

Корнієнко Неллі Миколаївна,
<https://orcid.org/0000-0002-6894-6308>
доктор мистецтвознавства, професор,
академік Національної академії мистецтв України,
Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса
Київ, Україна
kornienko.nelli@gmail.com

**ЕКСПАНСІЇ ТЕАТРУ ЗА ЧАСІВ КВАНТА.
СПОКУСА РАДИКАЛЬНІСТЮ**
(фрагмент)

Мета дослідження – ініціювати новий напрям науки про художню культуру і, зокрема, про театр, визначений як синергетика художньої культури (назва номінальна), котрий передбачає дослідження феномена зв'язку художньої (театральної) творчості із квантовим світом. **Методологію дослідження** складають міждисциплінарні підходи на базі синергетики, квантової фізики, мистецтвознавства (театрознавства), культурології, адаптація методів «точних» наук до гуманітарних, що уможливило спробу ініціювати новий напрям у гуманітарній науці. **Новизна дослідження** полягає в тому, що вперше у театрознавстві (мистецтвознавстві) порушуються проблеми, що досі залишаються недослідженими: зв'язки художньої (театральної) реальності із квантовим світом, морфогенетичними полями, явищами «невидимого», енергіями думки, зворотністю/незворотністю часу та зі стратегією сценічного часу. **Висновки.** Стаття-фрагмент презентує новий напрям у науці про культуру і мистецтво, який може спровокувати нові підходи до унікальних можливостей культури на сучасній стадії розвитку суспільств та суспільної свідомості. Відкриття інноваційного потенціалу художньої (театральної) культури для суспільства XXI ст., зокрема, використання його рольових можливостей як механізму нейтралізації, демонтажу консьюмеритських загроз

і водночас стимулювання руху до суспільств альтруїстичної цивілізації, про що нині ведуть мову мислителі та «просунуті» вчені, включаючи Нобелівських лауреатів, сприятиме розвитку наук про людину.

Ключові слова: морфогенетичні поля, явища «невидимого», енергія думки, квантовий світ, сценічний час.

Корниенко Нелли Николаевна, доктор искусствоведения, профессор, академик Национальной академии искусств Украины, Национальный центр театрального искусства имени Леся Курбаса, Киев, Украина

Экспансии театра времен кванта. Искушение радикальностью
(фрагмент)

Цель работы – инициировать новое направление науки о художественной культуре и, в частности, о театре, определенное как синергетика художественной культуры (название номинальное), что предполагает исследование феномена связи художественного (театрального) творчества с квантовым миром. **Методологию исследования составляют** междисциплинарные подходы на базе синергетики, квантовой физики, искусствоведения (театроведения), культурологии, адаптация методов «точных» наук к гуманитарным, и в результате – попытка инициировать новое направление в гуманитарной науке. **Новизна исследования** заключается в том, что впервые в театроведении (искусствоведении) поднимаются проблемы, до сих пор остающиеся неисследованными: связи художественной (театральной) реальности с квантовым миром, морфогенетическими полями, явлениями «невидимого», энергиями мысли, обратимостью/необратимостью времени и со стратегией сценического времени. **Выводы.** Статья-фрагмент представляет новое направление в науке о культуре и искусстве, которое может спровоцировать новые подходы к уникальным возможностям культуры на современной стадии развития обществ и общественного сознания. Открытие инновационного потенциала художественной (театральной) культуры для общества XXI века, в частности, использование его ролевых возможностей как механизма нейтрализации, демонтажа консьюмеритских угроз и одновременно стимулирования движения к обществам альтруистической цивилизации, о чем уже сегодня говорят мыслители и «продвинутые» ученые, включая Нобелівських лауреатів, будет способствовать развитию наук о человеке.

Ключевые слова: морфогенетические поля, явления «невидимого», энергия мысли, квантовый мир, сценическое время.

Kornienko Nelly, Doctor of Art History, Professor, Academician of the National Academy of Arts in Ukraine, National Centre of Theatrical Arts named for Les Kurbas, Kyiv, Ukraine

The theater expansion of quanta times. The temptation of the radicalism.

