній – постнекласичний. Є й інша точка зору, згідно якої постнекласичний стан є станом історично постійним. Змінюються лише, сказати б, формули адекватності предмету і методу. І тут немає жодної суперечності – перед нами просто специфічна оптика підходу до відомого принципу доповнюваності. Так чи так, але сьогодні ми фіксуємо потребу в постнекласичних ресурсах культури. Потреба ця періодично актуалізується, і переважно – в періоди перехідні, часто позначені екстремальністю. Цей ресурс підсилює енергію передусім – що особливо важливо усвідомити – фундаментальних функцій художньої культури (театру): діагностичної та прогностичної стосовно своїх суспільств (середовищ), а також коректує функцію їхньої страховки. В умовах постнекласичного простору театр, зокрема, переглядає не лише свої функціональні можливості, але і як результат – роль лідерів художнього процесу. Суб'єкта дії або, що стало нині особливо актуальним – *конструктивного недіяння*. Останнього ми вже торкались.

Як відомо, на різних історичних етапах в ролі лідера в театрах європейської традиції перебували і драматурги, і провідні актори, а з початку ХХ ст. – режисери, що стали професіоналами. Професіоналізм режисера в його *класичному*, визначальному сенсі, накинutoму йому культурою класичного ж зразка, зводився до можливостей синтезувати – естетично і світоглядно – ролі драматурга, декоратора (пізніше – сценографа), актора, організовувати музичні енергії, надавати своєрідну єдність тому, що означено як простір і час в їх класичному виразі (єдність часу і місця, причинно-наслідкові зв'язки подій, словоцентричність тощо). Режисер втілював свої стратегії – до останньої третини ХХ століття – як своєрідний *лінійний художній менеджер*. Відносна простота складових і ясність канонів і нормативів дозволяла театру, сказати б, вичерпуватися у повноті класичних уявлень про свого лідера – режисера.

Але вже в останній третині ХХ ст. в цьому класичному ресурсі лідера став відчутним дефіцит якостей, без яких в щохвилино і щомиті різко змінному світі жодній сучасній художній системі не обійтися. З причин принципової, фундаментальної непередбачуваності сучасного, постнекласичного світу особливою креативною цінністю означились, згідно наших досліджень, такі характеристики лідера, як:

а) *упереджувальне (випереджаюче) мислення;*

б) *дослідницький імпульс;*

в) *універсалізм нового рівня, що вміщує в себе таке актуальне нині поняття, як уміння не так пояснювати й інтерпретувати, як ставити запитання.*

Доба законодавчого розуму (в термінах З. Баумана) та й вже інтерпретативного розуму відходить у минуле. Сьогодні відлік веде Культура Запитань, на відміну від існуючої досі культури відповідей та інтерпретацій.

Остання третина ХХ століття ознаменувалася на театрі європейському динамічним розвитком передусім його *пошукового* сегменту – який значною мірою вже був неklasичним і за низкою позицій передував добі постнекласики. Нагадаю, що і Арто, і Курбас, і Мейєрхольд, і Вахтангов, і Брехт, і Гротовський, і Барба (та й не лише вони) в своїх лабораторно-експериментальних дослідах, інакше – у власному пошуковому театрі – ставили і вирішували питання, що по суті випереджали класичні художні побудови. Їх пошуковий театр вже тоді принципово по-новому поставив проблему коректності сценічних категорій: *часу, простору, суб'єкта, події, свідомості, під- та позасвідомості, видимого/невидимого*. Відчуття інших вимірів вже витало в художньому повітрі.

Некласичні версії цих сценічних категорій вже тоді, в епоху класичного модерна, торували шлях в останню третину століття ХХ-го.

Так, Курбас, наприклад, своїми театральними версіями «потoku свідомості», пошуками естетичного аналога «підсвідомості» (1923, 1933), продемонстрованими одночасно з авангардною прозою Джойса і абсолютно незалежно, істотно випередив не просто театральний час. Він вже працював на Культуру Запитань, культуру нової людини, людини «розширеної свідомості», що взяла траєкторію в ноосферу. Теорія шокового театру Арто в якомусь сенсі упереджувала ряд постнекласичних версій в театрі Жолдака, Каstellуччі або Шиллера (Угорщина).

Пошуки наших сучасників останніх двох поколінь: Гротовського і Барби; Някрошюса, Тумінаса, Вайткуса, Карбаускіса, Коршуноваса (Литва), Помра, Жанті й інших у Франції, Жолдака, Богомазова, Лазорка, Ліпцина в Україні, від Люпи до Яжини в Польщі, від Остермайера до Гьоббельса і Касторфа в Німеччині, від Фоменка, Васильєва і Додіна до Серебрєннікова в Росії, бельгійця Люка Персеваля, італійця Ромео Каstellуччі і латвійця Алвіса Херманіса – радикально змінюють художній і естетичний ландшафт театру Європи.

У своєму випереджаючому сегменті – пошуковому – європейський театр лавиноподібно зрушив зі своїх місць такі поняття, як «час», «простір», «реальне» і «віртуальне», «минуле» і «сьогодення», «суб'єкт», «самоідентифікація», «живе» і «неживе». Ми вже мали можливість говорити про це в своїх монографіях і доповідях,¹⁴⁸ залучаючи режисерські версії вищезазначених лідерів європейського театрального процесу.

У спектаклях Някрошюса, скажімо, предметом нашого інтересу була інтерпретація перш за все таких категорій, як «минуле» і «сьогодення» або, скажімо, «живе» і «неживе». Досліджували ми і феномен «ущільнення» і «розтягування» часу тут-і-зараз, а також проблему ідентифікації через ритуали ініціації – у виставах Жолдака. Розглядали версії стосунків вербальної і невербальної семіосфер у спектаклях Жанті і Боба Вілсона, парадоксальні діалоги росіянина О.Янковського.

Логіку все того ж таки цеху майбутніх лідерів-учених на театрі представляє і американець **Боб Вілсон**, який теж намагається «скасувати» відомі класичні закони фізики, але про нього нижче.

Назву «чистого» дослідника, «алхіміка» театру **Анатолія Васильєва**, який в розвиток ідей Арто, Михайла Чехова, частково Гротовського створив чотири моделі театру: від театру своєрідного міметичного, ілюзійно-психологічного до ігрового імпровізаційного – неокласичного – релігійно-ритуального, які у буквальному розумінні засвідчили постнекласичний простір театру кінця ХХ -поч. ХХІ ст. Досліді Васильєва – теоретичні і практичні – з потайними смислами вербального, з «невидимим», з відкритими структурами, з часо-простором та ін. склали, на наш погляд, своєрідну антологію театральної постнекласики. Хоча сам режисер зупинився біля назви «неокласичний». Схоже, йдеться про явища тотожні. Але ми ще будемо говорити про досліді Васильєва нижче. Як і про метафізичний вектор театру Кліма.

Нарешті нагадаємо абсолютно несподіваний театральний експеримент **Марталера** в опері «Фама»: режисер запропонував глядачеві «пожити» безпосередньо усередині звуку, досягаючи ефекту спеціальними акустичними новаціями. Мікросвітом тут стають звукочастинка, хвиля, квант.

¹⁴⁸ Зокрема, у монографії «Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності». – К. НЦТМ імені Леся Курбаса, 2008; 2010 – російською мовою; доповіді про сучасний європейський театр та про інноваційного суб'єкта – НЦТМ ім. Леся Курбаса, Міжнародна наукова конференція з проблем театру ХХІ ст. (Баку); Інститут культурології НАМУ та ін.

Або – несподіване і радикальне ноу-хау композитора **Скотта Гіббонса** – згадаймо, – який вдався до синтезу звуків з фотографій. Роботи Скотта Гіббонса «вирізняються строгим використанням окремих об'єктів в якості єдиної вимірювальної апаратури (наприклад, *уявні композиції для води*, які він використовує тільки як польові записи водойм). «Музика Скотта Гіббонса ... ніби відбувається у вашій власній голові»¹⁴⁹ – стверджує Lyn Gardner.

За великим рахунком, театр в подібному пошуковому своєму сегменті переглядає «одиниці» виміру людини та її можливостей, продовжує творення нової театральної антропології, отже – можна говорити про *естетичні методології як новий ресурс постнекласичних і передквантових (квантових) практик*.

Є всі підстави обережно, але все-таки стверджувати: нині театр створює свою власну, *нову – художню «теорію відносності»*, про що ми ще говоритимемо. Прорив у непередбачувані світи театр першої третини ХХІ століття здійснює, як ми бачимо, за рахунок своїх постнекласичних ресурсів і, зокрема, за рахунок власних упереджувальних стратегій, головну роль в яких грає *дослідницький імпульс*. У якості лідера сучасного театрального процесу все актуальнішим стає лідер з даними *вченого*, що вміє ставити завдання і формулювати складні проблеми. Нерідко – буттєвого, буттєвісного плану. А те, що театр все ефективніше з'являє свої фундаментальні можливості, доти мало запитані (історично не зажадані¹⁵⁰), – не викликає сумнівів у дослідників, що працюють з методологіями, адекватними ХХІ століттю.

То кого ж театр бачить володарем настільки актуального і несподіваного дару? Традиційного, класичного режисера і драматурга? Чи, може, мистецького менеджера або дослідника-гуманітарія? А що, коли театральне лідерство опиниться цілком по силі вченому-природничникові, найадекватніший постаті сучасного етапу розвитку суспільств, зокрема – його художніх начал, і, звісно – театральних? І чому все частіше в ролі лідера театрального процесу (та й кінопроцесу) останніх двох поколінь стає особа або універсально-гуманітарна (назвемо хоча б Ромео Кастеллуччі, живо-

¹⁴⁹ Lyn Gardner. Tragedia Endogonia // The Guardian 15.05.2004

¹⁵⁰ Не секрет, що до цього часу західна цивілізація залишається у полоні чи не «онтологічної» недовіри до можливостей культури, зокрема, художньої. Рідкісні винятки (прикладі Франції, Швеції та деякі інші) не вселяють достатнього оптимізму. А між тим художня культура поступово виходить у *лідери сучасного процесу еволюції*.

писця і сценографа, сценариста, художника по світлу, звукорежисера, теретика; музиканта Марталера, драматурга Тима Крауча, філолога Марка Равенхілла), або в той чи інший спосіб презентанта «точних» наук (назву принаймні режисера Серебреннікова – фізика, Анатолія Васильєва – спочатку хіміка; відомого бельгійського театрального режисера Плателя – лікаря-психотерапевта і психолога, кінорежисера Юрія Кару – радіофізика)?

Поза сумнівом, універсалізм, я б навіть сказала – *транспрофесіоналізм* стає, на наш погляд, обов'язковою складовою майбутнього лідера театрального процесу. Гадаю, й кінематографічного також. Не головне, чи називатиметься він режисером, Вчителем на східний зразок або якимось ще. Східна культурна складова виникла тут не випадково: адже саме вміння ставити запити – і передусім буттєвого рівня – вирізняють культуру Сходу і його Вчителів ось вже не одне тисячоліття.

I – ще про дещо важливе.

Наші ідеї, викладені тут, відтворюють футурологічні траєкторії руху класичної системи «режисер» у її – мовою соціології – оптимістичному сценарії. Але існує, як відомо, ще й песимістичний і нейтральний його варіанти.

Назву кілька сюжетів песимістичного сценарію. Найвиразніший, що існує на поверхні, – сценарій глянцевої художньої культури і театру. Його присутність зафіксовано, хоч як це дивно, передусім у театрах і культурі східної Європи. З прикладів на безпосередньо наших теренах – окремі роботи Жолдака чи Віктюка, театру Лесі Українки. Естетиці глянцевої культури на театрі притаманні: відверте витіснення, нейтралізація або радикальна адаптація людиновимірих начал і духовних концептів. Передусім вона відповідає масовим очікуванням знаків успіху, як розуміє його саме масова культура споживання; мріям про швидке і комфортне просування в *ознаки* кар'єри, входження в коло «успішних» людей тощо. Йдеться не так про власне кар'єру, як про її «інтерпретацію» все тією ж масовою свідомістю, а ще точніше – інстинктом самозахисту, бажанням стабільності, причетності до «еліти» маргінесу, яку переходова доба виплескує на поверхню, утримуючи на рівні товарного бренду¹⁵¹. Новий кіч і симулякр – найрозповсюдженіші персонажі глянцевого театру і культури загалом.

