

УДК 792.072.2

К67

НА ПОРОЗІ КВАНТОВОГО ТЕАТРУ: БУНТ ЧАСУ В НЕЛІНІЙНИХ СИСТЕМАХ

Корнієнко Неллі Миколаївна,

доктор мистецтвознавства,

академік НАМ України,

директор Національного центру театрального мистецтва

ім. Леся Курбаса, вул. Володимирська, 23-В,

Київ, Україна, 01034

kornienko.nelly@gmail.com

ORCID: 0000-0002-6894-6308

Мета. Автор ініціює новий напрям у гуманітарних науках, зокрема, в історії мистецтва – синергетику художньої культури, сегментом якої має бути нове, або «інше» театральне дослідження. У статті розглядаються нелінійні відкриті системи, що працюють на основі самоорганізації та саморозвитку (з цього питання існує чотири авторські монографії). Підходимо до теми театру в контексті квантового світу – театру майбутнього. Ці ідеї знайшли підтримку провідної міжнародної наукометричної бази Скопус. Пропонується уривок цього нового випуску.

Будучи фрагментом нового, ініційованого нами напрямку, стаття має на меті розвиток цього інноваційного ресурсу.

Методологія дослідження належить до новітніх, ґрунтується на взаємоадаптації підходів квантової фізики й гуманітарних практик.

Наукова новизна – власне, в принципово нових підходах і методологіях дослідження, які створюють *іншу* наукову, теоретичну реальність, зокрема, театро(мистецтво)знавство як частину синергетики художньої культури. Інтеграція запропонованих ідей та інтерпретацій у сучасний науковий і культурний простір буде поступово змінювати нерідко «недієвий» ландшафт сучасного театрознавства й гуманітарної науки загалом.

Ключові слова: оборотність/необоротність часу, мистецька практика, квантова фізика, нелінійні системи.

Постановка проблеми. У широкому сенсі – вищезазначене. У конкретно-прагматичному, тобто безпосередньо в статті, проблема має стосунок до вперше з'явленої полеміки між гуманітарним складником науки й квантовою фізикою, яка «ігнорує» практики художніх систем, що «полемізують» – і на нашу думку, успішно – з природничими засадами теорії пізнання. Стаття зосереджена на одній із провідних художніх категорій – категорії Часу в нелінійних відкритих самоорганізованих системах, які є предметом дослідження як квантової фізики, так і художнього ресурсу. Автор стверджує, що Час у художніх нелінійних практиках має оборотність, яку фізика для нелінійних систем заперечує.

Аналіз досліджень і публікацій. Подібні дослідження нам не відомі. З додаткового ресурсу – численних робіт із квантової фізики і фізики класичної, автор залучає світових фізиків, філософів, зокрема, представників Сходу, а також європейських і східних мислителів, які вказані у відповідній опції.

Виклад основного матеріалу.

Одним із драйверів зацікавленості автора 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 або правилам. У художній свідомості, як і у свідомості назагал, час «сповідує» квантову логіку, рухається в будь-якому напрямку або, раптом, сучасне, минуле, майбутнє – можуть одномоментно збігтися. Так само можуть в одночасні збігтися всі найвіддаленіші альтернативи, «заборонені» чи «проігноровані» класичною фізикою. Те саме – з проблемою оборотності/необоротності часу в нелінійних системах... Потік з'яв подібних непослідовностей множився. Художня культура й театр відважилися все частіше заходити в небезпечні зони ризику – й бути дуелянтами класичної та неklasичної фізики.

У той час, як естетика досить повно представляє й успішно досліджує сьогодні різні стратегії часу: тут і «месіанський час» Беняміна й Агамбена, й «час, що зірвався з петель» (out of joint) Дарріді, і *durée* Бергсона, й «час *memoire involontaire*» Пруста, й «час спліну» Бодлера, і «час симулякрів», і «катастрофічний час» Бодріяра, і «час зникнення», – театрознавство й 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 скіль-

ки-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 й оригінальні досліди власне театру, й чи не науці про нього розпізнавати й досліджувати ці нетривіальні рухи?