(Fragment)

The purpose of the work is to initiate a new direction in the science of artistic culture and, in particular, about the theater. The direction is defined as the synergetic art culture (nominal name), which involves the study of the phenomenon of communication art (theatrical) creativity with the quantum world. **The research methodology** consists of interdisciplinary approaches which are based on synergetic, quantum physics, art studies (theatrical science), cultural studies, adaptation of the methods of exact sciences to humanities, and as a result – an attempt to initiate a new direction in the humanities. **Scientific novelty.** For the first time the author touches on problems in theater studies (art criticism) which remain unexplored, namely – «relations» between the theater (artistic culture) and the quantum world. Firstly, the following issues are considered: artistic (theatrical) reality and morphogenetic fields; the phenomenon of «invisible» and the energy of thought; the reversibility/irreversibility of time; quantum behavior in the human scale. **Conclusions** The article-fragment introduces a new direction in the science of culture and art, which can provoke new approaches to the unique possibilities of culture at this stage of societies and social consciousness development. The opening of the innovative potential of the artistic (theatrical) culture in the 21st century society, in particular, the use of its role functions as a mechanism for neutralization, dismantling of confederacy threats and at the same time, stimulating the movement towards the societies of altruistic civilization, as already spoken by thinkers and “advanced” scholars, including Nobel laureates, will contribute to the development of the human science.

Key words: morphogenetic fields, the «invisible», the energy of thought, quantum behavior on the human scale, quantum world, scenic time.

Постановка проблеми. У той час, як естетика і культурологія доволі повно представляють та успішно досліджують сьогодні різні стратегії часу, – і «месіанський час» Беняміна та Агамбена, і «час, що зірвався з петель» (out of joint) Дерріди, і *durée* Бергсона, і «час *memoire involontaire*» Пруста, і «час Сплін» 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 позначеннями.

У театрознавства, на відміну, скажімо, від музикознавства, де представлені теоретичні рефлексії на цю тему, ми не знайдемо скільки-небудь коректних ознак сучасного освоєння стратегії сценічного часу. І підказок театру, що працює з естетично різноманітними категоріями часу, театрознавство не чує, хоча присутні очевидні і оригінальні досліди театру, і чи не науці про нього розпізнавати ці нетривіальні рухи?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Коли дослідник Ж. Бодріяр стверджує: «симулякр – не що інше, як особливий ефект часу, коли він *втрачає свій лінійний характер* (курсив автора. – Н.К.), починає згортатися в петлі і пред'являти вам замість реальностей їх примарні, вже відпрацьовані копії» (2000, с. 5), – він однозначно веде мову про подолання класичного ресурсу, вказуючи на небезпеку нерозпізнання нового руху. Безперечно, ефект часу, який втратив лінійність, не зводиться до небезпек подібного роду, які непокоять автора. Швидше навпаки – надає «нескінченність» можливостей конструювання «часів»: їх «розщеплення», трансформацій, масштабування (мить – вічність), проникності, проектування зовні і внутрішньо, згортання в точку, розгортання петлі в безліч конфігурацій тощо.

Англійський фізик А. Еддінгтон висловив припущення, що напрямок течії часу пов'язаний із розширенням Всесвіту, назвавши це явище «стрілою часу». У той момент, коли розширення зміниться стисканням, може обернутися в інший бік і «стріла часу» (Зигуненко, 1991, с. 48). Отже, спонтанні художні співігри із законами фізики, зокрема, у сценічних версіях, що демонстрували Някрошус і Жолдак, Люпа і Карбаускіс, Кастеллуччі і Жанті, Касторф і Марталер, – це припущення-відкриття про зворотність часу, його нелінійні закони, про які просто ще не здогадувалася класична культура.

Мета дослідження – ініціювати новий напрям науки про художню культуру і, зокрема, про театр, визначаючи його як синергетика художньої культури (назва номінальна), що передбачає дослідження феномена зв'язку художньої (театральної) творчості із квантовим світом.

Виклад основного матеріалу. В гуманітарно-художньому просторі досягнення статистичної фізики, коректно адаптовані до нього, можуть надати додаткового імпульсу розвитку теорії художнього часу або часу в художньому (сценічному) просторі. І, можливо, там проблема зворотності/незворотності виправдає той радикалізм, який здається поки що стосовно нього невиправданим, адже художня практика в цьому випадку більш анархічна: вона вільно грає і зі зворотністю часу, і з його незворотністю, у чому читач буде переконуватися протягом усього дискурсу. І чи такою вжеанархістсько-радикальною є гіпотеза-припущення про можливий вплив на фізику досвіду вироблення художніх енергій?

З огляду на метаморфози часу та його нову «суб'єктність», театр наближається до розпізнавання нової таємниці в понятті відносності часу, його «внутрішніх» і «зовнішніх» вимірювань. Зокрема, через «лабораторне» дослідження окремих його фрагментів та «крупних планів» – своєрідну версію «blow up». Театру принципово важлива неспішність, сутнісна зупинка – за часів космічних швидкостей.