¹⁵¹ Тема культурної трансформації поняття «лузер» – одна з відповідей на проблеми духовного дефіциту, його структури і якості.

Театралізація усього позахудожнього простору – від політики до побуту – яскраво виокремлює ці радикальні сутнісні підміни. А така телеверсія глянцю, як «Світське життя», розгортає своєрідну хрестоматійну *антологію симулякрів*. Акторами, не гіршими за професіоналів, виявляються тут дизайнери моди, спортсмени, політики, бізнесмени, юристи, банкіри, а їхні круті бентлі, годинники від Cartier чи Patek Philippe а чи то сумочки від Луї Віттон; Кембриджі, які, виявляється, нічому не навчають, дипломи Королівського університету, для власника якого навіть словник елочки-людожерки занадто обтяжливий інтелектуальний тягар, – симулякри життя.

Театр глянцю, що витісняє актора-особистість-професіонала, режисера-стратега театрального процесу, – ознаки демонтажу людини як художньо-естетичного і етичного начала. Його духовної іпостасі і сутності.

Сюжети з останніми українськими виборами президента і парламенту (2019) – знаки життя як товару, його лейбли у просторі глобального ринку, глобального мегамаркету.

Витіснення людини як такої з художньої зони відбувається не лише через механізм підміни цінностей в напрямі симулякра, а й засобами використання медіа– та кібертехнологій у некреативному режимі. І ця логіка має достатньо прецедентів – переважно у театрі європейському. Наведу (повторю дослівно) лише один з десятків можливих прикладів, вже згадуваний, але з іншого приводу.

«Спектакль «Кокаїн» **Франка Касторфа** – «грандіозне тригодинне шоу із спецефектами», яке діяло «на мозок куди сильніше за справжній наркотик»¹⁵². Тут акторська майстерність остаточно втрачає сенс, оскільки управляє уявою складна техніка: датчики і джерела команд «захиті» і просто стежать за виконанням відповідної послідовності дій, причому цей процес не вимагає ні режисерського втручання, ні акторської ініціативи: «Касторф запросив до роботи над виставою художника Джонатана Месса. Месс збудував на сцені щось неймовірне – якусь величезну конструкцію, схожу чи то на вмираючого динозавра, чи то на розбомблене місто. Ця конструкція стоїть на поворотному колі, і, обертаючись, відкриває нам все нові і нові сторони свого жахливого образу. Перед нами то інсталяція гіпсових бюстів без облич, густо вимазаних кров'ю, то гіперреалістична кухонька. <.> Долучить до цього

¹⁵² Никифорова В. Авиньон без русских // Эксперт. – 2004. – №27. – С. 88.

два кіноекрани і два телевізори і зауважте, що дія відбувається одночасно в декількох точках сцени і транслюється на екрани. Ось ми бачимо, як актори носяться в божевільному танці, а ось камера показує їхні обличчя зовсім зблизька, коли видно, як справжня сльоза змішується з крапельками поту на щоці актриси. Техніка монтажу крупних і загальних планів, гіперреалізм, витончений саундтрек...»¹⁵³.

Ці фрагменти «технологічного» театру, втілені в актуальному просторі, викликають велике занепокоєння багатьох дослідників, зокрема, Ф.Нікіфорової¹⁵⁴, Е.А.Сосніна¹⁵⁵, психолога Н.Носова¹⁵⁶ та інших, які аналізують проблему еволюції театру з точки зору теорії цілеспрямованих систем.

Скажу й про таку небезпеку. В умовах ігнорування або невідчуття численних ноу-хау, які вже відбулися, і відкриттів європейського пошукового театру з його випереджаючими, евристичними стратегіями¹⁵⁷, – театр у своєму, сказати б, касово-масовому виразі приречений «обслуговувати» найнебезпечніші стратегії інформаційного суспільства, його радше ентропійні, ніж креативні медіа-технології. Вже сьогодні наука попереджає про небезпеку скочування інформаційної цивілізації до стратегій глобального тероризму, в яких головну, підкреслюю – провідну – роль вже нині грають засоби масової інформації. Скажу більше – вони є важливою, якщо не вирішальною складовою цих стратегій¹⁵⁸.

¹⁵³ Цит. за: Соснин Э.А. Краткий очерк эволюции театра с точки зрения теории целенаправленных систем: электронный ресурс. – <http://www.metodolog.ru/00374/00374.html>.

¹⁵⁴ Никифорова В. Авиньон без русских // Эксперт. – №27. – 19-25 июля 2004 г. – С. 86-90; Никифорова В. Театральный вокзал // Эксперт. – №45. – 1-7 декабря 2003 г. – С. 88-90; Никифорова В. НЕТ романтике // Эксперт. – №48. – 20-26 декабря 2004 г. – С. 114-115.

¹⁵⁵ Соснин Э.А., Пойзнер Б.Н. Лазерная модель творчества (от теории доминанты – к синергетике культуры): учеб. пособие. – Томск: изд-во Том. ун-та, 1997. – с. 81-130. Соснин Э.А., Пойзнер Б.Н. Основы социальной информатики: Пилотный курс лекций. – Томск: Изд-во Том. ун-та, 2000.

¹⁵⁶ Носов Н.А. Виртуальная психология. – М.: Аграф, 2000. См. также: Носов Н.А. Виртуалистика // Доступно в сети Internet по адресу: <http://ich.iph.ras.ru>

¹⁵⁷ Додам: у кінематографі – ті самі тенденції, назву хоча б Пітера Грінвея, з його дослідженнями живого і неживого, хаоса и порядку, ірраціональності, симетрії і асиметрії в бутті; з його «відміною» традиційного нарративу; нарешті, його експерименти з абстрактним кіно («Падіння»), з електронним кіно; його досліди по розшаруванню екранного простору і т.п.

¹⁵⁸ Див.: Светлана Шайхитдинова. Информационное общество и «ситуация человека». Эволюция феномена отчуждения. – Казань, 2004; Иноземцев В.Л. Современное постиндустриальное общество: природа, противоречия, перспективы. – М., 2000 та ба-

Занепокоєння вчасні і аргументовані. Але, як правило, належать вони вченим, які, як на мене, недооцінюють фундаментальної ролі культури на даному етапі цивілізаційного руху, і ролі її «розвідницького» стратегічного учасника – культури художньої.

Скажу відверто: вищезазначені тривожні симптоми не викликають особисто у мене занепокоєння. Нас не лякають процеси, що нібито свідчать про тотальне витіснення людини з художніх ландшафтів. Саме тому ми й запропонували ефективний (оптимістичний) сценарій. Наші соціологічні і синергетичні дослідження фундаментальних функцій художньої культури і театру¹⁵⁹ доводять: якщо якийсь сегмент театрального тіла підпадає під ентропійний вплив, втрачає енергію, як у вищезазначеному випадку, театр в процесі саморегуляції провокує кумулятивний ефект «заперечення» і рольову перебудову власних сегментів. Запитує пасіонарні сили. Змінює власні актуальні програми, згортає малопродуктивні і висуває в зону розвідки найпотужніші. Паралельно система починає діяти в режимі оперативного самонавчання, прискорюючи вибір найадекватніших за цих умов стратегій. Так запускаються контрмеханізми спротиву ентропії. Театр (культура) налаштовується на стоншення і поглиблення свого головного – *людиновимірною* – ресурсу. Головного – зауважмо – для всієї антропної цивілізації. Ресурсами цими найефективніше, на нашу думку, нині займається тоталогія.

Ще раз, вже вкотре, наголошуємо на одному з найефективніших сценаріїв сучасного етапу еволюції – сценарії з пріоритетом культури й інтенсивним використаням в ньому культури художньої. Лише цей сильний евристичний ресурс здатен нейтралізувати зазначеного типу небезпеки і ризики і запропонувати продуктивні стратегії майбутнього. Природно, серед лідерів цього процесу у XXI столітті має бути представник лідерства нового класу, нового типу дослідник і креатор. Інноваційний суб'єкт. Або – суб'єкт інновації. Вчений-Поет (Художник).

гато інших. Я не кажу вже про класику: праці Гегеля, Маркузе, Маклюєна, Хабермаса, Хайдеггера, Додда Аннабела та ін.

¹⁵⁹ Вже згадане «Запрошення до Хаосу...», монографії: «Театр сьогодні – Театр завтра» – К. – 1986; «Український театр у переддень Третього тисячоліття. Пошук» – К.-2000 та ін.

Постнекласична реальність в контексті квантового переходу

Хочу наголосити на цікавому самоозначенні сучасних художніх процесів: *постнекласична реальність співпадає в часі з квантовим переходом* – як раніше ми спостерігали співпадіння модерну зі з'явою некласичних художніх практик.

У своїх нелінійних виявах театр, занурюючись на рівні постнекласичного і передквантового інструментарію, знаходить все більше підтверджень модальностям «незримого», «невидимого», «нечутного» – матерій квантового світу. Свій ресурс пропонує підсвідоме.

Нагадаю вже згадуване: оперу «Фама» (Фама – богиня поговору, рос. – «молвы») швейцарця *Марталера*, який ставить експеримент зі «свята святих» опери – звуком. Пафос цього експерименту в тому, що архітектура – будівля – акустика стають головними персонажами театральної події. Інноваційно використано спеціальні резонансні матеріали. Підкреслено звукову проникливість: усюди чутно усі, найменші, «нечутні» звуки. Експеримент: здобути для публіки відчуття її присутності *всередині звуку* як такого, коли навіть «нечутне» стає чутним.

Звук, хвиля, квант стає мікросвітом – це принципово нові стосунки двох світів – мікро і макро. Новий рівень диференціацій інтелектуальних матерій. Забігаючи вперед, за великим рахунком, не можна виключити, що відбувається перегляд сучасних версій антропності, її «одиниць» виміру.

Марталер відверто працює з технологіями, що породжують нові ефекти у просторі естетики. Враховуючи упереджувальні можливості пошукового театру і його прогностичні стратегії, можна говорити про *нові художньо-естетичні методології як про новий ресурс постнекласичних і передквантових (квантових) практик*. І, можливо, вчас-

но Франц Вілле пророкує щодо Марталера: «Його театр – це початок ери теорії відносності в драматичному мистецтві, наслідки якої, без сумніву, носитимуть революційний характер».

Ваш покірний слуга вже не один десяток років стверджує це стосовно всієї художньої культури (театру), особливо наполегливо – в останніх монографіях.

Одним з найрепрезентативніших нині режисерів Франції вважають *Жоеля Помра* (1963). Цього режисера називають «винахідником оригінальної алхімії». У 1990 р. він створив труп «Компані Луї Бруйяр» (за ім'ям неіснуючого персонажу, літературної маски), що працює без власної сцени.

Головні прикмети його естетики – рівноправність тексту вербального, жесту, тіла, шумів, музики. А фішка – перенесення буденних явищ і актуальної проблематики у несподівані, загадкові, подеколи фантастичні – відчужені контексти. Останні дають змогу розпізнати в цьому естетичному русі ознаки некласичних і постнекласичних реалій у передчутті квантових. Сфера значень зрушується вбік істин відносних, з більшою довірою до плюральності та незавершеності, до спонтанності, до екзистенційного.

Після знаменитих вистав: «До світу» (2004), «Я тремчу» (2007, у Пітера Брука), «Червона шапочка» (власна версія), «Ця дитина» – його театр ледь не «привласнив» Авіньон, подарувавши йому 2007 року сенсаційну виставу «Торгівці». (Показано її було і на Московському фестивалі NET).