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

Коли дослідник Бодрійяр говорить: «симулякр – не що інше, як особливий ефект часу, коли він *втрачає свій лінійний характер* (курсив мій – Н.К.), починає згортатися в петлі й пред'являти вам замість реальностей їхні примарні, вже відпрацьовані копії» (Бодрійяр, 2000, с. 52), – він однозначно говорить про подолання класичного ресурсу, в цьому випадку вказуючи на небезпеку нерозпізнання нового руху. Безумовно, ефект часу, який втратив лінійність, не зводиться до небезпек подібного стибу, які тривожать автора. Швидше навпаки – він надає «нескінченність» можливостей конструювання «часів»: їхні «розщеплення», трансформацій, масштабування (миль = вічність), проникності, проектування назовні й усередину, згортання в точку, розгортання петлі в безліч конфігурацій тощо.

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

Укотре 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 донині. Формула ця прибрала назву «парадоксу оборотності» («парадокс обратимости» рос.). Больцман наголос: якщо найменші елементи середовища (атоми, молекули) мають оборотність у рухах, то можлива й оборотна поведінка всієї їхньої співдружності.

Ідею Л.Больцмана удосконалив відомий астроном і астрофізик, блискучий учений Н.А.Козирев, 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» (Козырев, 1974-1975).

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

Тоді виходить, що напрямком часу пов'язаний із напрямком більшості процесів у Всесвіті? Саме такий здогад висунув свого часу англійський фізик Артур Еддінгтон. Він висловив припущення, що напрямком течії часу пов'язаний із розширенням Всесвіту, й назвав це явище «стрілою часу». Тієї миті, коли розширення зміниться стисненням, може обернутися в інший бік і «стріла часу» (Зигуненко, 1991).

Зворотна течія часу цікавила фізику ще з 1940-х років. Фейнман говорив про причинність у двох напрямках – як вперед, так і назад. Досліди 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 із Кембриджу Хью Прайс (Huw Price) висунув гіпотезу про можливість руху часу у зворотному напрямку. Вивчалася 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...

На основі теореми Белла, за допомогою переформулювання декількох базових припущень Лейфер і П'юзі поміняли місцями простір і час. Саме тут ідея ретропричинності виступила на перше місце. Багато разів цю теорію перевіряли безпосередньо за допомогою теореми Белла...»¹.

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.

¹ ресурс – <https://www.youtube.com/watch?v=ZxTqj4BdszY>

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 із середовищем.

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

Але несподівано в 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 нелінійними 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 самоорганізованої 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»² – спростовує мене експерт.

Я багато думала над з'явленою, схоже, непростачальною 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 настановами – очікуваннями на рівні прогностичного горизонту.

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

² Добронравова, І. З рецензії на роботу. (Архів автора).

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 із 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 у сфері ретропричинності – зайшовши на територію гуманітарну, можуть мандрувати за аналогічними фізиці маршрутами «мікро» й «макро», але продиктованими зовсім іншими за виміром, новітніми для них контекстами. Скажімо, хоча б маючи можливість переміщуватися, зокрема, у *внутрішній* сфері свідомості, *під-* і *позасвідомості*, станів, кола емоцій тощо. Мені здається, що в гуманітарно-художньому просторі здобутки статистичної фізики, коректно адаптовані до нього, можуть надати додаткового імпульсу розвитку теорії художнього часу або часу в художньому просторі...

І, може, там проблема оборотності/необоротності виправдає поки що не виправданий радикалізм. Адже художня практика в цьому випадку більш анархічна. І вона вільно грає як з оборотністю часу, так і з його необоротністю, у чому читач пересвідчиться впродовж читання цієї статті й попередніх авторських монографій. І чи такою вже анархістсько-радикальною є гіпотеза-припущення про можливий вплив *на* фізику досвіду художніх систем, їхніх креативних енергій?

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

Шестигодинний «Вишневий сад» *Еймунтаса Някрошюса* (2003-2004)

з російськими акторами (Євген Миронов – Лопакін, Людмила Максакова – Раневська, Інга Стрелкова-Оболдіна – Варвара, Олексій Петренко – Фірс) – приклад того, як вербальні й невербальні матерії випробовуються новітнім, посткласичним (постнекласичним) часом. Перед нами дійство, радше – трагедія, здійснена засобами травестії.