«Калькверк» Томаса Бернгарда в постановці польського режисера *Крістіана Лути* триває 4 години. Вистава «Extinction» («Вимирання») – гран-прі БІТЕФ – 12 годин: через спогади героя про своє «нацистське» дитинство досліджуються проблеми «припинення роду», його «вимирання», права на помсту/непомсту, етики «твого» часу, твого «Я» у своєму і чужому історичному часі. Театр розгортає, трансформує окремі сегменти побутового часу – у час буттєвий, історичний; час новели – у час епічний і навпаки. Театр уже не сумнівається в його некалендарній сутності; умовний час театру стоїть перед випробуванням нелінійністю.

Шестигодинний «Вишневий сад» литовця *Еймунтаса Някрошюса* (2003–2004) з російськими акторами (Євген Миронов – Лопакін, Людмила Максакова – Раневська, Інга Стрелкова-Оболдіна – Варвара, Олексій Петренко – Фірс) – приклад того, як вербальні та невербальні матерії випробовуються новітнім, неklasичним (постнеklasичним) часом.

Приїзд Раневської втілено через «сновидійні» елементи естетики (на середину авансцени виносять кушетку, Раневська лягає на неї, вона згадує-сновидить-марить: «ось ця кімната... ось тут мама...»), згодом її виносять, піднявши на плечі, як труну...). Трагічне відчуття майбутніх утрат багато в чому зобов'язане музиці (зокрема, звучить Малер), яка постійно відтворює неясну тривогу передчуття. Посилюється вона за рахунок «розсипаних», хаотичних загальних ритмів і постійних змін траєкторій бігу персонажів – то вздовж дзеркала сцени, то діагоналями (особливо цей малюнок підкреслений у поведінці Варвари).

Приєм зупинки миті посеред тривоги хаосу надає відчуттю часу ознаки трагічного: хтось раптом торкається обличчя іншого, «повторює» його абрис, немов малює і запам'ятовує його; так само несподівано виникає уповільнений жест, що дзеркально відповідає першому, і – знову повторюється-триває. Або – інший рух, вірніше злам, химерна лінія – і знову її повтор. Ніби розсипається світ, і персонажі Чехова намагаються його утримати, зберегти від тліну, зліпити мозаїку воєдино. Або – у найгіршому разі – хоча б запам'ятати, протиставити дискретності часу лінію кантиленності, підтримки, спадкоємності: скорбота крізь травестію. На задньому плані – металеві птахи чи, швидше, хрести,

які наше емоційне сприйняття перетворює на дивовижних птахів, ніби прикутих ланцюгами до землі (не літають!) (художник – Надія Гультяєва).

Режисер вводить бестіарійну тональність – пропонує акторам грати в ритмах звірів, тварин, птахів. Раневська – Максакова – поранений падаючий птах, не здатний піднятися вгору; Лопахін – Миронов – лось, сильний, розумний, активний; Варвара – Стрелкова-Оболдіна – ртуть, білка, вихор.

Час пам'яті і час актуальний належать у цій версії мертвій зоні, зоні «нуля». Все – лише в потенції. Але, очевидно, скористається нею вже інша Раневська... Конвенція про класичний час, як і власне класичний час, відчули під собою руйнівні поштовхи. В цій тендітній конфігурації вже присутній можливий майбутній апокаліпсис. Майбутнє, сьогодення і минуле (пам'ять) у цьому художньому просторі вільно перетікають одне в одного, порушуючи лінійність статусів.

Окремі естетичні фрагменти: жест, лінія, ритм, викрадені в того ж класичного часу, вбудовуються тепер у принципово інший «стан» – у метачас, у його пост(не)класичні виміри, де немає лінійних причинно-наслідкових зв'язків; тому такі крихкі й непередбачувані відносини, а наслідок може цілком упереджувати причину, майбутнє ставати минулим, а невидиме – видимим у результаті відкритих театром законів синергії та власного права на будь-який із сценаріїв саморегуляції і самотворчості. Видобувається принципово новий ефект, нові картини світу, переглядаються цінності.

Не випадкова і тривалість вистави в актуальному часі. І не тільки внаслідок органічності вповільнених, природних ритмів для Някрошюса, для чуттєвих подробиць його художніх переживань. Режисер наполегливо намагається утримати глибинний, ще остаточно не втрачений зв'язок з онтологічними, буттєвими основами нашої естетичної і – що не менш важливо – етичної свідомості. Трагізм утрати Саду (сад не випадково візуалізований фантомом – він може виявитися і раєм, і міражем, і знаком зникнення – «вічним спокоєм») – у невідворотності інших утрат, утрат абсолютних цінностей – Дому, Сім'ї, Легкості буття – аналога Щастя, Любові зрештою, адже Сад – пам'ять про Рай, Любов і Гріх, а також Пізнання. Онтологічний час випробовує час актуальний абсолютними.