Естетика вистави використовує принцип німого відео: дія відбувається за його форматом, а текст монологу головної героїні глядач чує за сценою...

Буденна фабула: дві подруги, одна працює до виснаження і вважає роботу головним чинником свого життя, друга – безробітна і від цього нещасна... У сюжет вривається містика: померлі батьки другої «підказують» їй здійснити жертвоприношення дитиною – і та викидає дитину з 21 поверху. І – о, диво! – саме ця кривава жертва «невинного дитя» упередила закриття заводу і вберегла від безробіття. Абсурдність життя і абсурдність жертви дорівнюють одна одній. Російська критика писала: «Німіий театр Помра відгукується то Кафкою, то Камю, то Ларсом фон Трієром, то німецьким експресіонізмом, то французьким екзистенціалізмом»¹⁶⁰.

¹⁶⁰ М.Давыдова, «Ведомости», 27.11.07

Театр Помра наголошує «тривожну, бентежну химеріаду» життя. Висновок самої вистави: усі ми – торговці – часом, життям, здібностями, – відлунює мотивами буттєвісного. Використовуються надскладні аудіовізуальні технології світла і звуку. Критика засвідчує: основне зрушення відбувається на периферії соціального сюжету. «Помра прибирає останню надію... Це спектакль постчеховського театру – вистава про велику ілюзію, про людей, які думають, що вони живуть справжнім життям»¹⁶¹. Над побутом вже зведено інший поверх.

Зрушуючи увагу вбік екзистенційних і буттєвісних цінностей, він монтує над побутом іншу, нематеріальну, *невидиму*, вгадувану – химерну – надбудову, яка використовує побут у функції естетичної омани і поштовху до мовленнєвої “інакшості”. Побут як структуротворчий елемент вилучається. Французький режисер переглядає поняття структури драми – а саме – головного сюжету і події як такої.

Помра комфортно відчуває себе мешканцем постдрами. А його театр, з подеколи химерним суміщенням в ньому несумісного, що вислизає з-під уваги критиків, – вводить форми передквантової реальності. Постдрама, постнекласика – нагадую – не випадково співпадають з початковими формами квантової реальності.

Немов у логіці Курбасового театру образного перетворення, французький режисер **Філіп Жанті** з 1980-х років розвиває естетику тотального перетворення «всього у все». Його «Витівки Зігмунда», де головними героями були пальці, пропонують майже неправдоподібну мандрівку, з парадоксальними «перевтіленнями» пальців то в медсестер, то в бандитів, то в друзів. А «підказка» від Жанті не залишає сумнівів – ми у зоні підсвідомості, з відмінними законами лінійності і причино-наслідкових зв'язків.

Тут правлять бал сні і галюцинації, далекі спогади і невідомлені гріхи. Подальші вистави Жанті переконають: поставивши трилогію про подорож у підсвідомість (з 1995-го – «Нерухомий подорожній», «Край землі» і нині – «Болілок»), він опинився серед тих, хто відкриває шлях, що став актуальним сьогодні. Люди, маріонетки, речі взаємоперевтілюються, підтверджуючи (крім усього іншого) відсутність межі між живим і неживим. (На екзистенційному рівні свої аргументи на користь останнього привів і Някрошюс в «Порах року»).

¹⁶¹ Глеб Ситковский, “Время новостей”, 26.11.07

Матерії *видимого* і таємниці *невидимого* у «Болілоку» Жанті ввергають у запаморочливий сюжет з кімнатами і люками, де проживають невіджиті страхи, чекання дива і драми пам'яті – будинок дитинства, що горить... І чого ніколи не було...

Оборотність часу, порушення меж живого/неживого, непередбачуваність подій – матерії *ймовірнісного*, *потенційного*, що відповідають станам сутнісно іншого виміру, назву його – передквантовим.

Дослідник підсвідомості, Жанті будує свій тотальний театр, залучаючи в рівній мірі і театр, і цирк (перевага надається клоунаді), і танець, і пантоміму, і відеоарт, і архаїчний ритуал, і театр тіней. (Втім, це загальна тенденція). Жанті не випадково заявляє: «Сцена – територія підсвідомого». Природно, що в такому дрейфі по підсвідомості відмінюються класичні закони земного тяжіння або причинно-наслідкові зв'язки подій – опора театру класичної режисури. Опора лінійності.

Нині лабораторія цього театрального лідера все більш тяжіє до колб нової «алхімії», до глибини і ризику поняття «дослідник». Вкотре нагадаю, художня культура, і театр зокрема, випереджають у своїх прогнозах академічну науку на одне-два покоління (!).

Розробляючи нову мову, яка буде спроможна подолати «сучасний міф як систему стереотипів», один з європейських театральних радикальних новаторів *Ромео Кастеллуччі*, про якого на цих сторінках вже йшлося, – «звертається до суміжних видів мистецтва і до наукових дисциплін. Суспільство активно займалося дослідженням ораторського мистецтва і риторики, живопису і скульптури, цікавилася фонологією, механікою, ендоскопічною медициною, хімією і бактеріологією, а також світом звуку: від григоріанського хоралу до електронної музики»¹⁶².

Спеціальну увагу режисер поставангарду надає перформативній природі театральної мови. Увага до звуку спирається на теоретичні і практичні дослідження науки настільки щільно і ризиковано, що виникає відчуття червоної лінії етичного кордону.

Прекрасний оратор історичний Антоній у виставі Кастеллуччі «Юлій Цезар» (1997, нова версія 2014) «був німий (він спеціально запросив для роботи над цією роллю онкологічного хворого, якому була проведена операція на трахеї). У його горло була вмонтована мікрокамера, що транслює на великий екран фізіологічні процеси, змикання зв'язок – символ народження мови і слова, якого спектакль був позбавлений. Таким чи-

¹⁶² Чайна Коржова. Особый язык. Ресурс – <https://joor.me/magazine/kultteatr/1/2->

ном Каstellуччі розвинув систему Бене та зробив слово, його народження видимим для глядача, тим самим деконструювавши його значимість – слова це всього лише фізіологія»¹⁶³. Досліджується тіло, позбавлене мовної техніки – основного ресурсу людської комунікації.

З приводу вистави «Tragedia Endogonida» режисер «зізнався, що пошуки ... ключа, здатного звільнити свідомість глядача і викликати ту очищувальну емоцію, заради якої й існував античний театр, привели його до творчих практик Шарля Бодлера, заснованих на епатажі, підвищеній афектації і шоці. Кожна частина з 11 фрагментів «Tragedia Endogonida» шокує глядача, проте епатаж і радикальність Каstellуччі в даному випадку естетично досконалі, реалізм сцен насильства завжди мистецький, йому чужа естетика документалізма, незважаючи на те, що кров, побиття, муки виглядають в його спектаклях цілком правдоподібно. Однак подібно Бодлеру він «вбирає» жахи нашого повсякдення в досконалу поетичну форму, примушуючи глядача відчувати суперечливі емоції, від відторгнення до замилювання»¹⁶⁴.

Трагічність людського перебування на землі втілена Каstellуччі у цій виставі з шокуючою аскезою мінімалізму: «одним з найсильніших моментів... стала сцена зі зникненням у своєму ліжку старого – ковдра, якою він укривався, поступово втрачала рельєф його тіла і вирівнювалась, – так непомітно відходило (спливало) життя, не залишаючи після себе нічого, жодного залому на ідеально рівному покривалі»¹⁶⁵.

Критика акцентувала важливу деталь: назва вистави відсилає до книги родоначальника кібернетики і штучного інтелекту Норберта Вінера. Мислитель і дослідник Каstellуччі, вивчаючи стосунки життя й інших реальностей, додає аргументів на користь автономності і «самостійності» реальностей художніх. Він стверджує: «Театр не показывает реальность – он производит новую реальность на основе существующей. Если подойти к вопросу психоаналитически, реальность – это действующая сила внутри нас. И трагедия обращается именно к этой действующей силе, апеллирует к нашему бессознательному. Можно сказать, что театр – негатив реальности»¹⁶⁶.

¹⁶³ Анастасія Лобанова. Ожившие картины Ромео Каstellуччи. Ресурс – <http://www.nt.zp.ua/pressa/42-teatr-romeo-kastelluchi/506-ozhivshie-kartiny-romeo-kastelluchchi>

¹⁶⁴ Там само

¹⁶⁵ Там само

¹⁶⁶ Каstellуччи. «Плакат в театре – настоящее наслаждение». Ресурс – <https://meduza.io/feature/2014/12/11/plakat-v-teatre-nastoyaschee-naslazhdenie>

Феномени постнекласики у передчутті квантової реальності представляє американець **Боб Вілсон**. Він теж намагається «відмінити» відомі закони класичної фізики. Його театр колористичних і акустичних ефектів називають «галюциноуючим простором», «ретельно організованим геометричним хаосом» – знаком «розпаду всіх фізичних і духовних цінностей». Французька критика поіменувала його ще і як «структуроване мовчання» (нагадаю його 12-годинну «безмовну оперу» – спектакль «Погляд глухого», 1971). А найадекватніші інтерпретації його театру належать психологам і психіатрам. Примарне і явлене походять тут з химеріади сну. А його бунт проти Слова і Смыслу продовжує логіку бунту постнекласичного театру проти Логосу. Проти традиційної «лінійної» психології.

Організатором простору стає жест. Відбувається фокусування в будь-якій точці сцени «невидимих силових ліній». Сценічний світ підпорядковується процесу конструювання за принципом математичної моделі... Наполягається на відміні першості людини на театральному кону.

Як і багато сучасних театральних лідерів, він віддає перевагу візуальному театру. Слово часто залучається на сцену, аби показати, що воно – зовсім не важливіше за звук, шерех чи тишу. Передуючи «Грі снів» Стріндберга у власній версії, нагадую, Боб Вілсон повторить слова драматурга: «Часу і простору не існує. Герої розщеплюються, роздвоюються, випаровуються, ущільнюються, розтікаються, збираються воедино... понад усе – свідомість сновидця»¹⁶⁷. У його театрі жест, річ, актор – поза психологією – вони лише мазки на картині. Критика асоціює вистави Боба Вілсона з картинами бельгійця Рене Магрітта не випадково. Творчість Магрітта – «суцільна низка трюків і ілюзій, підмін і загадок, перевтілень і таємних смислів. До того ж, у великій кількості картин... можна знайти відсилання до мистецтва ілюзіоністів» (Євгенія Сидельнікова).

Якби існувало таке поняття як *онтологічна мрія Буття* (греза – рос.), я б не вагаючись означила ним мистецтво швейцарського режисера **Даніеле Фінці Паска**. Його вистави «Дош», «Туман» і особливо «Донка. Послання до Чехова» (сценарій і постановка – Даніеле Фінці Паска. Театро Суніл. Лугано, Швейцарія, 2010) – невідтворювано справжнє, уні-

¹⁶⁷ Ирина Фьельнер-Патлах. Шведские сны Боба Уилсона// Независимая газета, 28 ноября 1998 года

кальне переживання цієї мрії. «Завислі» в просторі і в часі його художні реальності – ефірні, хиткі, легкі, немов відтворені якимись невідомими джерелами світла.

«Фотонні» вистави. Вони атемпоральні – миттєві і вічні одночасно. Його художні візії долають земне тяжіння – і це не метафора, а свідомство ексцесу одкровення.

З режисером працюють блискучі майстри, які вміють все: вони клоуни, жонглери, акробати, танцюристи, коміки, трагіки («я працюю з акторами, що володіють чудовими фізичними даними і контролем над емоціями»). Здається, для них немає неможливого.

