

УДК_792.01_____КП _____

№ держреєстрації_0119U001829

Інв. №_____

Міністерство культури та інформаційної політики України

Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса

вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

ЗАТВЕРДЖУЮ

Керівник установи

Корнієнко Н. М.

(підпис)

«_29_» __ грудня __2021 р.

М.П.

ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА

ПРОЄКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ

Театр як модель проєктування майбутнього. Постнекласичний контекст

(заключний).

Науковий керівник НДПКР

науковий співробітник

(посада)

(науковий ступінь, вчене звання)

(підпис)

Танюк О.Л.

2021 р.

Рукопис закінчено *(дата)* р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 29 грудня 2021 р. №2

РЕФЕРАТ

Кількість сторінок: 80 Кількість використаних джерел: 52

Мета: дослідити евристичні можливості (прогностичну і діагностичну функцію) пошукового театру. Саме в постнекласичних практиках найефективніше репрезентується нова театральна парадигма, що базується на синергетичному підході і працює на засадах самоорганізації.

Актуальність: Синергетика художньої культури є новим напрямом у гуманітаристиці загалом й у театрознавстві зокрема. Ініціація, розробка і дослідження такого нового мистецького «виміру» є, на нашу думку, стратегічним ресурсом нового художнього «виміру» театральної системи майбутнього.

Об'єкт дослідження: Сучасні експериментальні театральні практики як моделі нової творчості.

Методи дослідження: є міждисциплінарним комплексом і зумовлюють використання як загальнонаукових методів аналізу, зокрема: систематизацію, класифікацію, порівняння, системний аналіз, так і історіографічні методи: джерелознавчий пошук та аналіз.

Впровадження: Запропонована робота може бути включена в програми і методичні розробки для профільних ВНЗ (КНУТКиТім. Карпенка-Карого, КНУКиМ, НАОМА).

Ключові слова: нелінійність, синергетика, екологічність, нова етика, спостерігач, уява, квантовий вимір.

Соціально-економічна доцільність виконання НДКПР: визначається її метою, яка передбачає створення цілісної світоглядної системи, нової «картини світу», заснованої на сучасних знаннях і уявленнях про світ, використання якої сприяло б розвитку не тільки театального мистецтва, а ще б провокувало наукову та художню думку на новий діалог театру зі світом.

ЗМІСТ

1. Реферат.....	
.....	2
2. Зміст.....	3
3. Вступ.....	
.....	4
4.Мінітеатр (паперовий) як модель експериментального «полігону» нового синтезу.....	5
5.Етика майбутнього як основа нової моделі творчості. РозумнийАрлекін постнекласичних ландшафтів.....	22
6.Пошукові стратегії сучасних театральних практик. Рух до відновлення Цілісного.....	47
7.	
Висновки.....	
.....	74
8. Список посилань.....	
	76
9. Додаток.....	80

Вступ

Постнекласична наука, досліджуючи складні системи, що самоорганізуються, активно заявляє про новий принцип виміру –людиномірність (людиновимірність). Ці людиномірні складні системи, до яких і належить в першу чергу художня культура (театр), стають, так би мовити, «цивілізаційним маркером» інноваційних моделей буття, нових картин Світу, де панує множинність (плюральність) істини і де багатоваріантність сюжетів майбутнього стає його головним стратегічним ресурсом, а одним з головних критеріїв цього «проєкту» - проєктивне мислення.

Людина пізнає світ через творення різних моделей реальності, «розгортуючи» свій власний порядок (сенси).

Три частини цієї роботи мають нібито дуже автономний характер. Ну справді, здавалось, що спільного у мінітеатрі, де відбуваються, як ми вважаємо, проби нового синтезу і репетиції нової наївності, з розширеним полем етики в театральних технологіях, наприклад? Або стратегії сучасних театральних практик, які ми розглядаємо в контексті нової Цілісності? Ми спробували в самій структурі роботи надати ескіз авторського варіанту бачення теми Цілісності. Яка, можливо, як відчула рецензентка цієї роботи

науковець Наталя Шевченко, зовсім « не мета, а шлях, постійне розширення динамічних точок опертя в непроявленому... Цілісність як фундаментальна ймовірнісність буття». (робочий варіант рецензії Н.Шевченко)

Яким буде це буття? Ця Нова реальність ? Яким – театр майбутнього? Що за міфи у **digital-епосі** створить і дотворить художня культура, онтологізуючи нові креативні можливості сучасних технологій, об'єднавши новітні медіа і творчі концепції? Які нові футуротексти запропонує театр майбутньому глядачу і навпаки?