Своєю енергією спектакль Някрошюса зобов'язаний законам сучасного *музичного* явища, за якими він побудований. Часопростір вистави підпорядковується то так званій «медитативній драматургії», з її «зануренням у споглядальний стан» (В. Медушевський – Б. Стронько), то несподівано думка вистави починає рухатися в динаміці своєї «хвильової драматургії» (2003, с. 14), зі «спадкоємністю хвилеподібного розгортання» інтенсивностей певних образів.

Вистава реалізує принцип фрактальності, який, на думку В. Аршінова, становить принцип темпоральності, або множинності часів. Це безумовні ознаки квантової поведінки. Литовський режисер продовжує шукати в театрі нові виміри часу і простору, їхні нові енергії: це зіставлення минулого і майбутнього тут-і-тепер. Розгортання і згортання часу, в даному випадку – миттєвості, а також розгортання і згортання сегмента місця дії. Інакше – перебування часу в зоні плуральності. Тут «скасована» проблема незворотності часу. Він рухається вільно, в будь-якому напрямку – і у свідомості, і взагалі у внутрішньому просторі: ці естетичні операції належать уже пост(не)класичному часопростору; це художня відповідь і «перевідкриття» фізичних законів Больцмана і Еддінгтона щодо часу, маніфестація іншого естетичного Всесвіту. Театр Някрошюса чуттєво естетизує «теорію відносності», переконуючи, що постнекласичному часові адекватніші матерії поезії, інтуїції, асоціації – інсайти «конструктивного хаосу», ніж матерії будь-яких суворих класичних алгоритмів.

Європейський режисер українського походження *Андрій Жолдак* у виставі «Одруження» Черкаського музично-драматичного театру, яка стала версією-відлунням відомого фільму Етторе Сколи «Бал», говорить про «приховані імпульси в чоловікові і в жінці», про вічний пошук ними один одного, про фантазії і сни з цієї теми, про еротику та любов. У виставі немає ані фабули Гоголя, ані його героїв; є Женихи і Наречені, є дійство про «вічне одруження і вічну втечу один від одного».

Режисер скасовує час тут-і-тепер. Його розчинено в чуттєво відчутній «тутешності» й водночас у високій, знаковій вічності. А. Жолдак досягає цього порушенням балансу слова і не-слова. У виставі спілкуються тілом, жестом, деталлю, пластикою – за винятком хіба що п'яти-шести фраз, залучених немов для того, аби підкреслити «рису осілості» людини в побуті, земну брутальність і недолугість окремих наших хвилин на землі – й одночасно їх незрозумілу теплоту й ніжність. Від імені «слова» тут говорить музика – Шостакович, Равель, Доніцетті, Ліст, Бізе і ностальгійні інтонації Цфасмана і Дунаєвського, Дюмона і Лея (фільм «Чоловік і жінка»). Ця музична формула вистави підносить її до драматичних висот розмови про Долю. Режисер досягає ефекту *розтягування і стягування миттєвості*, яка стає підвладною законам підсвідомості, її прихованим і потужним потокам.

Свобода, крихкість і незалежність снів-фантазій пульсує тут життєвою плазмою (так і хочеться сказати – квантами), що спонтанно народжує із себе на наших очах певний сюжет: тут Він і Вона, погодившись на присутність глядача, із беззахисною відвертістю сповідаються у своїх прихованих бажаннях, мріях та мареннях і провокують магічне перебування з ними.

Безперервна низка зустрічей-розлучень, наближень-заманювань і відштовхувань затримує увагу біля прекрасних за точністю сюжетів. Ось Вона – персонаж відверто феллінівського родоводу (згадайте його рубенсівських форм знамениту Градиску, яка лицедійно танцює на безлюдному пляжі перед захопленим поглядом юного шанувальника, який влаштувався біля замкової щілини). Так, це вона, спокусливо граючи розкошами форм, проходить крізь шеренгу приголомшених чоловіків, кожного нагороджуючи надією (чи потрібні тут слова?). А ось танець-двобій за любов-володіння і просто за любов юного створіння, яке однаково ніжно пестить поглядом (і не тільки) обох відразу, щоб однаково сумувати за ними обома вже зараз, до розлуки. А ось смертельний поєдинок обіймів, яких не розірвати і не визнати (а, може, визнати?) Долею.