Вистава «Донка» Даніеле Паска – найнепередбачуваніше послання до Чехова і, як на мене, – найближче до нього. Режисер підтверджує свою прихильність до неklasичної рефлексії: «Все зависло в тому відсіці пам'яті, який можна назвати фантазією, мрією. Деякі сни дозволяють нашій підсвідомості проявитися, і я дуже часто відкриваю обсяги простору, щоб певні внутрішні образи знайшли форму»¹⁶⁸. «Донка» стає зразком фрагментарного, відкритого, тонкого висловлювання про цінність легкості буття як його особливої істинності.

Нелінійності тут зобов'язані і знаки атемпоральності, й збережена реальність-сон-мрія, і спалахи «невидимого» – позасвідомі сплески загального трепету і активності прихованих спогадів.

«Я обожаю уривки думок, зокрема, деталі. Ці незакінчені фрази, недоформовані ідеї, висловлені однією фразою, дрібні рахунки, епізоди поїздок. [...] Наша вистава – це розріджені образи, що наснилися в нічних мареннях. А сам Чехов такий, яким я його бачив уві сні, і я розповідаю про нього моєю мовою – мовою клоуна»¹⁶⁹.

Уривки, незавершеність, запаморочливі шугання в піднебессі – і цілком реальний лет, і лет «розімкнутих» вільних смислів.

Ось воістину під самим куполом неба (на висоті 3-5 метрів!) літають на гойдалках три тендітних постаті в білому. Вони сідають на шпагат, виконують складні, немислимо-віртуозні трюки, зависають вниз головою без будь-якої страховки, утримуючись за гойдалку лише кінчиками черевичок.

¹⁶⁸ Даніеле Финци Паска: «Маленькие миры, погруженные в нежность». Интервью С.Поляковой// TimeOut. Поиск. – <http://www.timeout.ru/journal/feature/8396>

¹⁶⁹ Там само

Проба «фантастичного» простору на наших очах стає досвідом переживання невимовної легкості буття, щастя бути, любити, чекати дива – і провалів у нездійсненне. Цих декількох миттєвостей вистачило, щоб зануритися в екзистенціальну імпровізацію Чехова про щастя і тугу. Ось повільно, долаючи тонку кригу, йде по ній, як по лезу ножа, хитка постать – ну звичайно ж це Ліка (підшви актриси «спираються» на прикріплену до них справжню кригу). Це її лінія життя то наближається, то тане у безконечних лабіринтах жаги і відчуження. Величезна люстра з крижінками замість кришталю, лід під ногами не дають забути про рятівний лід у грілках для зняття болю, коли він ставав нестерпним...

Ліжко в білих простирадлах (там Чехов?), яке хаотично кружляє по всьому просторі сцени, збиваючи на своєму шляху людей в білих халатах – знак неспасіння? Тоді чому таке несамовите світло заливає простір? І чому така невагомість почуттів? Режисер не приймає трагедії смерті – вона стає для нього осердям трансцендентального. Це відгук загірного світла.

В останній раз клоун розкидає по сцені крижаві пелюстки, що кружляли над нею впродовж всієї чеховської історії...

Даніеле Паска особливо прихильний до тиші – до недяння життя, коли, власне, і народжується *подія*. «Я люблю тишу, паузи, моменти чекання, може, тому, що всі ці роки я шукав відчуття легкості на сцені ... Мені захотілося надати форму тій тиші, яка міститься в його (Чехова Н.К.) щоденниках»¹⁷⁰.

Умовам досконалості дослідження відповідають експерименти американського композитора *Джона Кейджа*, про якого вже йшлося в іншому розділі і якого називають «винахідником препарованого фортепіано».

Все це має безпосередній стосунок до нових – передквантових (квантових?) – можливостей та нової ролі театру як естетичного і філософського феномену у третьому тисячолітті – адже відбулися зрушення у знанні про людину, ще з десяток років тому наукою непередбачувані!

¹⁷⁰ Сценарий и постановка – Даниэле Финци Паска: <http://ticketok.ru/show.php?evid=%201269035842>

Танець і перформанс – філософія втрати кордонів

На ниві танцю і перформансу відбуваються аналогічні театральним тенденції.

Сюзен Лінке (1944) створює екзистенційний вид мистецтва танцю. Головні поняття у неї – «аура», «видима енергія», «чуттєвість тіла у просторі і часі», єдність тіла – душі – духу. Вона експериментує з «іншими» психологіями: вводить в танець психологію чоловіків і від їхнього імені досліджує комплекси і взагалі різні напруги у стосунках. Проявлення *станів* душі на енергетичному рівні – це перебування, сказати б, у фойє квантового простору...

Карін Сапорта (1950) наголошує: «починаючи з того моменту, як людина стала танцювати для публіки (або для Бога), її жести втратили природність. ...Рухи таке ж складне явище, як думка, і також вимагає інтелектуальних зусиль»¹⁷¹. Вона знаходиться під впливом танцю було і його філософії – дзен-будизму. Її натхнення – виражати *Я* через підсвідомість, отже *через енергії квантового шару*. У своїх роботах – наприклад, в «Кармен» (1992) – вона екзотично поєднує японське було та іспанське фламенко. Вважає: «віртуозний рух, нехай навіть самоцільний, – важливіший, ніж рух, сповнений сенсу».

Вона шукає не так сенс, як підйом до стану духовного перебування – отже й тут ми відстежуємо сліди пошуку у квантових координатах, в межах яких саме і досліджуються стани.

Нових симетрій шукають і театр, і література, і перформативні мистецтва – тепер нерідко у квантових координатах.

Професор Національної школи мистецтв (Париж) французька перформер **ОРІАН** працює в сфері візуальних мистецтв. Провідні галереї

¹⁷¹ Песуєс – file:///C:/Users/user/Downloads/had_2010_1_64.pdf

і музеї країн практично з усіх континентів презентували її мистецтво (нагороджена почесним титулом Кавалера Ордену Мистецтв і Літератури, входить у «Women artists in the 20th and 21st Century»). Повставши проти стандартизованих критеріїв краси, вона хірургічно перекроювала своє обличчя. Змінювала технології побудови тіла. Зокрема, у серії своїх перформансів – 1990-1993 рр. – використала технології пластичної хірургії для втілення ідеї багатовимірної ідентичності – багатьох ідентичностей в одній людині.

«У сучасному світі існує загальна помилка вважати, що індивідуальність побудована тільки навколо тіла. Я за самобутність і ідентичність, що постійно змінюється. У своїх роботах я говорю про звільнення від штампів і стандартів краси, нав'язаних нашим суспільством. Для того, щоб торкнутися таємниць людського розуму, не потрібно нічого, крім чистого сприйняття. Кожна людина – це не тільки індивідуальність, а якась колекція індивідуальностей, колись обраних і привласнених. Моє ставлення – в моїй повсякденній роботі, в спробі дослідити, чи відповідають уявлення про мою ідентичність тілу, яке я вирішила показувати. Багато ще треба зробити: я хочу, щоб люди змінювалися в думках. Я намагаюся трясти прутки клітки. Я хочу, щоб люди почали думати «out of the box»¹⁷² – говорить ОРЛАН.

Її цікавлять нові поетики тіла: «Реальне тіло і уявне тіло, живе тіло і емоційне тіло, містичне тіло і соціальне тіло, дифузне тіло і гібридне тіло»¹⁷³.

Вгадується, як на мене, якийсь дивовижний, парадоксальний зв'язок «хірургічних портретів» ОРЛАН з фігуративністю, «розфокусованим» імпресіонізмом, навіть з кубізмом... Цю парадоксальну формулу ще належить дослідити.

ОРЛАН спокушується можливостями все більш множинних рівнів ідентичності. Це своєрідне проектування-деконструкція людини, з одночасно присутніми в ній як її давніми можливими «портретами» – так і ймовірнісними майбутніми, чутливими до поняття загальної єдності.

¹⁷² Песуєс – <http://www.lookatme.ru/flow/posts/art-radar/85861-estestvennoe-iskusstvo-orlan>

¹⁷³ Віола, Еугеніо (2007). *Orlan, Le Récit* (під редакцією Е. Віола) – Дж. Бадер, Д. Куспіт, Л. Гері, М. Якуб, П. Фелан, Орлан, Е. Віола. Мілан: Чарта. ISBN 978-88-8158-652-3.

«Вона створює цифрові фотографічні серії під назвою «Само-гібридації», де її обличчя зливаються з минулими репрезентаціями (маски, скульптури, картини) не-західних цивілізацій. До цих пір три були виконані: доколумбійський, американо-індійський та африканський» (з Вікіпедії).

Радикалізм з елементами бруталності і провокації щодо глядача вирізняє і роботи *Мег Стюарт*. Лише один приклад. У берлінському Radialsystem в 2012 р Було представлено її постановку Violet.

«Дві дівчини і троє юнаків як укопані стояли біля дзеркальної чорної стіни і, тремтячи всім тілом, розмахуючи руками, ритмічно обертаючись, іноді зовсім не рухаючись, виробляли складну кінетичну роботу зі створення ландшафту, який доречніше було б назвати «тілесно-звуковим», ніж хореографічним. Нічого особистого: ні сексу, ні релігії. Нічого взагалі людського. Один тільки абстрактний і моторошний рух наростаючих і затихаючих енергій, які треплють, тягають, переміщують тіла танцівників, – як ніби вони не люди зовсім, а флюгери та валуни, які терзає то цунамі, то камнепад[...].ніколи не розумієш, на якій території, власне, перебуваєш: танцю, інсталяції або перформансу. Звідси і психоделічний ефект її постановок. Питання «подобається-не подобається» втрачає свою актуальність... Тим більше що в Violet руйнівні і творчі можливості звуку відчувають не тільки артисти, а й глядачі»¹⁷⁴.

*

Перформативне мистецтво, як і театр, шукає методологію і механізми творення *іншої* мови на основі *дослідницького* досвіду останніх десятиліть. Перебуваючи в полі перформативного повороту, театр значною мірою інтегрує в себе його «правила гри». Так його дослідницький і самодослідницький ресурс перетворюється на свідомство нових методологій художнього життя і власне творчого життя як такого.

174 Ольга Гердт. Шум, честь и совесть – Коммерсантъ Украина", №37 (1527), 06.03.2012

**На шляху до нової наукової парадигми:
Про проєктивне мислення і «прецедентне право»
в мистецтві**

*Існує реальність паперу, безконечно
одмінна від реальності літератури. Для
розуму моли, що пожирає папір, література
абсолютно не існує, однак для розуму
Людини література має багато більшу
істинність, ніж сам папір.*

Рабіндранат Тагор

«Тепер розвиток сучасного мистецтва пов'язаний з чимось на зразок принципу невизначеності, в силу якого, коли форми досягають максимуму ясності в зображенні якоїсь можливої структури світу (або структури відкритих модусів, якими ми визначаємо космос), вже не можна дати жодних конкретних вказівок про те, як потрібно рухатися, щоб цей світ перетворити»¹⁷⁵.

У ХХІ ст. практично у всіх сферах буття особливої ваги набуває проєктивне мислення, хоча теорії пізнання використовували цей тип мислення здавна, не оформлюючи його у самодостатній (найвиразніше він з'явив себе на межі 18-19 сторіч). Це – ще одне свідчення глибинної потреби в уяві, в «охудожненні» матерії в умовах технологічно-інформаційної раціональності. Йї одночасно – відповідь на вже сформовану потребу. Поетично-музично-кольорово-пластичне мовлення стає самодостатнішим. Симбіоз поета (художника у найширшому сенсі) і вченого одержав нині екстраординарну базу. Сучасна наука дійшла усвідомлення *єдності законів і правил для наукової і художньої творчості*¹⁷⁶, на що безпосередньо

¹⁷⁵ Умберто Еко – Поетики Джойса – С-Петербург – 2003 – с.455

¹⁷⁶ Див.: Кобляков А.А. Основы общей теории творчества (синергетический аспект) // Сб.: "Философия науки". М. 2002. Вып. 8.

Голицын Г.А., Петров В.М. Информация – поведение – творчество. М.: Наука. 1991.;

вказують і наші дослідження і на що ми неодноразово звертали вашу увагу.