Світ запитань створює цілий всесвіт не-відповідей і зависань... Здається, що головним текстом-відповіддю стане той, що розгортатиметься в уяві спостерігача-глядача...

Мінітеатр (паперовий) як модель експериментального «полігону» нового синтезу.

«У XXI ст. практично у всіх сферах буття особливої ваги набуває проєктивне мислення, хоча теорії пізнання використовували цей тип мислення здавна, не оформлюючи його в самодостатній (найвиразніше він з'явив себе на межі 18-19 сторіч). Це – ще одне свідчення глибинної потреби в уяві, в «охудожненні» матерії в умовах технологічно-інформаційної раціональності» (Корнієнко, 2008, с.133).

Пам'ятаєте це тихе тендітне прохання, що раптом так беззахисно виринає всередині періодично в кожному з нас – «намалюй мені баранчика»?

Це голос нашої уяви.

*Я люблю все крихке, вразливе.
Тільки дорогоцінні речі завжди є
вразливими і ламкими...
Антуан де Сент-Екзюпері*

Такою дорогоцінністю для пам'яті є спомин про нашу власну внутрішню Дитину. Це і є наш головний креатор. Внутрішній творець. Як ми знаємо, потреба в Грі як такій, потреба в естетичному переживанні буття – одна з фундаментальних властивостей людини. Сам простір уяви, де можна програвати свої фантазії та нездійсненні мрії, управляти подіями, бути володарем ситуації, є великою спокусою й провокацією на створення власного р у к о т в о р н о г о світу, в якому може ожити і «п р о г р а т и с ь» саме твій варіант реальності.

І таку можливість надає Паперовий (міні)театр – креативний фрагмент великого нарративу художньої культури.

Сьогодні, коли ми фіксуємо багато небезпек відчуження суб'єкту від реальності – культурної, соціальної, природної тощо, виявляємо ризики фрагментування й розпорошення індивідууму, – такий ось мінітеатр, здатний змінити оптику спостерігача, стає однією з відповідей на процеси глобалізації.

...Так близько наближаючись до глядача, так інтимно запрошуючи його в свою «лабораторію уяви», в свій незахищений і тендітний світ, мінітеатр змінює не тільки оптику й фокус сприйняття (тут треба бути уважним до кожної деталі, розуміючи, що все має цінність), він змінює й етичний імператив. Надає йому більш особистісного начала, «охудожнення» матерії. Така візуальна ігрова модель з огляду на свою мобільність, пластичність і толерантність до зовнішнього середовища відповідає новим сучасним викликам Універсуму. Мініпростір як експериментальний «полігон» нового синтезу стає перехрестям для різних естетик.

Паперовий театр, мінітеатр (*PaperToyTheatre*), також відомий як Іграшковий театр і театр Манекенниця, якому всього майже 200 років, – цілком самостійна й самодостатня, мобільна й динамічна форма візуального камерного театру.

Паперовий театр часто друкували на картонних листівках, як комплекти в торговій палатці оперного театру. Іграшкові театри (надалі ми будемо казати Паперові, або мінітеатри) ставили в будинках і виконувалися для членів сім'ї та їхніх гостей, іноді під живий музичний супровід. Наприклад, англієць Бенджамін Полок став знаменитий своїми паперовими театрами, де була сцена, були певні сценарії, паперові «актори», яких потрібно було вирізати, були декорації і пояснення, як грати спектакль. Часто паперові театри продавалися чорно-білими, але заплативши більше, покупець міг придбати кольорову версію театру: (<http://blog.arthistoryonline.ru/lyalya-chandra/bumazhnyiy-teatr/>).

