

Неллі Корнієнко

доктор мистецтвознавства,

академік НАМ України,

Національний центр театрального мистецтва

імені Леся Курбаса

ТЕАТР І КВАНТОВИЙ СВІТ

Анотація.

Стаття є фрагментом майбутньої монографії. Вона розвиває ідеї ініційованого нами нового напрямку — синергетики художньої культури (театру), зокрема, проблем нелінійних систем. Вперше у сучасному театрознавстві проблеми: художньої (театральної) реальності і морфогенетичних полів; феномену «невидимого», енергій мислення, патернів підсвідомості досліджуються у напрямку теми «Театр і квантовий світ».

Ключові слова

Морфогенетичні поля, «невидиме», енергії мислення, квантовий світ

Аннотация

Статья является фрагментом будущей монографии. Она развивает идеи инициированного нами нового направления — синергетики художественной культуры (театра), в частности, поведения открытых нелинейных систем. Впервые в современном театро-ведении проблемы: художественной (театральной) реальности и морфогенетических полей; феномена «невидимого», энергий мышления, паттернов подсознания исследуются в направлении темы «Театр и квантовый мир».

Ключевые слова

Морфогенетические поля, «невидимое», энергии мысли, квантовый мир.

Summary

The article is part of the future monographs. It develops the ideas we have initiated a new direction — Synergetics artistic culture (theater), in particular, the conduct of open nonlinear systems. For the first time in the modern theater criticism challenges: the artistic (theatrical) reality and

morphogenetic fields; the phenomenon of "invisible", the energy of thought, patterns of the subconscious are explored in the direction of the topic "Theatre and the quantum world".

Keywords

Morphogenetic fields, "invisible", the energy of thought, quantum world

Про художню реальність та морфогенетичні поля

Некласична і домінуюча зараз постнекласична теорія пізнання за основу приймає, як відомо, принципи додатковості, ймовірності, індетермінізму.

Відгомін голографічного Всесвіту можна утледіти в сучасній холистичній моделі. «Колишню модель Всесвіту, що складається з кінцевих неподільних часток, ми тепер можемо замінити холистичної 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 часток, 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 іншій, кожна система — це одночасно і ціле, що складається з частин, і частина всередині більшого цілого» [1, 11-12].

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 морфогене-тичні 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 властивої 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» [1, 11-12]. Якщо в природничо-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 стала радикальною і продуктивною теорією, 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.)» [2].

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 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.

І несподівано блискучий учений універсального горизонту В. В. Налімов пропонує *концепцію «полів свідомості»*. (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 справедливо 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» [3].

Налімов висловлює коректний здогад все про ті ж такі, позаклітинні форми інформації. Електронний ресурс, до якого ми зараз вдаємося, вказує на зв'язок ідей Налімова з ідеями швейцарського психолога А. К. Юнга, який вважає, що «... *прогрес полягає у підготовці свідомості і до сприйняття ідей, які надходять звідки-*

лясь ззовні, з потоків поза свідомістю» [3].

Звернемося до ще одного вченого і мислителя – Карла Юнга і його принципу *синхроністичності*. Карл Юнг 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.)» [4].

Хіба не пропонується нам реальність, в якій присутнє не тільки прозріння *неподільності часопростору*¹⁰, а й пошук по суті такого феномена, як морфогенетичні поля?

Встановлюється вже не просто зв'язок, на який вказує ресурс, а свого роду синхроністичності двох видів полів – морфогенних і «полів свідомості». Біології – психології – філософії – фізики. А це вже має 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, властивої 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 несвідомості – 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 неіснуючій в нашій науці темі. І запитів до творця теорії безліч. Однак безсумнівний лабораторний і теоретичний ефект цього пошуку.

¹⁰ Висуваємо гіпотезу-здогад на базі цілісного дискурсу Юнга.

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, часопросторові 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 кожну одиницю, кожну 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 «спутника» — *художніх* «полів свідомості» (залишимо цей термін). Практика художньої культури неодноразово надавала визначеність і візуальну доказовість, скажімо, сценічним явищам, які була не в силах пояснити ніяка раціональна логіка. Безсилами виявлялися і виявляються всі відомі механізми «зчитування» парадоксальних феноменів. Тут повинні вступити в гру аналогові системи. Але про це дещо пізніше (частково ми торкалися цього в розділі про проєктивне мислення).