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 музиці (зокрема, звучить Малер), яка постійно відтворює невиразну тривогу передчуття. Посилюється вона й завдяки «розсипаним», хаотичним ритмам і постійним змінам траєкторій бігу персонажів – то вздовж дзеркала сцени, то по діагоналях (особливо цей малюнок підкреслено в поведінці Варвари).

Приєм зупинки миті посеред тривоги хаосу надає відчуттю часу рис трагічного. Трагедія і крихкість взаємно припускають одне одного: й ось уже хтось раптом торкається обличчя іншого, «повторює» його лінію, наче малює і запам'ятовує її – так само несподівано виникає уповільнений жест, що дзеркально відповідає першому, й 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 персонажі Чехова намагаються зберегти його від тліну, зліпити мозаїку воедино. Або – у гіршому випадку – 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 часі 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 Гультьєва).

Режисер вводить бестіарну тональність – пропонує акторам грати в ритмах звірів, тварин, птахів. Раневська – поранений падаючий птах, що не здатен піднятися увись; Лопакін – 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 в чеховському сюжеті. Вона – жінка, готова любити. І любити талановито. Тема потрібності\непотрібності звучить у ній теж своєрідною грою – то сумною, то вкрай напруженою. І розпад її зв'язку з Лопакіним гіркий тим більше, що визначально не обґрунтований ні сюжетом, ні побутом, які задані

п'есою. Тут натяк (і це вже не раз було у версіях театрів) на ліричність почуттів Лопакіна до Раневської. На бентежні спогади дитинства, пов'язані з наявністю дива отут, поруч, зовсім близько... (Простір дива має особливу магію). Можливо, він і сам боїться зізнатися собі в тому, що вона витісняє в ньому почуття до Варвари.

Миронов проживає цей сюжет віртуозно точно й по-лопахінськи чуттєво. Але Максакова не підхоплює належним чином кинуті їй ліричної рукавички... Раневська Максакової із самого початку перебуває в 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, й живе тут за інерцією. (Проте ця логіка в Максакової несе в собі не так естетику повноти, як суто «знакову» експресію «на тему»).

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

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

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

Ці художні факти знаходять сенс у контексті теорії-відкриття про «просторово-часовий континуум», де не існує єдиного – лінійного – вимірювання часу, а *події минулого, сьогодні й майбутнього співіснують у єдності*. Хочу назвати побудовану на цій підставі гіпотезу *Адріана Дobbса* про невидимі «псітрони», які переміщуються швидше за світло (у них немає маси, й вони несуть електричний заряд) і можуть «входити в цей єдиний нелінійний вимір, знімати інформацію про минулі, нинішні й майбутні події і після повернення передавати її мозку». Крім 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 у голову одержувача до того, як відправник усвідомлює, що він про це подумав»³.

Не випадковою є 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, буттєвісними 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 – Дому, Родини, Легкості буття – аналогу Щастя, Любові врешті-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», зі «спадкоємністю хвилеподібного розгортання» інтенсивностей тих чи інших 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 скористатися логікою й термінологією Аршинова.

Литовський режисер продовжує шукати в театрі нові виміри часу й простору. Їхні нові енергії. Це – зіставлення, іноді – схлопування минулого й майбутнього тут-і-тепер. *Розгортання й згортання* миті, а також розгортання й згортання сегмента місця дії. Час управляється зоною плюральності (або – із зони плюральності), в яку він занурений.

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

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

³ Див. http://blogs.privet.ru/user/nadejda_yablokova/99787194).

Театр Някрошюса чуттєво естетизує «теорію відносності». І переконує, що постнекласичному часу більш відповідними є 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 Еttore Сколли «Бал», говорить про «приховані імпульси в чоловікові й у жінці», про вічний пошук одне одного. Про фантазії і сни на цю тему. Про еротичу й любов.