Цей естетично чистий і несподіваний в А. Жолдака спектакль здається антологією його попередніх робіт, які дійшли до стану гармонії, настільки він переповнений цитатами з його минулого (втім, усі його роботи, як правило, є оголеними гірко-щасливими самопроекціями).

Ось Вона, не повіривши в розлуку, кружляє у мертвому танці (пам'ятає Машу Прозорову, яка болісно тупо повторює «У лукомор'я дуб зелений, дуб...»), її триваюче безумство від розлуки з Вершинініним? Або її кружляння-вмирання під звуки модного танго «Голубка»? А ось Хтось у респіраторі чи то окроплює всіх благодатним дощем, чи то кропить мертвою водою (майже цитата з його екологічного перформенсу «О-о-и»), чуттєві ж візії з «Кармен» режисер «накладає» сьогодні на весь грішний світ, *на час-міф*.

Чоловіки в цьому спектаклі йдуть у свої вічні мандри так, як колись ішли військові з міста Прозорових. Тільки замість військового оркестру тепер над ними з-під небес – грім каменів, що розверзається у піднебессі загибеллю Помпеї, немов матеріалізуючи потаємні бажання і моління Жінок: «Не йди».

Фінал. Величезний Вселенський стіл, покритий білим обрусом, яскраве мерехтливе світло червоного вина в келихах. Очікування. Знак фати. Зустріч. І, як і належить після пригублення любові-вина-отрути, обвал-провал у смерть (а, може, це просто триває той самий сон?). Незворушні санітари вносять покійницькі мари.

Це спектакль чистої та високої печалі і ніжності до всього.

Ефект здобуто насамперед естетичними операціями А. Жолдака з часом: перед нами – то час-міф, то розтягування-стиснення миті, то побутовий час, перетворений на буттєвий. Скасування «календарного» і біологічного часу, вільне поводження зі зворотністю/незворотністю часу, його нове моделювання здійснили прорив у нову художню парадигму. Класика поступилася місцем постнекласиці, спрямувавшись у простори квантові. Боб Вілсон ніби

відгукується на діалог з А. Жолдаком: «Часу і простору не існує. Герої розщеплюються, роздвоюються, випаровуються, ущільнюються, розтікаються, збираються воедино... [...] понад усе – свідомість сновидіння» (Независимая газета: URL: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm).

Театр кінця XX – початку XXI ст. опановує проблеми часопростору на принципово інших засадах, ніж театр епохи класичного модерну. Зовнішня, нерідко описово-інформативна мова, іноді метафорична, поступається місцем пошукам мови, адекватної для процесів внутрішніх. Не можна зазначити, що в епоху модерну не було спроб проникнути в їхню суть: і Курбас, і Арто, і Джойс, і Пруст, і Піранделло, і Вайльд (до них – і Стріндберг, і Д'Анунціо, і символісти та інші митці) візіонерствували на цьому полі своїми інтуїціями. Проте художня культура новітнього часу запропонувала цій естетичній проблемі, сказати б, новий дослідницький фундамент.

Французький режисер *Філіп Жанті* з 1980-х років розвиває естетику тотального перетворення «всього на усе». Його простір щомиті трансформується, змінюючи масштаби. «Витівки Зигмунда», де головними героями були пальці, спокушують неправдоподібною мандрівкою, з парадоксальними «перевтіленнями» пальців – то на медсестер, то на бандитів, то на друзів. А «підказка» від Жанті не залишає сумнівів – ми в зоні підсвідомості. Тут правлять бал сни і галюцинації, далекі спогади і невідомлені гріхи. Подальші вистави Жанті переконують: поставивши трилогію про подорож у підсвідомість (з 1995-го – «Кам'яний подорожній», «Край землі» і нині – «Болілок»), він виявився серед тих, хто відкриває шлях, який став актуальним сьогодні. Люди, маріонетки, речі взаємоперевтілюються, підтверджуючи (крім усього іншого) відсутність кордонів між живим і неживим. Часопростір тут однаковою мірою служить «моменту», всесвіт якого може в будь-яку секунду «розширитися» до вічного.

Матерії видимого і таємниці невидимого в «Болілоку» Жанті захоплюють запаморочливим сюжетом із кімнатами та люками, де мешкають невіджиті страхи та очікування дива, драми пам'яті і те, чого ніколи не було, – палаючий будинок дитинства. Дослідник підсвідомості, Жанті будує свій тотальний театр, залучаючи однаковою мірою і театр, і цирк (перевага віддана клоунаді), і танець, і пантоміму, і відеоарт, і архаїчний ритуал, і театр тіней (утім, це загальна тенденція).