І у зв'язку з цим я зупинюсь на деяких важливих моментах.

Нині існують дві думки щодо ролі інтуїції і прецеденту у такій «точній» сфері науки, як квантова механіка. Одна стверджує, що «сучасний теоретик може математично описати явище, яке він у житті жодного разу не бачив і уявити собі не може». Друга зводиться до того, що «інтуїтивне мислення засноване на образах і прецедентах, які людина спостерігала, хоча і не намагалась їх описати»¹⁷⁷.

За всієї поверхової відмінності цих двох думок ми бачимо, що наука впритул наблизилась до найтонших і «найфантастичніших» можливостей досліджувати *непередбачені, ймовірнісні, випадкові явища*. Квантові матерії. Навіть більше: існує реальна можливість – і її вже практикують – досліджувати їх засобами саме математичних моделей.

Класична, традиційна думка про те, що історія і, зокрема, історія мистецтва – це масив фактів (артефактів), подій, документів, явищ, побачених і викладених у причинно-наслідкових зв'язках і послідовностях, – нині під сумнівом. А табуйована досі історія у форматі «що було б, якби...» – *проективна історія* – виходить у формат найтонших і найкоректніших інструментів сучасного пізнання. Як і власне історична наука.

Відкритість – проектна формула альтернатив. Саме зараз час стрімко нарощує кількість перемінних, в тому числі – альтернативних «історій», «естетик», «художніх парадоксів», «метафорик зору», нових «принципів дієвої історії» (Гадамер), «реконструкцій чужих смислових горизонтів», «альтернативних психологій» тощо.

Відомо, що в світі існують дослідницькі проекти типу «Альтернативної

Фейнберг Е.Л. Две культуры. Интуиция и логика в искусстве и науке. М.: Наука 1992. 255 с.

Фейнберг Е.Л. Кибернетика, логика, искусство. М.: Радио и связь. 1981. 144 с.

Чернавский Д.С. Проблема происхождения жизни и мышления с точки зрения современной физики // Успехи физических наук. 2000. Т. 170. №2. С. 157-183.

Чернавский Д.С. Синергетика и информация. М.: Знание. 1990. 117с.

Колупаев А.Г., Чернавский Д.С. Перемешивающий слой // Краткие сообщения по физике. 1997. №1-2.

Евин И.А. Принципы функционирования мозга и синергетика искусства // В сб.: Синергетическая парадигма. М.: Прогресс-Традиция. 2002 та ін.

¹⁷⁷ Див. роботи Д.С. Чернавського та Н.М. Чернавської

історії» А.Тойнбі, коли вивчаються альтернативні шляхи історичного процесу інструментарем моделювання. Нині навіть існує точка зору, згідно з якою історія може «переписувати» себе, перереалізуватись, враховуючи невраховані можливості. ***І тільки історія врахувань всіх сценаріїв «що було б, аби...», про які йшлося, – є істинно сучасною історією.*** Адже саме вона має справу з поняттям *ефективності* для відповідної країни того чи того історичного руху, пропонуючи можливості прибрати неефективні моделі.

В хвилеподібній життєдіяльності власне художньої культури періодично виникають «замовлення» саме на подібні проекти. В ситуації поліфуркаційній, за умови зниження стійкості в її полі – множаться саме альтернативні варіанти її поведінки. Виразальної визначеності набувають, скажімо, літературні проекти типу іронічної параісторії української ментальності у Кожелянка, «історичні сценарії» ігрового театру з акцентами соціо-психологічних дефіцитів або іронізми живописних екзерсисів постмодерну.

Інноваційність проектних моделей є відповіддю на щільне нарощення подібних перемінних в художніх системах, зокрема, в зонах топосів надлишковості¹⁷⁸, і в довколишньому середовищі в процесі саморозвитку, що різко підвищує роль випадковості, гри, імовірнісних станів. Це актуалізація перехідних форм мовленнєвої комунікації і «перехідних суб'єктів», що вже одержали назву *цвішенсів* (Homo zwischens – від нім. «між»)¹⁷⁹.

За аналогією з системами віртуальної реальності, змодельованими для альтернативної, теоретичної історії, коли комп'ютерна гра «Цивілізація» створює «планету», «вибирає розміри материків», вирішує – «домовлятися чи воювати» з сусідами, витрачаючи відповідні «ресурси», «створювати міста», шляхи чи розвивати ремесла, культуру, релігії¹⁸⁰, – гадаємо, можуть бути створені дослідницькі системи «культурної вір-

¹⁷⁸ Розділи «Топос надлишковості» і «Розщеплення топосу. Семантика “псевдо”» // Неллі Корнієнко. Запрошення до Хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба нелінійності – НЦТМ ім. Леся Курбаса – Київ – 2008

¹⁷⁹ Див.: Харин Ю. Современный цвишенизм: реалии и перспективы человека как социоантропной тотальности // Субъективные притязания и объективная логика в развитии общества переходного типа. – Гродно 1998

¹⁸⁰ Див.: С.Капица, С.Курдюмов, Г.Малинецкий. Синергетика и прогнозы будущего. М. 2003 с.91

туальної реальності», які візьмуть на себе роль сталкерів майбутнього культури і науки про неї.

Нині це як ніколи своєчасно. Імітаційне моделювання з'явило свою спроможність у програмах історичних віртуальних реальностей. Але нині і на цьому напрямку відбулися зміни.

Дослідники вказують на такий факт: історичні процеси досліджувались на математичних моделях, які використовували переважно «макроекономічні» показники, як це було, скажімо, при моделюванні Пелопоннеських війн. При цьому виходили з того, що у головному інтереси усіх мешканців держави співпадали. Тобто усі були зацікавлені у перемозі, і ніхто не зацікавлений у поразці, або діями останньої групи можна знехтувати.

«Однак в добу пасіонарного надлому ситуація може бути принципово іншою. У керівництва може опинитися еліта, що «ставить на розвал» і готова задіяти «операцію проти волі хворого». Аналіз подібних ситуацій передбачає розвиток своєрідних соціологічних і соціально-психологічних моделей і теж, очевидно, це мало би великий сенс»¹⁸¹.

Цей можливий, віртуальний історичний контекст буде так чи так впливати й на моделювання культурних систем та їхніх траєкторій. Корекції в методології цього напрямку гуманітарних досліджень необхідні, але сам інструментарій надає додаткові можливості для якісного прогнозу поведінки культури, її альтернативних сценаріїв. Багатократно зросли можливості саме цього типу аналізу. Математичне моделювання і варіаційні принципи спроможні суттєво зрушити проблему тривоги з приводу «кінця культури», «кінця автора» і т.п. Синергетики щораз активніше наполягають на зближенні природничого і гуманітарного ресурсу – адже вивчення людини і суспільства є процесом вкрай складним – «ми маємо справу з системами, що розвиваються незворотно»¹⁸² і «натурний» експеримент виключено.

Інтелектуальні наукові ігри з застосуванням адекватних математичних моделей нададуть ширше поле можливостей для **побудови моделі «те-**

¹⁸¹ Там само с. 93

¹⁸² Там само с.100

оретичної майбутньої культури». І цей віртуальний проект – теж один з аттракторів.

Уважний читач може помітити у автора парадокс неузгодженості між поняттям прогностики, якою, за нашим словом, володіє театр і художня культура на загал – і переважаючими нині ймовірнісними, непередбачуваними процесами, які роблять поняття прогнозу зайвим чи неспроможним або, щонайменше, сумнівним.

Це базовий парадокс в нашій концепції. Справді, як театр може прогнозувати, якщо передбачити сьогодні будь що неможливо?

Отут ми і торкаємось відкритого сучасною наукою – передусім в локусах нейрофізіології – від біохімічних, клітинних до нейромережевих, – **«прецедентного права» на прогноз**, як я його поіменувала.

Іваницький Г.Р., Д.С. та Н.М. Чернавські, Галушкін А.І. та їхні наукові «команди» в останні десятиліття відкрили нові напрями – теорію розпізнавання і нейрокомп'ютинг. Кінцевою метою цих теорій є прогностика поведінки живих і неживих систем, до яких належать і об'єкти нашої з вами зацікавленості – художня культура і, зокрема, мистецтво театру.

Згідно цих теорій, прогноз будується не на базі аксіом і логіки висновків, а на базі прецедентів, набір яких визначається як «навчальна множинність» (рос. «обучающее множество»). Вимога доказу вірності прогнозу у теорії розпізнавання відсутня, натомість використовуються критерії схожості – стверджують дослідники. І нагадують, що саме за цими ознаками відбувається творчість у щоденному житті.

Творчість, «прецедентне право», аналогії, асоціації, парадокси – відповідають сьогодні постнекласичній поведінці як соціальних, так і художніх і будь-яких інших нелінійних систем світу, що переживає процеси глобалізації й інформатизації.

Так «містичні» ще донедавна смисли знайшли опору у смислах математичних, а їхня утаємничена сутність не постраждала. Подія, людина, явище, одержавши сучасну опору, почали рухатись до нових, глибших тайн.

Передували черговій актуалізації проектного (проективного) мислення методологія квантової фізики 1920-30-х (і ще раніше) та філософські вчення Сходу, до яких періодично звертається європейська думка і культура і які давно «відкрили» технології, що їх за аналогією можна

сміливо назвати технологіями «нано». Зі своїми законами, що відверто перегукуються з законами квантової фізики. Різні лексики «затмарюють» порозуміння між ними. Але не відмінюють його.

У гуманітарній сфері теж існувало ряд течій, що передували сучасному науковому інтересу до проєктивних методологій. Так, у 1970 роки в гуманітарній науці виникла течія *конструктивізму*, яка з'явила свій скепсис щодо онтологічних уявлень класичної науки. Конструктивізм доводив, що об'єктивна реальність – на відміну від класичних уявлень – не є джерелом знань в його русі від «відносної до абсолютної істини», а що знання «конструюються суб'єктом пізнання у вигляді різного роду моделей, що можуть бути як альтернативними, так і взаємодоповнюючими. У цьому плані конструктивізм стоїть на позиціях плюралізму або множинності істини і перебуває в опозиції до ленінської “теорії відображення” та спорідненої з нею “кореспондентної” теорії істини».¹⁸³ Полеміки в галузі психології, філософії та соціології заповнювали спільний контекст як твердженнями про різні логіки в різних культурах – на користь нових ідей, так і думками про те, що логіка все-таки імпліцитно присутня у самому об'єкті пізнання.

Суспільна свідомість збагатилась думкою про «соціальну реальність», що конструюється і тим самим заперечує «об'єктивну» соціальну дійсність. Цей концепт соціологів збігався і з ідеями про «психологічну реальність» в інтерпретації психолога В.Зінченка і філософа М.Мамардашвілі.¹⁸⁴

Гуманітарний науковий простір і далі відштовхувався від ідеї однієї (єдиної) істини і наближався до світогляду істини множинної, експансію до якої задовольнив постмодернізм, передусім, зусиллями Дерриди, Фуко та ін. Об'єктивна реальність поставала як результат-висновок-продукт пізнавальної діяльності складної динамічної системи. Дійсність як об'єкт пізнання сприймалася виключно через її *модельні* форми. «Ми пізнаємо світ, створюючи його різні моделі, які, онтологізуючи, ми і сприймаємо в якості об'єктів пізнання»¹⁸⁵.

¹⁸³ Викаладаю Касавіна за роботою Петренка В.Ф. Конструктивизм как новая парадигма в науках о человеке // Вопросы философии 21.07.2011 -http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=338&Itemid=52

¹⁸⁴ Див.: http://vphil.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=338&Itemid=52

¹⁸⁵ Там само; додатково див.: Бергер П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. М., 1995; Назаретян А.П. Истина как катего-

На сторінках книги я вже торкалася теми прогнозу театру ХХІ ст., здійсненого автором ще у кінці 1970-х – на початку 1980-х років (він увійшов у авторську монографію «Театр сьогодні – Театр завтра», 1986). Нагадаю, що прогноз на тоді ще майбутні 30 років нині здійснився на 97-98%, у чому читач може пересвідчитись на власні очі, співставивши написане тоді і сучасну художню реальність.