Нагадаю наші приклади з актором театру Гротовського Чешляком, здатним на енергетичному рівні сприймати партнера і «відповідати» йому. Випадок з Грицем Гладієм, який, переходячи до нової мізансцени в «Кроткой» Достоевського, залишав після себе 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, за-

бутій мові дитинства (старій осетинській, практично невідомій акторові) і ритуал, до того йому незнайомий, і який виник спонтанно. Маргарита Терехова, граючи кохання, що спалахнуло в княжні Таракановій до графа Орлова, літала по сцені в прямому сенсі цього слова — 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 Берже-рака та Ірини Купченко-Роксани в вахтангівському 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.

Ступка-Лір в триваючій менше хвилини сцені, коли він торкнувся пучками пальців вуст мертвої Корделі¹¹ і послав в зал трагічний, сповнений ніжності поцілунок, — співвідніс своє «одиничне» послання з любов'ю-вічністю. Енергією цієї сцени «накривався» чи не весь супутній їй вербальний простір. Ця хвилина не випадково стала головною у виставі.

¹¹ Це рішення було запропоновано Лесем Курбасом Ліру-Міхоелсу — Богдан Ступка 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).

Наука по-своєму страхувала культуру. «Шелдрейк припустив, що існує якесь 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» [5].

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 (!).

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. Потребам століття ХХІ-го.

Процеси, про які ми говоримо, відповідають потребі в *«ймовірно орієнтованій смисловій моделі людської особистості»*, як визначив її Налімов у своїй книзі *«Спонтанність свідомості»* (1989). Він розширяв траєкторію не тільки до подібної смислової моделі, але і власне до самої ймовірноорієнтованої особистості. І 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 більш 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

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. Чудовий 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» [6]. 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 *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 досліди з «квантово заплутаними» частками світла, які «дізнавалися» 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.)» [6].

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 – не 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 відноситься і до часу. Простір і час є просто інструментами для розміщення всього» [6].

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 частку, то в хвилю. Ці дивовижні відкриття «квантової поведінки» досі вважались такими, що належать лише мікросвіту і їм 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.)» [6].

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».

Можливо, ми поступово все-таки наближаємося до нового погляду – і належить він постнеklasиці – на проблему оборотності/необоротності часу? І допомагають нам не тільки відкриття фізики, біоцентричної науки, а й самостійні відкриття художньої культури, які йдуть за тією ж логікою.

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 — Н. К.)» [7].

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 вітчутною 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 — 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.

Я 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» [8, 54].

Для нас важливий акцент на факті «*тривання у наміченому уявою ритмі*». Курбас шукає акторську формулу у витоках самого життя, у джерелах *енергії* як такої — у ритмі як праоснові вітальності, як свідченні

глибинних форм життя — органічного і неорганічного.

«Все на світі має ритм. І стил... 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» [8, 56].
Ще думки з цього приводу:

«...коли актор заглибитися, 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» [8, 57].

«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» [8].

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), одухо-

творення (включно з братом нашим меншим — кішкою) виглядає як фіксація часу, як підтвердження феноменологічної сутності часу, чи, точніше, суцього як єдності сутностей.

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 понавішувані ці звірі, слони і т.д., і все це на вузькому будинку наліплено так, що здається — ми чуємо, що [він] от-от завалиться — ми чуємо, що цей будинок *нервовий* (курсив мій — Н. К.). Оцінка того факту, що він нам не подобається, походить від того, що нам неприємно чути не порядок цього будинку — ми внутрішньо..., коли на ньому зосередимося, — *повторили в собі не порядок* (курсив мій — Н. К.)» [8, 55].

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 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» [9]; і висновок: «все тягнеться до несвідомого буття матерії» [9].

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» [10].

Курбас інтерпретує художню вігальність через коди першотектональних начал, через потоки космічної енерго-свідомості (згадаймо «Едіпа», захоплення Штайнером та Сковородою). 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 само-тотожностей. 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 закони¹².