Жанті не випадково заявляє: «Сцена – територія підсвідомого». Природно, що в такому дрейфі по підсвідомості скасовуються класичні закони земного тяжіння або причинно-наслідкові зв'язки подій – опора театру класичної режисури. Нині лабораторія театрального лідера все більше тяжіє до колб нової «алхімії», до глибини поняття «дослідник», про що автор цього

дослідження писала у футурологічному розділі, де йдеться про інноваційний суб'єкт (Корнієнко, 2013, с. 118–134).

Один із найрадикальніших представників сучасного європейського театру *Ромео Кастеллуччі* у виставі «Ресторан “Пори року”» досліджує і представляє категорію часу в його різних іпостасях – чорного квадрата, вічності, космічного початку, Хаосу. У фіналі спектаклю «завихрюється потік чорних частинок. Чи то це попіл земної цивілізації, чи то атака зі Всесвіту. Здається, що ось-ось космічний вітер, від якого крижаніє свідомість, прорве прозору перемичку між сценою і залом і потягне всіх глядачів у вічність» (Должанский, 2012).

Кастеллуччі вводить свій художній часопростір у масштаби вселенського Хаосу, з якого виникають модули нового Порядку. В підсумковій, фінальній сцені вистави «Про концепцію лику Сина Божого» італійський режисер «знищує» лик Христа, який виник у глибинній оптиці сцени, він розчиняє його візуально, розмиваючи фарби, немов проливає на нього кислоту. Смерть сакрального лику діагностує загибель традиційних європейських цінностей. Режисер вдається до жорстких оцінок, парадоксальним чином покладаючи відповідальність за втрати на Сина Божого. «Теологічний» час випробовується тут поки що невідомими сенсами. Але він саме теологічний – випробування, жертвопринесення (дитини, яка щохвилини може бути вбитою) як заклання невинного, Слово, яке для режисера є «вибуховою речовиною», бо «має інтенсивність», енергію, – знаки буттєво-сакрального.

Цією ж логікою рухається і спектакль «Чорна вуаль священника», де Кастеллуччі ототожнює те, що я назвала у нього «теологічним часом», з онтологічними означниками. Його не випадково надихає, за його словами, «Чорний квадрат» Малевича. Безодня початків. Кастеллуччі вдивляється у велику порожнечу, де є все, і кінець дорівнює початку, і запрошує нас до цього дійства. Енергіями статички, прибираючи на якийсь час естетику «вихору», він провокує вдивляння. Його «теологічний» час прагне очиститися до своїх початкових сенсів, оновитися за рахунок творення нових сакральних ритуалів, Нового Порядку, повернутися до онтологічно зазначеної чистоти.

Відмовившись від сюжетів і класичної логіки, спектаклі італійського театрального метафізика матеріалізують на сцені сплески, спалахи свідомості/під-надсвідомості. Звертаючись винятково до внутрішніх матерій. Те, що багато критиків називають у Кастеллуччі інсталяціями, на нашу думку, – зупинені медитативними зусиллями енергії цих внутрішніх спалахів. Тут часопростір залежить від свідомості, як і вся реальність у її посткласичному (постнекласичному) і квантовому сенсі, а свідомість щоразу випробовується екзистенціальною чорною дірою.

Естетичні наміри італійського режисера знаходять певний символічний зв'язок із попереднім йому художнім досвідом *Еймунтаса Някрошюса* (за самотності кожного), про що було зазначено вище. Литовський режисер наділяє поняття часопростору формами міфічними і сакральними, нерідко язичницькими; він надає їм свободу однаково перебувати і у вузькому локусі, і в безмежності, до якої цей локус здатний розширитися. Тому часопростір митця завжди позапобутовий і здатний «фантазувати» про себе і точкою, і нескінченністю, *рухаючись у будь-якому напрямку*: він протейвськи трансформується. «Звідси фантастичність не того, що зображується, а власне зображення, і специфічна таємничість мистецтва, що виникає не як прийом, але як висхідна до переживання світу як загадки, заданої людині» (Іванов, 2012).

Не випадково у тварин у спектаклях Някрошюса очі і туга людські, а мертве і живе – на цьому вже наголошувалося – тотожні. І далекий, космічний світлопотік, що омиває Художника («Піросмані, Піросмані») в його останній мандрівці за горизонт, – зі словника міфологічної пам'яті про вічне повернення.