Спираючись *винятково на базові відкриття науки* і поточні експерименти, ми залучали методи аналогії, своєрідного «прецедентного права» (якому ще тільки належить стати новим інструментом пізнання), спостереження за певним зв'язком значень у певних контекстах, за законами нової комунікації. Асоціація, метафора, інші художні тропи випробовувались у цьому пошуку як конституюючі сподівання – через цей механізм артикулювалися спонтанні прояви інтуїції.

Сучасна теорія передбачає не перевірку її практикою, як це визначали класичні часи, а *додобудову, дотворення, доконструювання її практикою*. Вихід за межі даного. Нові ідеї завдячують нині «інтелектуальній інтуїції», або «інтуїтивному інтелектові». Реальність перестає бути стабільною. Вона, як ми пересвідчилися, трансформується нашою думкою. Художня реальність – більшою мірою. Трансформаційний театр – театр сучасності – вимагає цієї найтоншої евристичної «нанотехнології» в якості чи не головного інструментарія пізнання.

Адже «саме буття предмету в інформаційному всесвіті – *мислетворче...* Та й власне інформаційний всесвіт усе більше переходить у трансформаційний, проєктивний». І ще: «Знання усе більше стає знанням про те, *чого ще немає*, що виникає у самому процесі пізнання... Саме *пізнання певного предмета стає актом його творення* (курсив мій – Н.К.). Це вже не просто пізнання незмінної статичної реальності, а розумове конструювання, яке пізнає і створює свій об'єкт в одному проєктивному акті мислення»¹⁸⁶.

рия мифологического мышления //Общественные науки и современность. 1995. № 4; Касавин И.Т. Истина // Новая философская энциклопедия. Т. II. М., 2001; Петренко В.Ф. Конструктивистская парадигма в психологической науке // Психологический журнал. 2002. № 3; Степин В. С. Теоретическое знание. М., 2000; Лекторский В.А. Эпистемология классическая и неклассическая. М., 2001 та ін.

¹⁸⁶ М.Эпштейн. Проективная теория в естественных и гуманитарных науках // "Вопросы философии", 2009, №12, с. 19 -20

Футуринаука відбиває зміни – і сама змінює – власне масштаб творення, «склад» енергій та інформаційних полів, тип еманцій колективного інтелекту¹⁸⁷.

Отже театру, який є суспільним регулятором, відкриваються художньо-дослідницькі горизонти для нових програм власної «регуляторної» і «ціннісної» політики. І тут його «нанотехнології», мислетворчі та нейрокосмічні потенції практично безмежні – адже проективні картини світу, ефективні діалоги з віртуальною реальністю та стрімкість образних перетворень в напрямі не тільки метафізики, а й взагалі духовних формул буття – є його фундаментальним капіталом, конкурувати з яким не можуть інші сфери (релігію не торкаємо).

Приймаючи усі ризики запропонованого підходу, – нагадую початок монографії – особисто я поділяю точку зору Пола Фейерабенда, який наполягає: «реформа наук, яка зробить їх більш анархістськими і більш суб'єктивними (в сенсі Кіркегора) – вкрай необхідна»¹⁸⁸. Це один із «засобів подолання консервативних та антигуманних традицій наукової раціональності», за словом того ж Фейерабенда.

Звісно, це вимагає вченого нового типу – інноваційного. Це, на нашу думку, має бути Вчений-Поет (художник). Виникає і нове поняття наукової коректності проблем методологічного спектру.

Одне слово – інновація це завжди ризик. Без ризику – немає інновації. Треба ризикувати.

¹⁸⁷ Див.: Michio Kaku. Visions. How Science Will Revolutionize the 21st Century. New York, London et. al.: Anchor Books, Doubleday, 1997; Ray Kurzweil. The Age of Spiritual Machines. NY: Penguin Books, 1999 та роботи П'єра Леві та Джона Хоргана

¹⁸⁸ Фейерабенд, П. Против метода. Очерк анархистской теории познания / Пер. с англ. А. Л. Никифорова. – М.: АСТ; Хранитель, 2007. – 413 с. – с. 154 [Against Method: Outline of an Anarchistic Theory of Knowledge (1975)]

Виклик радикальних методологій. «Контріндуктивні дії» і «анархістське підприємство»

Автор достатньо обізнаний з дискусіями довкола проблем квантового світу – оборотності/необоротності часу, когеренції/декогеренції, квантових станів мікросвіту/макросвіту, квантової інформації і заплутаності, проблем класичних аналогів квантовим теоріям і надсвітлових сигналів та под.

Зокрема, автор знайомий з існуючою полемікою стосовно непереконливості поняття «квантова свідомість» і власне «квантовою свідомістю».

Найнепримиренніша і послідовна точка зору належить В.О. Корнілову.

Якщо вкрай коротко. Він відносить з'явлені новітньою наукою характеристики «квантової свідомості» (гіпотези та теорії Д. Бома, С. Хамероффа, Прибрама, Н. Бора, С.Грофа, Р.Уїлсона, М. Талбота, Дж. Кехо, Р.Пенроуза, М.Менського та ін.) виключно до зони культурології і філософії культури, але аж ніяк не до квантової фізики. Зрештою, полеміка точиться – по суті – саме про зони, де коректно/некоректно, адекватно/неадекватно використовується ця дефініція. В.Корнілов ладен «погодитись» на використання поняття «квантової свідомості» в гуманітарному просторі, де воно має право зчитуватись в якості метафори, асоціації тощо, які не вимагають строгої верифікації, зокрема, верифікації квантовою фізикою.

Другим його «зауваженням» стає аргумент на користь класичної фізики, яка, з його точки зору, може пояснити загадкову поведінку квантових феноменів без ресурсу квантової фізики і без її ефекту.

Свою точку зору ми послідовно втілюємо на цих сторінках, будучи переконаними у корисності і необхідності адаптації методів, методологій з природничого сегменту – до гуманітарного, звісно, за беззаперечним критерієм обов'язкової коректності. На наш погляд, практики гуманітарного спектру, зокрема, художнього, випередивши емпірику експериментів «природничиків», підказали інструментарій. Оприлюднився факт: художня культура вже «використовувала» майбутній інструментарій квантової механіки і квантової фізики.

І справа зовсім не в праві асоціацій і метафор на не-обов'язковість верифікації, на чому наполягає Корнілов¹⁸⁹.

Просто фізика, не маючи спільної мови з художніми матеріями, про це не здогадувалась, не зчитуючи «підказок» гуманітаріїв.

* * *

Ми природно і неминуче входимо в зону *фізики для гуманітаріїв*. Я не торкатимуся гострих полемік провідних світових учених навколо проблеми, яка цікавить нас: існує або не існує *квантова свідомість*. Тут тих, що вважають її «міфом», який мусить зайняти своє місце серед «богів, однорогів і драконів» (Віктор Стенгер), досить, щоб посіяти сумнів у найвідважніших дослідницьких головах. Не зупинятимуся на специфічних і спеціальних полеміках фізиків, філософів і нейропсихологів за участю Девіда Бома, Нільса Бора, Hiley, Peat, Pylkkänen, Gustav Bernroider та ін. навколо протиріч (чи «протиріч») квантової теорії і теорії відносності. Полеміках, в результаті яких усі так чи інакше по суті дійшли висновку про існування деякої «неділимості цілісності» фундаментальнішого рівня у Всесвіті.

*

Для наших зацікавленостей важливо зрозуміти – що саме стоїть на заваді переконаності в існуванні квантової свідомості.

¹⁸⁹ Хочу нагадати, що в період становлення нової термінології наука нерідко використовує терміни в якості **номінальних** – до етапу їх стабілізації в теорії

Ми належимо до тих, хто досліджує резервні можливості свідомості стосовно художнього топосу і переконаній у квантових її можливостях – нагадую – виходячи безпосередньо з аналізу художніх практик, які паралельно з виникненням квантової фізики (а іноді випереджуючи її) доводили полемічні «істини», скажімо, про оборотність часу у нелінійних системах чи про множинність ідентифікацій – тим самим підтверджуючи присутність у свідомості квантових матерій.

Наявність квантової свідомості пов'язана з такими поняттями, як *квантова когерентність* і поведінка *хвилевої функції* при зіткненні зі свідомістю.

Нас цікавить саме ця зона інтерпретації, навколо якої схрещуються найгостріші інтелектуальні мечі. Маю на увазі твердження одних учених про те, що «відбувається колапс руйнування хвилевої функції при її взаємодії зі свідомістю», тоді як інші, скажімо, фізик Густав Бернроїдер (Gustav Bernroider) – знаходять аргументи на користь *не руйнування* хвилевої функції, яке забезпечується своєрідною охоронною зоною – іонними каналами нейронів. А це, у свою чергу, свідчить на користь збереження необхідної квантової когерентності.

Чому це так важливо?

Річ у тім, що колапс руйнації хвилевої функції при зіткненні зі свідомістю і нездатність у зв'язку з цим зберігати (забезпечувати) квантову когерентність – фактично «відмінняють» наявність квантової свідомості як такої.

Саме тут, як я вже писала, схрещуються шпаги прибічників наявності квантової свідомості (квантового мозку, квантових частин мозку) і, сказати б, науково невіруючих в неї. Відкрита нещодавно структура іонних каналів, з різними їх конфігураціями, була використана Густавом Бернроїдером і розрахована разом із співавтором Сисером Роєм для аргументації можливості збереження когерентності в іонних каналах.

*

Сумніву піддається безпосередньо той факт, що квантові стани в мозку, на засадах яких відбуваються свідомі

процеси, – існують занадто короткий час. Інакше – якщо підтвердиться в експерименті, що декогерентність є для цих процесів загрозою, – тоді праві ті, хто сумнівається в наявності квантових ресурсів мозку або навіть в можливостях такої наявності. Розберемось уважніше.

Густав Бернроїдер стверджує: «квантова когерентність може бути збережена в іонних каналах нейронів досить довго, щоб бути використаною нейронними процесами»¹⁹⁰.

За всіх технологічних відмінностей теорій, спільна «теорія Роджера Пенроуза, Стюарта Хамероффа і Густава Бернроїдера покладалася на нейрофізіологію, особливо на можливі квантові ефекти когерентності в нервовій системі, яка забезпечувала *б масштаб когерентності і утворювала матеріальну основу свідомості* (курсив мій – НК)»¹⁹¹.

Основою квантової когерентності, за словом Хамероффа, є «переміщення» електронів. Когерентність «може на неврологічному рівні поширюватись у великих масштабах».

Тим часом, зайшовши зовсім з іншого боку, науковці з Японії Giuseppe Vitiello і Walter Freeman (Інститут матеріалознавства Anirban Bandyopadhyay, березень 2013.) запропонували *квантову теорію поля зберігання пам'яті*, що радикально різниться від теорії Пенроуза-Хамероффа. Японські дослідники «відкрили» своєрідну гібридну, подвійну формулу мозку – діалогову модель, в якій класична і квантова частини мозку взаємодіють, зберігаючи функціонал цілісності. Якоюсь мірою праві Пенроуз і Хамерофф, які побачили в інновації японських вчених своєрідне підтвердження власних експериментів.

Отже, проблема невпевненості стосовно того, що квантовий стан мозку може бути декогерованим раніше, ніж стане в креативній пригоді для нервової об-

¹⁹⁰ Квантовая природа сознания. Роджер Пенроуз// ресурс – <https://www.liveinternet.ru/users/5146949/post342386620/>

¹⁹¹ Там само

робки, поступово втрачає свої позиції. Фізик Макс Тегмарк, представник тепер вже квантової біології, своїми розрахунками довів, що квантові системи мозку декогерують на таких «суб-пікосекундних часових рамках, які зазвичай прийнято вважати занадто короткими, щоб контролювати функцію головного мозку»¹⁹².