Не дивлячись на те, що наприкінці XIX століття, весь європейський театр тяжів до реалізму й психологізму, й «рейтинг» популярності паперових театрів стрімко почав падати, такі цікаві письменники й художники, як Льюїс Керрол, Ганс Християн Андерсен, Оскар Уайльд, Пабло Пікассо підтримали цей напрям, продовжуючи створювати свої всесвіти за допомогою Паперового театру.

У XX столітті мінітеатр спокусився течією авангарду з елементами футуризму (Ф.Т.Марінетті, той же Пабло Пікассо випробовували на іграшкових сценах свої майбутні моделі).

Не оминув мінітеатр і зв'язку з кінематографом. Адже такі режисери як Інґмар Бергман, Орсон Уеллс репетирували власні кінематографічні шедеври спочатку на сценах іграшкових театрів. І навіть Лоренс Олів'є також зробив свій *PaperToyTheatre* для випробування власної кіноверсії «Гамлета», паперова копія якого спочатку пройшла всі свої лабіринти від «бути» до «не бути» на сцені цього мініатюрного театру.

У 1950-х роках мінітеатр зазнав ще одного занепаду, оскільки був замінений телевізорами у вітальнях, які вже не потребували живих операторів, які би керували «долею» персонажів, історій і музичних номерів...

Але згодом Паперовий театр знову відчув себе Феніксом і виринув із небуття...

Сьогодні колекціонери і традиціоналісти відновлюють версії п'єс вікторіанської епохи, ювелірно відточуючи техніку виготовлення вишуканих фігурок... Експериментальні ж ляльководи переробляють твори Кальвіно, Борхеса, сучасну поезію і прозу, використовуючи цифрові технології – від відеомепінга до доповненої реальності голограми.

Нерідко паперове мистецтво переплітається з фотографією, як у мінітеатрі канадської художниці з Онтаріо Еллі Маккей. Вона створює химерні діорами з образами дітей, що літають на літаках, або плавають у човні, чи катаються на тиграх. Усередині невеликого вікна – мініуніверсума – розігруються сцени, які розбурхують уяву й повністю поглинають глядача. Робота починається з виготовлення багат шарових малюнків, які робляться з кольорового паперу. Еллі Маккей зазвичай робить близько 50 фотографій, серед яких вибирає найкращі. Те, що на перший погляд здається малюнком або картиною, насправді є 3D мініатюрою ручної роботи. Далі починається найцікавіше, художниця перевертається у фотографа, грає з освітленням і фільтрами доти, поки не вийде бажана атмосфера.

Виникає ефект дихання картинки, її проживання-тривання саме в проміжку, в тому зазорі між видихом і вдихом, де час відсутній. І де в уяві глядача програється своя вистава – особиста історія.

Дейві і Крістіан Мак-Гір – художники, які активно використовують у своїх проєктах відеоарт. Остання їхня робота – інтерактивний театральний проєкт «Крижана книга», де за допомогою паперу і проєктора подружжя розповідає історію про принцесу, що заманила хлопчика в ліс, аби зігріти своє крижане серце. Це театр тіней і світла, який можна подивитися у відео в продовженні. Книга оживає під час перегортання сторінок.

Це своєрідний сучасно-технологічний відсил до такого старовинного напрямку Паперового театру як Камішібай (від японського kami – папір і shibai

– театр), у Німеччині його часто називають театром розповіді. Камішібай – це дерев'яний ящик із прорізом, у який вставляються різні фонові зображення. Головний принцип роботи такого театру – розповідь історій. Водночасу театральній постановці можуть бути використані різні ефекти: візуальні, звукові, важливу роль грає оповідач, його пластика й моватіла.

Також тут можна знайти паралелі з такою цікавою технікою, як створення книжок-тунелів («tunnelbook»)¹, що здобули популярність у ХІХ ст., попередниками яких були ті самі мініатюрні «паперові театри». Така конструкція мала вигляд сторінок об'ємної книжки, що складалася «гармошкою» між двома кришками. У верхній кришці вирізали одне або декілька вічок, через які розглядали тунель. Набір із таких «кадрів» створював ілюзію глибини й перспективи. Наскрізні отвори мали форму кола, квадрату, арки, овалу, віконечка тощо.