Ритуальні жести в спектаклях литовського режисера покликані залучити індивідуальну свідомість, як правило – самотню і загублену, до якогось потоку вічного, уписати її в сакральні сенси, узгодити з ними. В «Ідіоті» (2009) Настасья Пилипівна і генерал Іволгін знімають із чола Мишкіна немов освячене Таїнством масло і втирають цю благодать собі в обличчя. Є тут і ритуал окроплення святою водою з чаші. Ще один варіант омовіння – останні хвилини Макбета, який, усупереч Шекспіру, не гине в бою, а дає себе стратити, здійснивши «очищення-умивання-омовіння» слиною. Похоронний барабан у руках батька Гамлета («Гамлет», 1997), у який він б'є, по-вовчому виючи над тілом сина, покликаний подолати внутрішню Порожнечу, нерозв'язність екзистенціального сирітства та самотності.

Пізній Някрошюс бачить реальний універсум усе тією ж безоднею, де і «теологічний» і вічний час належать Хаосу, який поки що не відгукується на поклик Порядку, вимагаючи жертвоприношення й водночас милосердя. Порядок виникає, коли зворотність/незворотність, жертвоприношення/милосердя знаходять трагічну гармонію і стають рівновагомими. Метафоричний, апелюючий до знаку театр Някрошюса наповнює Порожнечу метафізикою нових передчуттів.

Гомерівський «Одісей» у виставі *О. Білозуба* (2007, Центр Леся Курбаса) конструє буттєвий часопростір, базуючись на стихії «вічного»: тут пісок – пустеля – коло вічного руху. Відро, з якого протягом усієї вистави сиплеться пісок (час), жива вода, яку Ахілл п'є з того ж відра. Стародавні гекзаметри, старовинні плачі-голосіння Матері за сином, бурмотіння, давня пісня. На цих

опорах обертається вічне коло Буття, у якому так само вічні любов та очікування, набуття/ненабуття, віра/невіра, інтимна атмосфера любовної гри. Аскеза і потужна експресія несподівано зупиняють спектакль, а далі – тиша – Вічність. Перед нами – лише Вона, складає «первісні» купки піску і зрошує їх сльозами (камінці). Все натуральне і справжнє – порядок встановлений не нами, до нас. Головні його сенси, освячені тисячолітньою культурною традицією, нам треба просто пам'ятати (запам'ятати).

Інтуїтивні передбачення Роберта Вілсона щодо простору-часу, здатного «зависати» «без несучих конструкцій», застигати в «перехідному» стані, зупинятися, міняти напрямки руху, межують із відкриттями теорії відносності. У виставі «Політ над океаном» за Брехтом ми бачимо мінімалістське і тим не менш надмірне за імплікацією, за режимом можливих інтерпретацій передбачення.

«Пілот нікуди не летить. Він, який сидить за столом у шкіряному шоломі, підвішений разом із «кабіною» в просторі і може лише крутити педалі колеса, якому немає від чого відштовхуватися. Будь-яке його зусилля безглузде й некрасиве. Гармонійні лише нерухомість і мовчання. Вілсон вираховує ідеальну геометрію крижаного простору, в якому немає і натяку на некеровані природні стихії. Будь-яка боротьба для нього назавжди закінчена, тому що *часу давно не існує, але простір – абсолютний і метафізичний. Він створений, щоб його споглядати і відчувати* (курсив автора. – Н. К.)» (Должанский, 1998, с. 14).

У виставі «Гра снів» Стріндберга, в його часопросторі: «Все може статися, все можливо і ймовірно. Часу і простору не існує. На крихітному острівці реальності уява пряде свою пряжу і тче нові візерунки...». Сновидійна гра пам'яті, її тіней, несподівані виникаючі у персонажа двійники, анархістські вільні голоси, звуки, настрої, які то розколюються, дробляться, то несподівано возз'єднуються, – це бачення театрального всесвіту створює ілюзію її «іншої» реальності. Що *перетікає* своїм часом і простором у «чужі» світи і облаштовується там із несподіваним комфортом. «Вілсон ставить до тексту п'єси як до власних нот і виконує її як музику. Сама ж музика (композитор Майкл Галассі) звучить у цій виставі, як може звучати живопис, коли ви довго вдивляєтесь у полотно, яке вам полюбилось, і починаєте буквально вбирати в себе враження, що суфлюють фарби» (Гульченко, 2001).

Квантова фізика має тут зв'язок із «квантами» художніх енергій. Загадки і таємниці п'єси Стріндберга лежать у цій площині. Художньою поетикою стають сновидіння; вільні асоціації, поєднання минулого, сьогодення та майбутнього; парадокси епічного, вміщеного в один жест або слово; поєднання несумісного; «Сон» психоаналізу; нашарування різних культурних

проекцій, у яких ти онтологічно перебував, – свідчення нового пункту прибуття. Театр шукає свій новий універсум. Можливо, ім'я йому – квантовий.