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

Режисер *скасовує час тут-і-зараз*. Його розчинено в чуттєво відчутній «тутешності» й одночасно у високій, знаковій вічності. Жолдак досягає цього порушенням балансу слова й не-слова. Тут іде розмова тілом, жестом, деталлю, пластикою – за винятком п'яти-шести фраз, залучених ніби тільки для того, аби підкреслити «межу осілості» людини в побуті, земну бруталність і недолугість окремих хвилин на землі й одночасно їхню невимовну теплоту. Від імені слова тут промовляє музика. Шостакович, Равель, Доніцетті, Лист, Бізе й ностальгійні інтонації Цфасмана й Дунаєвського, Дюмона й 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 підвладними законам підсвідомості, її прихованим і могутнім прагненням. Свобода, хисткість і незалежність снів-фантазій пульсує тут життєвою плазмою (так і хочеться сказати – квантами), що невимушено народжує із 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 із відверто феллінівського родоводу (згадайте його рубенсівських форм знамениту Градіску, яка по-лицедійськи 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 й просто за любов юного створіння, яке однаково ніжно пестить поглядом (і не тільки) обох відразу, щоб однаково

печалитися 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 вистава Жолдака здається антологією його попередніх робіт, що прийшли до стану гармонії, – так переплетено її цитатами з його минулого (втім, усі його роботи, як правило, – оголені гірко-щасливі самопроекції). Ось Вона, не повіривши в розлуку, кружеляє в мертвому танці (пам'ятаєте 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 обприскує всіх благодатним дощем чи то кропить мертвою водою (хіба не цитата з його екологічного перформенсу «О-о-и?»), а чуттєві візії з «Кармен» режисер «накладає» сьогодні на весь грішний світ.

На час-міф.

Чоловіки в цій виставі ідуть у свої вічні мандрю-пошук так, як колись ішли військові з міста Прозорових. Тільки замість військового оркестру тепер над ними громом каміння, загибеллю Помпеї розверзається піднебесся, ніби матеріалізуючи потаємні бажання й 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 в буттєвісний... Прорив у нову художню парадигму здійснила відміна «календарного» й біологічного часу, вільне поводження з оборотністю/необоротністю часу, його нове моделювання. Класика поступилася постнекласиці.

Боб Вілсон ніби відгукнеться на діалог із Жолдаком: «Часу і простору не існує. Герої розщеплюються, роздвоюються, випаровуються, ущільнюються, розтікаються, збираються воедино [...] понад усе – свідомість сновидця» (Вілсон, 1998, як цитується у Фьельнер-Патлах, 1998).

Макс Планк і Актор: «фантомний ефект» підсвідомого.

Йде активний процес творення нової наукової парадигми. Вона має стосунок як до природничих, так і до гуманітарних (гуманістичних) наук, опосередковано підтверджуючи єдність законів творення й 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* й 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, врешті-решт, 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*» (курсив мій – Н.К.) (Брейден, 2008, с.20).

У реальності – подумаймося – 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 й 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».

Це має безпосередній стосунок до проблеми актора й режисера в театрі. Адже кожен із них має своєрідну «функцію автора», яка є «характеристикою способу екзистенції», як назвав її Фуко, стосовно дискурсу літератури.

Глибинні позасвідомі переконання, що є 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 – томалогією).

У його основі – хвильова природа кодування. Реальність же хвильової психофізики нині засвідчено й експериментом, і теорією. Хвильове кодування інформаційних процесів у мозку є доведеним – і гіпотеза сучасної фізики про квантово-хвильове кодування образу не стосується лише біології, а цілком коректно почувається в просторі художньо-інформаційному. Хвильовій природі зобов'язане й 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 – й актор не може бути винятком – 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.

Актор, який і далі буде грати в «психологічний театр» сучасного зразка, – хоч як це прикро – не актуальний для XXI ст. Він залишиться в музеї Театру. Це теж річ потрібна. Але він усе частіше буде опинятися в зоні симулякру. Симулякру людини. Симулякру театру. Зовсім не випадково європейський театр, і ми, і російський сегмент у 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 – візуалізувалися з достовірністю вербальності. Актор Курбаса (Йосип Гірняк, Мар'ян Крушельницький) умів «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 й актори, що працюють в його режимі, доводять це з невідворотністю нашої присутності в світі (хоча останнє подеколи викликає сумнів).