Мінітеатр австралійського історика й ляльководи Річарда Бредшоутеж використовує гру проєкції, світла й тіней. У своїх проєктах він досліджує історію тіньових ляльок. Так у проєкті «Проекція: Перше світло» на тлі ефірного саундтреку, що виконується на старовинних інструментах, відбувається розповідь-дослідження різних культур, які пізнає молода дівчина Грета, що живе в міфологічному світі маріонеток-тіней і збирається вирушити в подорож до самопізнання... Саме технологія маніпуляцій зі світлом допомагає їй вирішувати різні головоломки, щоб мандрувати Індонезією, Китаєм, Туреччиною, Грецією й Англією ХІХ століття. А глядачу дає можливість побачити саме м е т а ф і з и ч н и й простір мандрівки, дуже схожий на світ сновидінь.

Зовсім інша естетика у Яель Расулі – актриси, співачки з Ізраїлю, яка стала справжнім відкриттям сезону (2017) на фестивалі мінітеатрів «Чорний ринок малих утопій». Расулі без перебільшення можна назвати

¹Власне термін «tunnelbook» виник у результаті створення книжок-тунелів, приурочених до відзначення дати відкриття першого у світі підводного тунелю (396 м) під річкою Темза в Лондоні в 1843 р.

людиною-грою, людиною-джазом, людиною-театром. В ексцентричній виставі-соло «Секс, брехня та віолончель!» в її руках, у руках Секретаря, який просто сидить за столом в офісі, відбувається творення власних історій. Матеріалом-матерією слугують старі журнали і фотографії, офісний папір, усе, що можна використовувати, вирізати, з чим можна гратись і маніпулювати. Персонажами може бути все – руки, вирізані паперові силуети (наприклад, фігурки Кетрін Хепберн або Марлен Дітріх), стікер, канцелярське приладдя тощо... У руках майстра матерія оживає, й починається театральне наївно-дотепне шоу про можливість-неможливість кохання, про мрії і бажання, про внутрішні виклики й зовнішню неспроможність відповіді. Здається, що в своїй «лабораторії уяви» Яель Расулі досліджує цей новий вимір, про який нагадує нам постнекласика, – людиномірність – співвідносність людини й космосу, їхню взаємодія, коли все існує у всьому, і де знімаються опозиції і кордони між уявою і матерією...

Ми бачимо, що паперовий театр схильний до відкритості різним середовищам, він органічно поєднує класичні давні системи з новітніми технологічними новаціями.

Численні міжнародні театральні фестивалі мінітеатрів регулярно відбуваються в Америці і Європі, залучаючи багатьох відомих акторів, музикантів і авторів до їхньої сцени. Можливо, те, що на Заході росте зацікавленість таким типом театру, щирим і довірливим, говорить про деяку втому від так часто псевдоскладних нашарувань постмодерністського мислення, яке густо приправлене іронією і скепсисом? Схоже, сьогодні естетика наїву здатна працювати як художня система очищення.

Не дивно, що саме зараз спостерігається запит суспільства на такий тип театру.

...Так неочікувано, але, напевно, не зовсім випадково паперовий театр з'являється в балетній концептуалістській виставі «Пахіта» (С.Віхарева

–В.Самодурова, м.Єкатеринбург) – великому кураторському проєкті, присвяченомуантропології балетного жанру.

...Раптом у фіналі першого акту місце танцівників займає стафаж²– своєрідний натяк на над-маріонетку Крега, що готовий станцювати танок у вашій уяві? І далі як насолода театралів XVIII-XIX століть виникає на столі вже класичний паперовий театр – мініатюрна коробка сцени з картонними фігурками «акторів», справжніми декораціями, задником і кулісами – відкритий широкий простір для гри фантазії...³У виставі це просто художньо-естетична «репліка», що існує досить автономно й досить декоративно, але нам тут важлива ця культурна цитата театру як його згадка про ще один свій власний креативний ресурс.

Так мінітеатр, запропонувавши новий ігровий майданчик для експериментів зі складником еkleктики, стає «мініполігоном» для численних проб майбутнього синтезу.