Новизна дослідження полягає в тому, що вперше у театрознавстві (мистецтвознавстві) порушуються проблеми, що досі є недослідженими, а саме: зв'язки художньої (театральної) реальності із квантовим світом, морфогенетичними полями, явищами «невидимого», енергіями думки, зворотністю/незворотністю часу та зі стратегією сценічного часу.

Висновки. Стаття-фрагмент презентує новий напрям у науці про культуру і мистецтво, визначений як синергетика художньої культури (назва номінальна), котрий може спровокувати нові підходи до унікальних можливостей культури в сучасному розвитку суспільств та суспільної свідомості. Відкриття інноваційного потенціалу художньої (театральної) культури для суспільства XXI ст., зокрема, використання його рольових можливостей як механізму нейтралізації, демонтажу консьюмеритських загроз і водночас стимулювання руху до суспільств альтруїстичної цивілізації, про що вже сьогодні ведуть мову мислителі та «просунуті» вчені, серед яких Нобелівські лауреати, сприятиме розвитку наук про людину.

Бібліографічні посилання

1. Бодрийяр Ж. *Символический обмен и смерть*. Москва : Добросвет, 2000. 387 с.
2. Гульченко В. Необходимость сновидений. *Культура*. 2001. 16–23 мая. URL: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm. Дата обращения 20.02.2018.
3. Должанский Р. Жерло страстей. Ромео Каstellуччи на Авиньонском фестивале. *Коммерсантъ Украина*. 2012. №125 (1615). 6 августа. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/1996052/>. Дата обращения 20.02.2018.
4. Должанский Р. Полет человека ведет в никуда: Роберт Уилсон поставил Брехта: О спектакле Боба Уилсона в Берлине. *Коммерсантъ*. 1998. № 22. С 14. URL: <https://www.kommersant.ru/doc/192225>. Дата обращения 20.02.2018.
5. Зигуненко С. Н. *Как устроена машина времени?* Москва : Знание, 1991. 48 с.
6. Иванов В. Космос Някрошюса. *Экран и сцена*. 2012. № 21. URL: <http://screenstage.ru/?p=1189>. Дата обращения 20.02.2018.
7. Корнієнко Н. М. *Нелінійне театро(мистецтво)знавство : постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея*. Київ : Альтерпрес, 2013. 263 с.
8. Стронько Б. Ю. *Статус буттєвого часу в музиці* : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Київ, 2003. 14 с.
9. Фьельнер-Патлах, И. Шведские сны Боба Уилсона. *Независимая газета*. 1998. № 223. URL: http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm. Дата обращения 20.02.2018.

References

1. Bodriiia, Zh. J. (2000). *Symbolic exchange and death*. Moscow: Dobrosvet.
2. Gul'chenko, V. (2001). 'Necessity of dreams'. *Kul'tura* [Culture], [online] may 16–23. Available at: <http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm>. [Accessed 20.02.2018]
3. Dolzhanskii, R. (2012). 'The muzzle of passions. Romeo Castellucci at the Avignon Festival'. *Kommersant Ukraina* [Merchant Ukraine], [online] no. 125. Available at:< <https://www.kommersant.ru/doc/1996052/>>. [Accessed 20.02.2018]
4. Dolzhanskii, R. (1998). 'The flight of a man leads nowhere: Robert Wilson performed stage production of Brecht: On the performance of Bob Wilson in Berliner'. *Kommersant* [Merchant], [online] no. 22. Available at: <<https://www.kommersant.ru/doc/192225>>. [Accessed 20.02.2018]
5. Zigunenka, S.N. (1991). *How does the time machine work?* Moscow: Znanie.
6. Ivanov, V. (2012). 'Cosmos of Nekrosius'. *Ekran i stcena* [Screen and scene], [online] no. 21. Available at: <<http://screenstage.ru/?p=1189>>. [Accessed 20.02.2018]
7. Korniienko, N.M. (2013). *Non line theatrical (art) studies: post-non-classical and scape. From Faustto Proteus*. Kyiv: Alterpres.
8. Stronko, B.Yu. (2003). *The status of existential time in music. Extended abstract of candidate's thesis*. Kyiv: National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music.
9. Felner-Patlakh, I. (1998). 'Swedish dreams of Bob Wilson'. *Nezavisimaia gazeta* [Independent newspaper], no. 223. Available at: <http://www.smotr.ru/olimp/olimp_wil.htm>. [Accessed 20.02.2018]

© Корнієнко Н. М., 2018

Стаття надійшла до редакції 26.02.2018