Із сучасних акторів, які так чи інакше 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» («Ладідна») Достоєвського, коли візуалізувався «фантомний ефект» присутності персонажа за його відсутності у реальній мізансцені тут-і-зараз. Увесь рух сучасного європейського танцю (починаючи з Бежара – й до Піни Бауш, Саші Вальц, Дениса Бородицького чи, частково, Радю Поклітару) – це «діставання» з глибин психіки й «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 й авангарду в містеріях буто й буто-фу.

Архетипове вкрай важливе для сучасної ідентифікації людини.

Це – один із глибинних ресурсів ідентифікації, заряджений траєкторією в майбутнє.

Цілісність актора на сцені, як і поза нею, зовсім скоро буде вимірюватися 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 й переносить такі фізіологічні параметри особистості, як ритм серцебиття, ритм дихання і шкіро-гальванічні реакції, – на запропоновані віртуальні обставини. Тобто у віртуальну реальність переносять особистість людини. Йдеться про позасвідомі матерії, які переносяться на творені в реальному часі комп'ютерні особистості. (Щоправда, мова йде поки що лише про фізіологічні складники. 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 їхніх фантомних партнерів, створених акторами-персонажами або реалізованих уявою режисера. Більше того, сценарій цих стосунків може в реальному часі динамічно змінюватися в бік непередбачуваності, недовомвленості як нового естетичного канону, зупинки миттєвості, омріяної колись Фаустом, – постнекласичних енергій.

Повідомленням на кшталт: «вчені зі США й Канади вперше створили «живий транзистор» – устрій для управління електричним струмом, що є потоком 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 й 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, зі свого боку, може засвідчувати ентропійні процеси у «великій системі», фрагментом якої він є. Така відверта неузгодженість театру (де в центрі – людина, живий актор) із 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 більш очевидним, що поняття *простір* і *час* як окремих і автономних – не існує. Є цілісний феномен *часопростору*. Щоби 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 із грецької філософії, що наполягає на існуванні неспростовності й вічності істин, ім'я яким – геометричні теореми. Абсолютність їхньої логіки й 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 упродовж двох тисячоліть належала пальма першості й «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 й нині під враженням приголомшливої 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, поетичних, 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 мою думку, просто коректну ілюстрацію принципу доповнюваності Бора, що його верифікувала сама природа, залишивши нам чудову можливість його розгадувати.

Раціональні уявлення про диференційованість часу і простору вкотре істотно похитнулися – знову-таки – з новою хвилею інтересу Заходу до Сходу, західної фізики – до східного містицизму. Ми звернулися до авторитетів у західній фізиці та східній містиці, зокрема, до робіт Альберта Ейнштейна, Германа Маньківського, Менделя Закса та ін. А також до робіт Ауробіндо, Дайсецу Тейтаро Судзукі, Чжуан-цзи, Хуейнена, Лами Говінди та ін.

Особливий інтерес у цьому зв'язку представляють інтерпретації Фрітьофа Капри ((англ. Fritjof Capra), сучасного філософа й фізика – теоретика в галузі ядерної фізики й квантової механіки. Він переконливо й 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 й парадоксальність, розташовуючись у площині, де релятивістська фізика підтверджує багато чого з відкриттів мистиків. 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 їхнього взаємопроникнення-взаємодоповнюваності. Якщо хочете – взаємоперетворення. Може бути, навіть несподіваного синтезу(?).

Вирішення 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 й часу) в театрі й новому театрознавстві буде спиратися на позначений контекст і авторитет сучасної фізики, яка досліджує все нові й нові виміри. Координати простору й часу, як відомо, залежать від Спостерігача. Від впливу гравітації. Нарешті, від вибору системи координат. Список не вичерпаний.

Я дозволю собі активно залучати на цьому 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 й 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 проєктування» (Капра, 1994, с. 95-96).

«Тривимірні зразки виглядають по-різному в різних системах координат, рухомі предмети не схожі на ті, що перебувають у спокої; годинник, рухаючись, уповільнює свій хід. Ці висновки здаються нам парадоксальними лише тому, що ми не усвідомлюємо, що всі ці несподівані ефекти – лише наслідки проєкції чотиридимірних явищ в тривимірному світі наших почуттів, подібно до того, як тіні – лише проєкції тривимірних предметів» (Капра, 1994, с.99).