Отже, Паперовий театр сьогодні – це гра можливих театральних інтелектуалів-«дітей», свого роду «гра в бісер», створення багатоваріантних інтерактивних моделей буття. Рукотворне моделювання власної магічної Касталії, в якій людські цінності переплітаються в складні асоціативні візерунки. Як пам'ять про те, що ми завжди носимо з собою (як равлики – власні будиночки), – свої витоки, своє дитинство (навіть пра-дитинство), свій *перший* погляд на світ, присмак *першого* подиху магії театру, відчуття *першого* дотику до власної фантазії і уяви і, звісно, свій *перший* досвід п е р е т в о р е н н я буття. Носимо в собі свою першу з у с т р і ч із Творцем. Адже мінітеатр як цілісна художня система і як одна з форм моделей світу, має справу саме з а р х е т и п о м Початку, з а р х е т и п о м Дитини, з Тим, хто г р а є т ь с я в тобі і грається з тобою. І з Тим, хто спостерігає цю гру і дає тобі відчутти себе «мініатюрним» пазлом у Великому задумі. Відчутти себе

²(нім. Staffage) — сюжетно незначні чи дрібномасштабні зображення людей або тварин у живописних і графічних творах, переважно пейзажного характеру.

³ Сеанс Пахиты... <https://www.kommersant.ru/doc/3558303>

Мікрокосмом. Частиною Цілого. І одночасно відчутти себе тим Цілим – дає можливість для створення власного міфу.

Зважаючи на те, що Паперовий театр є особливо чутливим до всього ефемерного – це і відчуття крихкості й тимчасовості людини, планети, всього живого (а неживого, як відомо, й не існує), він, передусім, «працює» на утримання поля тих аристократичних тонких енергій, які є складовою уяви, фантазії, мрії – магічної енергії буття. Та магія, що виникає тоді, коли ти в і д п о в і д а є ш (від відповідальності) на спокуси всесвіту стати тим мудрим суб'єктом, що пізнає справжню реальність, створюючи її. Це і є, напевно, новий тип відповідальності за власні запитання й відповіді. Відповідальність за можливість бачити скрізь видимість. За бажання прислухатися до того, про що говорить метелик, за вміння чути, на яких вібраціях співають кити, а ще, нарешті, – за можливість зрозуміти, як чистити свої вулкани...

Усе те ж саме, найвне в своїй прозорості, прохання нашої фантазії – «намалюй мені баранця»...

Власне, мінітеатр своїм крихким «ресурсом» і вразливістю нагадує мені долю тибетської мандали з кольорового піску, яку монахи після 10 днів ретельного складання, руйнують... даруючи ефіру нові «тексти»... «Перекодовуючи» їх у хвильовий потік і повертаючи нові сенси буття в невидимий (ідеальний) простір. Сенси просто мандрують ноосферою...

Зрозуміло, що будь-який театр є моделлю світу й має справу з людиною, що пізнає свою онтико-онтологічну⁴ сутність через гру, про що й говорить новітня «філософія оновлення».

Бажання створювати (або ж оновлювати(сь)) власний мікрокосм, свій мініатюрний всесвіт-театр, для митця стає практикою самого себе, практикою

⁴Кізіма Володимир Вікторович (р. н. 1942), сучасний український філософ, д. філос. н., проф., зав. кафедри філософії науки і культурології Центру гуманітарної освіти НАНУ, керівник лабораторії постнекласичних методологій; головний редактор періодичного видання «Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження». Кізіма В. В. створює нову філософію постнекласичної доби, «філософію оновлення», а саме: метафізику тотальності, в якій автор намагається подолати взаємну несумісність класичної і некласичної методології. Він автор роботи «Онтико-онтологічна дуальність буття як принцип синтезу філософії, релігії, науки» (повна інформація в розділі Література).

власного сходження-дослідження і вимагає особливої технології. Так, наприклад, відчуває відомий український майстер надмалих форм (які теж можна віднести до мікротеатру) Микола Сядристий, називаючи те, чим він займається «одухотворенням пилу...», що «...вимагає безмірного терпіння і великої праці. Кожна мікромініатюра – це стислі в одну точку сто кілограмів інтелектуального й технологічного динаміту. Але при цьому вона виглядає легкою, як падаюча сніжинка ...» (Сядристий, 2017).