Цілість, цілісність образу¹³, 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/

¹² До фундаментальних законів з'яви *образу* ми ще повернемося.

¹³ Маю на увазі образ як дискретну одиницю в межах цілісного образу вистави, яка — у свою чергу — теж виступає дискретною щодо іншої мета цілісності.

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 частко-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, 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»¹⁴. Найтонші нюанси режисерсько-акторських технологій, скеровані на особливий енергетичний баланс сенсоральних 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 запускав «спіралеподібну пульсацію» по всьому масиву тексту вистави (семіотич.). Під цим впливом середовище всієї вистави збуджувалось, художньо еволюціонувало до системи середовищ з різними рівнями нелінійності, ускладнювалось. Картини, що поставали перед глядачем, переінтерпретували 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 *ймовірнісного*. Руйнувала закони лінійного, замкнено-

¹⁴ Реконструкцію ролі і вистави в цілому як ілюстрації цієї технології здійснено в монографіях автора «Леся Курбас: репетиція майбутнього» Київ, 1998, 2007; «Режиссерское искусство Леся Курбаса». (дисертація, Москва, 1971) — К. — 2005.

го класичного простору. Була мерехтливою, живою, дихаючою. Побудувала 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 саму 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 макро-феномену) відбувається з *повторами значущих смислів* на відповідних рівнях організації художнього простору. Ці повтори смислів, форм, винесених турбулентними, спірально-подібними 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 таким принципом, гадаю, діє

природа і народжуючи генія: вона ніби збирає енергії по крихті, щоб піднести вгору значущі смисли попередніх сходинок — евристичні елементи здобутків тих, кого кожна попередня сходинка вважала 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 проєкті).

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, сказати б, 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 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-частки-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. Леся 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 Някрошюс, і ряд інших¹⁵.

¹⁵ Пошуки цього напрямку відтворені у монографії автора [11].

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

Театральна постнекласика почалася з норовливості суб'єктивного. Екзистенційні та метафізичні рефлексії сучасного театру — ще відламкові, фрагментарні — все частіше розташовуються на кордонах альбому пам'яті — спогадів, снів, забутих бажань, спалахів дрімливої свідомості, суміщень не-сумісних 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 архетиповими основами світобудови, де світ — єдиний, івсе унікальне, недоторканне і неповторне.

Один з найцікавіших сучасних режисерів — *Taguchi 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. 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» [12].

Сузукі стверджує: «Справжній витвір мистецтва робить *невидиме видимим* (курсив мій — Н. К). Або принаймні дає людині можливість увияти це невидиме.

Адже сутність людини — невидима. [...] Я ж вважаю, що слова ще більш закривають справжню сутність людини» [13]. 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 небезпечним 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 поповнюють ресурс, який я назвала *топосом надлишковості*. 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» [13]. 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 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» [14].

Тип експресії в театрі Сузуки 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 зупинялися на його виставах у своїй монографії [15]). 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 вуаль, 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 народу, як з незнайомими, так і з друзями. Жоден смертний не побачить її знятою. Ця сумна тінь повинна відокремити мене від світу» [16].

Режисер вдається до прийому брехтівського відчуження, в даному випадку — для ефекту зміни ви-

мірювань, в які він занурює події. «Тема «релігійності» втілюється тут у відносинах між співтовариством (аудиторією) і відсутністю відповідей, кружлянням і розпадом смислів» [16]. Класичний образ світу анігільовано. Під сумнівом все, що не є таємницею. Втілюються запитання. «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» [16]. Апелюють до таємниці і всі інші складові вистави: «Звуковий дизайн Скотта Гібона, дії виконавця Сільвії Кости, драматургія зображень, пов'язаних Ейзенштейновим монтажем, — тільки відтінок, поверхня, дзеркало дзеркала, зображення зображення» [16]. Центром вистави Каstellуччі є око глядача, розміщене на межі цієї провокаційної чорної діри — стверджує Matteo Antonaci.