Тобто, останні дослідження, підтвержені експериментально, надають сьогодні достатньо коректних доказів збереження квантової когерентності для використання її нейронними процесами.

Вищезазначене свідчить про наявність квантової свідомості (чи на базі квантового поля зберігання пам'яті, чи взаємодії класичної і квантової частин мозку чи якихось інших «внутрішніх технологій»). А той факт, що квантова когерентність присутня навіть в рослинних процесах, підтверджує її тотальну присутність у всіх масштабах живого. Про це – трохи згодом.

Наука являє собою по суті анархістське підприємство: теоретичний анархізм більш гуманний і прогресивний, ніж його альтернативи, які спираються на закон і порядок.

Пол Фейерабенд

Час повернутись до принципу проліферації Фейерабенда.

Узгодження з вже існуючими теоріями нині не є обов'язковим. Він називає це *контріндуктивною* дією – коли дослідник пропонує гіпотези, що протирічать здобутому експериментами та вже існуючим теоріям. Зрозуміло, переконливість має спиратись на бездоганну наукову коректність в контексті висловлених гіпотез і того дослідницького поля, яке залучає автор.

Але аргументи «не зобов'язані відповідати вимозі підтвердження досвідом, фальсифікуємості або якійсь іншій, крім вимоги максимальної переконливості для інших людей» (Фейерабенд). Цю вимогу вчений висловив тезою «Дозволено все».

Дослідники власне Фейерабенда наголошують, що «він завжди підходив до розгляду науки та її методології з точки зору гуманізму, щастя і вільного розвитку всіх людей, виступав проти духовного закріпачен-

¹⁹² пєсypc – <http://www.liveinternet.ru/users/5146949/post342386620/>

ня людей і був проти науки, коли її догматизація використовується як засіб такого закріпачення»¹⁹³.

Вважаю давно назрілою проблему нових стосунків так званих точних наук і наук гуманітарного спектру. Особливо чутливими до нових смислових імпульсів у бутті є художні матерії і науки, що їх досліджують. Це ж стосується і методологічних баз, які мають системно взаємоадаптовуватись. Більше того, я вже мала можливість говорити про ефект власне художнього як ущільнення змістів і енергій.

Отже, методологічні принципи Фейерабенда просто відповідають сучасним викликам теорій пізнання і раціональної модерної думки. Вражаючі аналогії Фейерабенда – знак потреб у новому типі аргументації, новому рівні інтелектуальної свободи і свободи ризику, у новому типі дослідника, ерудованішого, «знатока» щонайменше з кількох видів знань, як в гуманітарній зоні, так і у фізиці, біології, психології, у практиках художньої культури і т.п. І це сьогодні – головний виклик.

*

Окремо хочу зупинитись на одній важливій позиції, без якої може виникнути спокуса звинуватити автора у некоректності використання деяких термінів і інтерпретацій. Йдеться про застосування «квантових» понять до *макроскопічних* об'єктів, які і є предметом наших досліджень. Зокрема, понять суперпозиції, сплутаних станів тощо.

Ряд вчених-фізиків стверджують: існує «поширена помилка, що теорія заплутаних станів є теорією мікрочастинок і непридатна до макрооб'єктів. Це не так, всі основні висновки цієї теорії сформульовані в термінах систем і підсистем, тобто застосовні до будь-яких об'єктів. Мікрочастинок є лише зручним наочним прикладом, що пояснюють висновки цієї теорії. [...] Квантова механіка вже давно перестала бути наукою, яка описує поведінку тільки одних мікрочастинок. До теперішнього часу цілком сформувався самостійний науковий розділ, який вивчає квантові властивості макроскопічних об'єктів. В університетах

¹⁹³ А.Л. Никифоров. Епистемологический анархизм /Википедия

існують відповідні курси, наприклад, на фізичному факультеті МГУ, курс так і називається: «Макроскопічні квантові явища»¹⁹⁴.

Але так вважає не лише цей достатньо молодий вчений з відомого дослідницького кластера – Чорноголовки. Все більше й більше фізиків, спокушуваних загадковими можливостями їх науки, нині доводять в експериментах ще донедавна непередбачуване.

Вважалось, що при переході до макросистем, до Всесвіту починає діяти теорія відносності А.Ейнштейна.

Виявилось, що макроскопічні ефекти спостерігаються у явищах надплинності, у надпровідних металах світі макро. Про ці явища пише, зокрема, Moris_Levran¹⁹⁵.

Проведені й спеціальні експерименти, в яких на рівні макро було представлено принцип невизначеності Гейзенберга.

Серія експериментів з заплутаністю, що їх провели фізики Віденського університету, Торонтського, Падуанського, Йельського, Каліфорнійського, Інсбрукського, Бразильського центру фізичних досліджень, Університету Нового Південного Уельсу, Національного інституту стандартів і технологій та ін. впродовж 1999-2011 років, **довели дію квантового ресурсу на макрорівнях**¹⁹⁶.

Своєрідний підсумок полеміці підвів В.І. Моїсєєв у роботі «Квантова модель свідомості»:

«Онтологічне середовище свідомості цілковито нагадує за своєю концентрацією взаємозв'язків реальність квантових мікрооб'єктів, але ця «холістичність», на від-

¹⁹⁴ Доронин С.И. – <http://www.fund-intent.ru/Document/Show/4398>

¹⁹⁵ ресурс – <https://moris-levran.livejournal.com/34684.html>

¹⁹⁶ Для бажаючих ознайомитись ближче з цими відкриттями назву вчених цього експериментального пулу: Маркус Арндт (Markus Arndt), Антон Цайлінгер (Anton Zeilinger), Александре Мартине де Соуза (Alexandre Martins de Souza), Елізабета Колліні (Elisabetta Collini), Стефан Горліх (Stefan Gerlich), Сандра Ейзенбергер (Sandra Eibenberger), Леонардо Ді Карло (Leonardo DiCario), Роберт Шелкопф (Robert J. Schoelkopf), Аарон О'Коннел (Aaron O'Connell), Макс Хофхайнц (Max Hofheinz), Хартмут Хеффнер (Hartmut Haeffner), Райнер Блатт (Rainer Blatt), Джон Йост (John D. Jost), Дзеїд Уайнленд (David J. Wineland) та ін.

міну від мікросвіту, проявляється у бутті свідомості на макрорівні»¹⁹⁷.

Таким чином, той факт, що *квантова механіка працює у всіх масштабах, ставить нас перед обличчям найглибших таємниць теорії* (курсив мій – НК)¹⁹⁸.

Працювати з подібними таємницями теорії, звісно, вкрай складно. Очевидно, такого вченого можна було назвати – услід за В. Налімовим – «ймовірісною особистістю». Інноваційною.

Але вже нині світова наука може назвати якщо не вичерпно-репрезентативне коло таких вчених, то його перший креативний ешелон.

Грегг Брейден, вчений, метафізик, геолог, геофізик, дослідник Землі, інженер з розробки програмного забезпечення космічного простору, дешифрувальник мов стародавніх текстів; паломник до віддалених священних старожитніх монастирів Тибету, Перу, Болівії, Єгипту та ін.; *Станіслав Гроф*, психолог та психіатр, доктор медицини, автор методу голотропного дихання, один із засновників трансперсональної психології, дослідник змінених станів свідомості; *Фритюф Капра*, фізик, кібернетик, філософ, еколог, теоретик живих систем, дослідник східних філософій і практик; *Джо Діспенза* – біохімік, нейрофізіолог, нейропсихолог, хіропрактик; *Олег Кришталь*, нейрофізіолог і біофізик; *Сергій Хоружий*, фізик, філософ, богослов, перекладач (зокрема, Джойса), дослідник містико-аскетичних практик; *Василь Налімов*, математик і філософ, біолог, автор нових наукових напрямків: метрології кількісного аналізу, хімічної кібернетики та ін.; *Володимир Кізіма* – філософ і фізик, засновник нового напрямку – тоталлогії; *Роберт Ланца*, вчений в галузі регенеративної медицини і біології, космолог, творець теорії біоцентризму; *В.Кутирєв*, філософ культури і техніки, філософ-антрополог, дослідник трансгуманізму, методолог гуманітарного пізнання, дослідник проблем природного і штучного та ін.; *Мічіо Кайку* – фізик-теоретик, еколог, футуролог, працює над виключною Теорією всього; *Кен Уїлбер*, філософ і письменник, розробник інтегрального підходу для відкриттів у психології, соціології, філософії, містицизму і релігієзнавстві, в теорії систем та ін.

¹⁹⁷ pecypc http://www.airclima.ru/quantum_cons.htm

¹⁹⁸ pecypc – <http://www.modcos.com/articles.php?id=150>

Це тільки перший рядок «списку» вчених універсального профілю. Я вже не кажу про практиків – хоча б театру чи кіно.

Все частіше в ролі лідера театрального та кінопроцесу останніх двох поколінь стає особа або універсально-гуманітарна: назвемо хоча б *Ромео Кастеллуччі*, живописця і сценографа, сценариста, художника по світлу, звукорежисера, теоретика; музиканта *Марталера*, драматурга *Тима Крауча*, філолога *Марка Равенхілла*, або в той чи інший спосіб презентанта «точних» наук – назву принаймні режисера *Серебреннікова* – фізика, *Анатолія Васильєва* – визначально – хіміка; відомого бельгійського театрального режисера *Плателя* – лікаря-психотерапевта і психолога, кінорежисера *Юрія Кару* – радіофізика.

А ще раніше, в кінці століття ХІХ-го і у Срібний вік культури, ми вчергове спостерігали хвилю зближення гуманітарного і природничого. Тоді фізико-математичні відкриття відгукувались філософсько-релігійними пошуками, а поезія і поезо-філософія – алгеброю і геометрією. Професор Бугаєв, батько відомого поета Андрія Белого, створював свою «математику преривності» – ритмологію, а драматург Сухово-Кобилін перекладав Гегеля і у своїй філософській роботі «Вчення Всемир» будував формулу «розкладання бінома безконечного ступеню». Математик Лузін розвивав у своїй справі ідеї Флоренського, а АБЕРІУ стверджувались інсайтами як в сфері математики, так і в поезії. Дослідник Олег Воробйов зі своєю групою шукає нову математику, яка «описує неречовину-поле в просторі, а Розум як такий»¹⁹⁹.

¹⁹⁹ П.В. Полюян. Квантовое сознание или мысль-материя? Ресурс – <http://quantmagic.narod.ru/volumes/VOL132004/p3201.html>

Квантова участь у Житті

Сталкерські досліді класичної і квантової фізики виявили свої нові ніші і нові стосунки між ними, заклавши, зокрема, початок новому напрямку науки *квантовій біології*. Тобто квантовим засадам власне Життя.

«Виявляється, що відмінність між квантовим і класичним світами не має фундаментального характеру. Це всього лише питання мистецтва експерименту, і зараз тільки деякі фізики вважають, що класична фізика збережеться в яких би то не було масштабах. У всякому разі, загальна думка така: якщо місце квантової фізики займе більш глибока теорія, то світ постане ще більш таким, що суперечить інтуїції, ніж будь-що, що зустрічалося нам до цього часу»²⁰⁰.

Ми розуміємо, як ще далеко до глибокого вивчення такого макрорівня, як людина. Але початок з'явив себе. Ми маємо на меті долучитись до гуманітарного мисленневого експерименту на цьому шляху, який, власне, і розпочали. Нас переконують дослідження тих, хто реально доводить участь квантових начал на макрорівнях. Хоча ми й усвідомлюємо всі складності на цьому шляху.

Над проблемою «квантової» участі у живому житті працюють такі серйозні вчені, як Аль-Халілі, який оцінив як далекоглядну гіпотезу Шрьодінгера щодо участі квантової механіки у власне житті.