Багатовимірна реальність, як відомо, стає доступною в межах особливого стану свідомості. Для східних містиків він не становить проблеми. Цей стан свідомості означено асиміляцією образів і бачень, інспірованих іншими, надтретіми вимірами, медитація видобуває нові кути 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 й часу. Теорія відносності виявила, що простір не тривимірний, а час не самостійний. Тісно й нерозривно пов'язані, вони утворюють чотиридимірний континуум, який називається “часопростір”» (Капра, 1994, с.96).

«Теорія відносності показала, що всі зміни в просторі й часі втрачають абсолютне значення, й змусила нас відмовитися від класичних понять простору й часу. Виняткове значення цього відкриття розкрито в таких 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 й часові координати – *лише елементи мови* (курсив мій – Н.К.), якими користується спостерігач, описуючи довкілля» (Капра, 1994, с. 95).

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 як аналог досі невідомим вимірам часопростору – естетику непередбачуваності сновидіння, галюцинації, розгортання програм давньої, до того прихованої, актуалізованої тут-і-тепер пам'яті. Нове прочитання часу в виставах, скажімо, Някрошюса й Жолдака – та й не тільки їхніх – буквально підривало абсолютність нормативів класики – час, нагадаю, поставав *одномоментно сучасним, минулим і майбутнім*.

Ця нова «фізика театру», як і у випадку з релятивістською фізикою, зімкнулася з містичним досвідом древніх східних філософій. Ви пам'ятаєте, я вже писала про це. Залучу до наших благодійних критичних рефлексій такого авторитета, як Д.Т.Судзукі (через посередництво Капри):

«У цьому духовному світі *не існує розмежування часу на минуле, сьогодні й майбутнє* (курсив мій – Н.К.): вони зливаються в одній єдиній миті живо-творного буття... Цей момент осяяння містить у собі минуле й майбутнє, але не стоїть на місці з усім своїм вмістом, а перебуває у невинному русі» (Судзукі, 1994, як цитується у Капри, 1994, с.105).

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 «двоякої 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 й рух частинки з майбутнього в минуле виражаються за допомогою однієї і тієї ж формули» (Капра, 1994, с.106-107).

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 у часі коректно адаптовані до нашого предмету й об'єкту.

Список посилань

- England, D. (Ed.) (2011). *Whole Body Interaction*. Human-Computer Interaction Series. London: Springer-Verlag. Doi: 10.1007/978-0-85729-433-3_4
- Бодрийяр, Ж. (2000). *Символический обмен и смерть*. Москва: Добросвет.
- Брейден, Г. (2008). *Божественная Матрица: время, пространство и сила сознания*. София: Flint&Morgan Co.
- Зигуненко, С. (1991). *Как устроена машина времени*. Москва: Знание.
- Капра, Ф. (1994). *Дао физики*. Москва: Издательский дом: «Орис», «Яна-принт».
- Козырев, Н. (1974-1975). *Об исследованиях физических свойств времени*. Відновлено з <http://www.univer.omsk.su/omsk/Sci/Kozyrev/time-k.htm>
- Корниенко, Н. (2014). *Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея*. Киев: Альтерпрес.
- Корнієнко, Н. (2010). *Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба не лінійності*. Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.
- Корнієнко, Н. (2013). *Нелінійне театро(мистецтво)знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея*. Київ: Альтерпрес.
- Фьельнер-Патлах, И. (1998, Ноябрь 28). Шведские сны Боба Уилсона. *Независимая газета*.

References (translated and transliterated)

- Bodriyyar, Zh. (2000). *Simvolicheskiy obmen i smert. [Symbolic exchange and death]*. Moscow: Dobrosvet [in Russian].
- Breyden, G. (2008). *Bozhestvennaya Matritsa: vremya, prostranstvo i sila soznaniya. [Divine Matrix: time, space and power of consciousness]*. Sofia: Flint&Morgan Co [in Russian].
- England, D. (Ed.) (2011). *Whole Body Interaction*. Human-Computer Interaction Series. London: Springer-Verlag. Doi: 10.1007/978-0-85729-433-3_4
- Felner-Patlakh, I. (1998, November 28). Shvedskie sny Boba Uilsona. [Bob Wilson's Swedish Dreams]. *Nezavisimaya gazeta* [in Russian].