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. Він шукає способи впорядкування універсуму, людського космосу через Запитання до історії Культури, до Бога. Ось чому його вистави — це нерідко інтерпретації великого живопису, переважно епохи Відродження. Як у випадку з виставою «Проект J. Про концепцію Лика 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, розсосереджені смисли — в Хаос, змушуючи їх втрачати попередній, «втомлений», «зношений» вигляд. Він шукає порядок у пере-

розподілі потоків культурних енергій, в їхньому постійному співвіднесенні з великими цінностями. Провокуючи насамперед самопрояв *можливостей, ймовірностей* – непередбачуваного, можливо ідеального. Ототожнення цього шляху з траєкторією до ідеального аттрактора, але вже в художньому контексті – видається коректним. Кастеллуччі вірить у плаваючий, живий, текучий універсум, який лише *постас*. І створює його несучі конструкції.

Література:

1. Фокс М., Шелдрейк Р. Физика ангелов / Мэтью Фокс, Руперт Шелдрейк – Москва, 2003.
2. Морфогенетические поля и «поля сознания» [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://www.galactic.org.ua/Prostranstv1/bf1.htm>.
3. Налимов В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов – Москва: Наука – 1979, цитується за [2].
4. Синхроничность [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%B8%D0%BD%D1%85%D1%80%D0%BE%D0%BD%D0%B8%D1%87%D0%BD%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%8C>.
5. Морфология – морфогенное поле (обзор) [Електронний ресурс] – Режим доступу до ресурсу: <http://galactic.org.ua/Prostranstv1/bf1.htm>.
6. Lanza R. Is Death an Illusion? Evidence Suggests Death Isn't the End [Електронний ресурс] / Robert Lanza // Psychology today. – 2011. – Режим доступу до ресурсу: <https://www.psychologytoday.com/blog/biocentrism/201111/is-death-illusion-evidence-suggests-death-isn-t-the-end>.
7. Гарин И. И. Художественное творчество и квантовый мир / И. И. Гарин // Квантовая физика и квантовое сознание / И. И. Гарин. – Київ: Майстер-клас, 2011, цитується за Гарин И. И. Художественное творчество и квантовый мир [Електронний ресурс] / И. И. Гарин // Проза.ру. – 2013. – Режим доступу до ресурсу: <http://www>.

- proza.ru/2013/01/16/1411. 8. Лесь Курбас. Актор у нашій системі і праця над роллю / Лесь Курбас // Лесь Курбас. «Березіль» / Лесь Курбас. — Київ, 1988.
9. Лесь Курбас. Про роль світогляду та ідеї в мистецтві / Лесь Курбас // Лесь Курбас. «Березіль» / Лесь Курбас. — Київ, 1988. — С. 74.
10. Киященко Л. П. Современная картина мира и синергетика художественных языков / Л. П. Киященко, Н. И. Киященко. // Практична філософія. — №1. — С. 182.
11. Корнієнко Н. На пути к театру постнеклассики: психологическая модель, экзистенциальная, метафизическая / Неллі Корнієнко // Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея / Неллі Корнієнко. — Київ: Альтерпрес, 2014. — С. 231 — 257.
12. Царь Эдип. Софокл. Центр исполнительского искусства Шизуока. Япония. [Электронный ресурс] // Greek.ru — Режим доступа до ресурсу: <http://www.greek.ru/all/art/teatr/tad/>.
13. Тадаши Сузуки: «Мой театральный центр можно назвать партией» [Электронный ресурс] // Театральный зритель. — 2003. — Режим доступа до ресурсу: http://www.smotr.ru/5chehov/5ch_suzuki.htm.
14. Тадаши Сузуки: театр существует за счет животной энергии [Электронный ресурс] // Коммерсант. — 1998. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.kommersant.ru/doc/199311>.
15. Корнієнко Н. Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея/Неллі Корнієнко. — Київ: Альтерпрес, 2013.
16. Antonaci M. Where the look stops. The disturbing black veil of Romeo Castellucci [Электронный ресурс] / Matteo Antonaci // Teatro e Critica. — 2011. — Режим доступа до ресурсу: <http://www.teatrocritica.net/2011/12/where-the-look-stops-the-disturbing-black-veil-of-romeo-castellucci/>.