Досліді безпосередньо самого Аль-Халілі, зокрема, з квантовим тунелюванням, досліді ролі тунелювання у мутаціях ДНК довели, що «воно може мати місце».

²⁰⁰ Влатко Ведрал (Vlatko Vedral). Житть в квантовом мире. Ресурс – <http://www.modcos.com/articles.php?id=150>;

«Участь» квантової механіки у біології доводять дослідження когерентності у процесах фотосинтезу (частинки виконують тут декілька дій одразу).

«Декілька років тому науковий світ шокувало опубліковане дослідження, яке надавало експериментальні докази того, що квантова когерентність має місце всередині бактерії, яка здійснює фотосинтез. Ідея в тому, що протон, часточка сонячного світла, квант світла, що поглинається хлорофіловою молекулою, потім доставляється до так званого центру реакції, де він може перетворитися на хімічну енергію. І, добираючись туди, він рухається не одним маршрутом, а багатьма шляхами водночас, щоб оптимізувати найефективніший спосіб досягнення центру реакції, не розсіюючись як марне тепло. *Квантова когерентність, яка має місце всередині живої клітини* (курсив мій – НК)»²⁰¹.

Ще один так само шокуючий приклад наводить вчений. Німецькі орнітологи Вольфганг і Росвіта Вілчко, вивчаючи перельоти вільшанки зі Скандинавії до Африки, підтвердили її орієнтацію на магнітне поле землі (яке, як відомо, дуже і дуже слабке), але залишалось питання: як вона це здійснює?

Аль-Халілі висуває сміливу гіпотезу: «вона робить це з допомогою того, що зветься *квантовою заплутаністю* (курсив мій – НК). Всередині сітківки ока вільшанки - я не жартую – є протеїн, який називається криптохром і який чутливий до світла. Всередині криптохрому пара електронів перебуває у сплутаному квантовому стані. А квантова заплутаність – це коли дві частинки далеко одна від одної, але все одно якимось контактують між собою. Навіть Ейнштейн ненавидів цю ідею; він називав її «мото-рошною дією на відстані». Тож якщо Ейнштейн її не любив, то і нам всім вона може не подобатися. Два квантово сплутаних електрони в межах однієї молекули танцюють витончений танець, який дуже чутливий до напряму польоту пташки у магнетичному полі Землі»²⁰².

Шокуюча сміливість цієї гіпотези долучає нас до реальностей квантової біології, яка щойно формується.

²⁰¹ Джим Аль-Халілі | TEDGlobalLondon «Як квантова біологія може прояснити найбільші запитання про життя» // ресурс: https://www.ted.com/talks/jim_al_khalili_how_quantum_biology_might_explain_life_s_biggest_questions/transcript?language=uk#t-9564;

²⁰² Ресурс – https://www.ted.com/talks/jim_al_khalili_how_quantum_biology_might_explain_life_s_biggest_questions/transcript?language=uk; <http://www.modcos.com/articles.php?id=150>

Окремо хочу зупинитись на прориві щодо цього питання на українському науковому фронті, розпочатому ще у 1980-і роки. Прориві, який закладає (заклав) напрям *нової медицини – квантової*. Йдеться про професора Сергія Сітька, фізика-ядерщика, який довів можливість залучити до лікування кванти електромагнітного випромінювання міліметрового діапазону.

«Він відкрив ці «лазерні потоки» міліметрового діапазону в живому – людині, тварині, рослинах. І за це в 1990 році один з творців лазера Басов номінував його на Нобелівську премію. (Другий раз Сітько на здобуття Нобелівської висувався 2000 року університетом ім. Шевченка). На основі нового знання про живе був розроблений новий метод лікування – метод мікрорезонансної терапії (МРТ)»²⁰³.

Нас цікавитиме не так медичний бік справи – безумовно, інноваційний, як власне фундаментальний прорив в поняття Життя. Сітько наполягає: «Людина – це не шкіра, кістки і внутрішні органи, в яких все нібито залежить суто від біохімічних процесів. Людина – це, перш за все, електромагнітний каркас, невидиме оком поле в міліметровому діапазоні, яке я називаю когерентним...[організм] влаштований на квантовому рівні, і лише цією «мовою» готовий спілкуватися. Ми впливаємо на нього крихітними квантами – і він оживає»²⁰⁴.

Тут відкриваються безцінні можливості для лікування найнебезпечніших хвороб сучасної цивілізації (передусім – онкозахворювань, хвороби Паркінсона та ін.). Але коли проф. Сітько каже: «Людина стала для мене об'єктом фундаментальної науки», – ми розуміємо які захоплюючі перспективи відкриваються тут для життя творчого, зокрема, для життя художнього.

Уявіть собі: режисер (Вчитель) і актор як суб'єкти одержать можливість «впливати крихітними квантами» на чутливий електромагнітний каркас!

Захищений ментально.

Якщо можна цим методом позбавитись порушень власне життя, – то як же можна ним «помножити» потенції життя художнього!

²⁰³ пєсупс – http://www.gmmcc.com.ua/gmmcc/index.php?option=com_content&task=view&id=160

²⁰⁴ Там само

І тут згадаємо Генрі Джеймса, американського письменника, філософа, психолога: «Досвід ніколи не є закінченим, він ніколи не завершується: це щось на зразок величезної павутини, витканої з найтонших шовкових ниток, що висить в кімнаті свідомості, і готової затримати у своїй тканині будь-яку частинку повітря. Така є справжня атмосфера духу; коли дух готовий до фантазії (а тим більше в тому випадку, якщо мова йде про людину геніальну), він вбирає сам в себе навіть найслабші натяки життя і перетворює коливання повітря в одкровення»²⁰⁵. Чи не є «коливання повітря», пов'язане з власне «одкровенням», – тим «невидимим оку полем» квантового походження, про яке говорив Сітько?

Очевидно одне: між життям і одкровенням провокуються стосунки найвитонченіші (найпарадоксальніші), а ментальна координація зовнішніх і внутрішніх образів спроможна породжувати координати нової художньої особистості (той же механізм закладає і засади власне нової особистості, можливо тої, про яку як про *ймовірнісну особистість* говорив В.Налімов?).

²⁰⁵ Умберто Еко. Поэтики Джойса. – С-П – symposium 2003 с. 205

Мисленневий експеримент-XXI

На мою думку, ми вступаємо нині в особливий етап пізнання світу – в *мисленневий експеримент з найризикованіших відкриттів наук про людину*. А той факт, що художня культура апелює виключно до людини, до індивіда і особистості, – робить цей експеримент глибоко «інтимним», суб'єктивним у найвищому і найкоректнішому сенсі цього слова, що у свою чергу, додає науці нових вимірів.

Але, як ми вже мали можливість говорити, – найважливіші – інтенції стратегічні.

Все, що відповідає критеріям художньо-естетичного (духовного), – є сутнісним, істинним. Стиль і стильність життя напряду корелюються з поняттям істини. Це критерії вищого Порядку. Не буду для переконливості залучати тут провідних мислителів від Флоренського чи Розанова до Аверинцева.

Використання – в якості базових – критеріїв художньої культури всеохопно впливає на реальність, системно «провокуючи» і утримуючи в ній ймовірнісні, індетерміністські, образні, «квантові» означники – вітально максимально творчі.

Скориставшись ними, сучасні суспільства одержать можливість у коротко- чи середньостроковій перспективі демонтувати сучасні системи загрозливого консюмеритства на користь культури і цивілізації альтруїзму, потребу в яких вже нині з'являють європейські мислителі і філософи у ефективних сценаріях майбутнього. Орієнтація на такі сценарії надасть можливості знизити ризики лінійно-фінансових індустрій, які вже сьогодні спричиняють трагічні розриви в національних етиках, порушують їхню тяглість, ентропійно впливаючи на базовий, онтологічний ресурс власне антропності.

Крім того, упереджувальне наближення до квантових вимірів, на мою думку, зробить художню культуру спроможною стати *фундаментальною моделлю творчих процесів, моделлю творчості* як такої безпосередньо у Житті. (Художня культура не випадково вступає в новий діалог з квантовою біологією, яка починає маніфестувати себе як окремий напрям).

Ми розширюємо поняття космосу, універсуму як упорядкованої моделі – до моделі текучої, мерехтливої. Живої і невизначеної. Вона, що найменше, спровокує тонші виміри, критерії та інтерпретації по всьому спектру Буття. Цьому мисленевому експерименту буде підвладне творення нових реальностей (!)

ЗМІСТ

1. Вступ: «Все, що можливо, трапляється»	7
2. Художня практика: бунт Часу в нелінійних системах	10
3. Макс Планк і Актор: «фантомний ефект» підсвідомого	22
4. Театр інспірує власну квантову фізику?	27
5. Ще раз про художню теорію відносності, або Про «життя» частинок і патерни підсвідомості	38
6. Інша театральна антропологія: До станів ймовірностей – ресурсу квантового світу.	35
Постлюдина: На порозі нового еволюційного стрибка?	35
7. Пасіонарність і змінні стани свідомості	41
8. Актор і Антропологічна Межа.	46
9. Вплив свідомості на реальність: шлях до <i>Надактора</i> і <i>Надлюдини</i> (сс. 49-52)	49
10. Про художню реальність та морфогенетичні поля.	52
11. Квантова поведінка в масштабі людини.	60
12. Феномен невидимого й енергії мислення. Митець як фрагмент «вічного» часопростору.	64
13. Внутрішні сутності. «Тваринна енергетика» невидимого і чорна діра невимовного.	73
14. Чорні діри – проєкції невидимого(репліка).	77
15. Енергія вербального.	78

15. Суперпозиція і принцип телепортації в художніх системах.	82
17. Театр небуття, або Про принцип Недіяння (Wu Wei). Енергія тиші як саморегуляція смислів.	89
18. Репліка-цитата з «парадоксу Левенталя» – інформація до роздуму.	98
19. Мультивсесвіт і множинність альтернатив.	100
20. Майбутній театр – «науковий», дослідницький проект.	102
21. Нові виміри людини: множинність ідентифікацій.	111
22. Театральний лідер як інноваційний суб'єкт. Вчений-Поет (Художник).	113
23. Постнекласична реальність в контексті квантового переходу.	122
24. Танець і перформанс – філософія втрати кордонів.	130
25. На шляху до нової наукової парадигми: Про проективне мислення і «прецедентне право» в мистецтві.	133
26. Виклик радикальних методологій. «Контріндуктивні дії» і «анархістське підприємство».	141
27. Квантова участь у Житті.	150
28. Мисленневий експеримент-XXI(с.171-172).	154

ДЛЯ НОТАТОК

ДЛЯ НОТАТОК

Наукова монографія

УДК 792.072.2

К67

Корнієнко Неллі

«Театр і
квантовий світ:
Спокуси вільнодумства»

Монографія розвиває ідеї нового, ініційованого автором напрямку – синергетики художньої культури (зокрема, театру). Досліджуються відкриті нелінійні системи, що працюють на засадах самоорганізації і саморозвитку. Вперше в театрознавстві аналізуються проблеми «діалогу» театру і квантового світу в добу квантового переходу – принципово нового витка еволюції. Вперше розглядаються такі питання, як: художня реальність та морфогенетичні поля; феномен «невидимого» та енергія думки, яка творить реальність; чи існує смерть; ймовірна особистість; суб'єктні стратегії мистецтва для нових суспільств та ін.

Робота інноваційна. Автор ризикує «спростовувати» деякі постулати фізики на базі художніх практик і пропонує ефективні сценарії розвитку суспільств від консюмеритства – до цивілізації і культури альтруїзму.

Художнє оформлення обкладинки – *Слава Страннік*



Підготовлено до друку ФОП Маслаков Н.М.
Св-во про внесення до держ.реєстру серія ДК № 6953.
Підписано до друку 28.09.2019 р.Формат 60x90 ¹/₁₆.
Друк цифровий. Гарнітура Миньон Про.
Наклад 100 прим.