Kapra, F. (1994). *Dao fiziki. [The Tao of Physics]*. Moscow: Publishing house: «Oris», «Yana-print» [in Russian].

Kornienko, N. (2014). *Nelineynoe teatrovedenie: postneklassicheskiy landschaft. Ot Fausta do Proteya. [Non-linear theater studies: post-non-classical landscape. From Faust to Proteus]*. Kyiv: Alterpres [in Russian].

Korniienko, N. (2008). *Zaproshehnia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba ne liniinosti. [The Invitation to chaos. Theater (Art Culture) and synergetics. An attempt of non-linearity]*. Kyiv: NTsTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].

Korniienko, N. (2010). *Zaproshehnia do khaosu. Teatr (khudozhnia kultura) i synerhetyka. Sproba ne liniinosti. [Invitation to chaos. Theater (art culture) and synergetics. An attempt of non-linearity]*. Kyiv: NTsTM im. Lesia Kurbasa [in Ukrainian].

Korniienko, N. (2013). *Nelineine teatro(mystetstvo)znavstvo: postneklasychnyi landschaft. Vid Fausta do Proteia. [Nonlinear theater (art) science: post-classical landscape. From Faust to Proteus]*. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

Kozyrev, N. (1974-1975). *Ob issledovaniyakh fizicheskikh svoystv vremeni. [On studies of the physical properties of time]*. Retrived from <http://www.univer.omsk.su/omsk/Sci/Kozyrev/time-k.htm> [in Russian] (access August, 10, 2020).

Zigunenko, S. (1991). *Kak ustroena mashina vremeni. [How the time machine works]*. Moscow: Znanie [in Russian].

ON THE THRESHOLD OF QUANTUM THEATER: THE REVOLT OF TIME IN NONLINEAR SYSTEMS

Nelly Kornienko,

*Doctor of Arts, Academician of the National Academy of Sciences of Ukraine,
The Les' Kurbas National Centre for Theatre Arts, Kyiv, Ukraine*

The goal. The author initiates a new direction in the humanities, in particular, in art history – synergetics of art culture, a segment of which should be a new, or “other” theater studies. The article considers nonlinear open systems that work on the basis of self – organization and self – development (there are four author’s monographs on this issue). It approaches the topic of the theater in the context of the quantum world – the theater of the future. These ideas found support of the leading international scientometric Scopus base. An excerpt from this new issue is offered.

As a fragment of a new direction initiated by us, the article aims to develop this innovative resource. **The research methodology** is among the newest, based on the mutual

adaptation of approaches to quantum physics and humanities. **The scientific novelty** – in fact in fundamentally new approaches and research methodologies that create a different scientific, theoretical reality, in particular, theater (art) knowledge as a part of the science synergetics of artistic culture. **Conclusions:** the integration of the proposed ideas and interpretations into the modern scientific and cultural space will gradually change the often “non-working” landscape of modern theater studies and the humanities in general.

The formulation of the problem. In a broad sense – set out above. In concrete-pragmatic, ie directly in the article, the problem concerns for the first time the polemic between the humanities and quantum physics, which “ignores” the practices of art systems that “argue” – and in our opinion, successfully – with the natural foundations of the theory of knowledge. The article focuses on one of the leading art categories – the category of Time in nonlinear open self-organized systems, which are the subject of research in both quantum physics and art resources. The author argues that Time in artistic nonlinear practices has a reversibility, while the physics of nonlinear systems denies that.

Analysis of research and publications. We do not know such studies. From an additional resource – numerous works on quantum physics and classical physics, the author involves world physicists, philosophers, in particular, representatives of the East, as well as European and Eastern thinkers, which are listed in the appropriate option.

Keywords: reversibility/irreversibility of time, artistic practice, quantum physics, nonlinear systems.

Стаття надійшла до редколегії 08.10.2020.