Відомо, що для створення мистецьких шедеврів надмалих форм виробляється власна дихальна техніка. Уповільнене дихання необхідне для точності мінірухів, що може зумовити кисневе голодування.

Той же М.Сядристий пише: «Треба бездоганно володіти своїм тілом. Мої рухи мають бути як у людини, що йде канатом над прірвою, але так упевнено і без страху, ніби прямуючи по асфальту Хрещатиком. В юності я вивчав йогу, затримую дихання у воді упродовж понад 6 хвилин. Це смертельна доза: після цього у пересічної людини відмирає частина мозку» (Сядристий, 2014).

В ідеалі створення вистави в Паперовому театрі теж провокує на вигадкування своєї техніки дихання, специфічної техніки як внутрішнього руху, схожого на медитаційний стан, так і зовнішнього маніпулювання фігурками.

Мінітеатр – новий тип театральної фрески, яка в постнекласичному контексті промовляє кодом цілісності, стає ресурсом для пізнання власної природи. По суті, тебе провокують-спокушають стати універсальним креатором. Бо, щоби зробити виставу в такому театрі, треба спочатку перетворитися на архітектора (створюючи саму коробку), потім – на художника-режисера-актора-директора-продюсера тощо. Принаймні, тут, в Україні. Нам цікаво досліджувати цей феномен, адже на теренах нашої країни таке явище ще тільки торує свій шлях. І саме тут Паперовий театр (або мінітеатр) заявляє себе новою пошуковою театральною практикою.

«Паперовий, – вважає Олександр Сергієнко (який є одним із дослідників цього напрямку театру й авторомпроєкту з відродження Паперового театру, а також директором «ImaginationFormatStudio»)– як і звичайний театр, також може бути і дуже авторським, і дуже колективним, коли несподіване, нове народжується з резонансу хвиль спілкування у творчій групі... Щоб навчитися уявляти можливі наслідки своїх дій і відповідати за свої вчинки, домашній мінітеатр пропонує безпечний простір, де можна уявити і програти будь-яку ситуацію і подивитися, а що ж буде? Ось тому – і аббревіатура і гра слів «ImaginationFormat» і слово «IF» – якщо, якби... Ця зустріч із собою, з дзеркалом, яка далеко не завжди може бути приємною, і є, на нашу думку, головною подією у мистецтві»⁵.

Пригадаємо, що істинно сучасна історія, як вважають деякі з науковців і філософів, це передусім альтернативна історія, та, яка якраз дозволяє мати «умовний спосіб» (дослівно, з німецької – «DieGeschichtekenntkeinWenn», вислів Карла Хампе: «історія не має слова «якби» і«якщо»), яка вміє враховувати безліч варіантів шляху і яка володіє інструментарієм моделювання. Звісно, такі інструменти завжди мала художня культура, що, випереджаючи класичну науку, пропонувала свої багатоваріантні й імовірнісні сценарії і механізми діагностики й навіть стратегії побудови майбутнього. Такий інструментарій художньої культури досліджує в своїх роботах про театр Корнієнко Н., а також безпосередньо науково-популярні сценарії альтісторичного розвитку розробляли такі митці як О.Ірванець,В.Кожелянко та інші.

Ми тут ризикнемо говорити про такий тип мініатюрного камерного театру як про своєрідні «фрактальні структури»⁶, де відбуваються у певний

⁵ Процитовано зі сторінки Imagination Format Studio в Фейсбук:
<https://www.facebook.com/imaginationformat/>

⁶ Фрактальні алгоритми у природі та творчості людини відкрив Бенуа Мандельброт . Одна з найважливіших характеристик фракталу – масштабна інваріантність (самоподібність у широкому діапазоні масштабів). В нашому випадку ми розглядаємо мінітеатр в якості фрактальної структури в контексті логіки «пошукових систем» художньої культури.Такий підхід був розглянутий Н. Корнієнко в роботі:

спосіб п р о б и різних комунікацій; і, як у краплі води ми можемо бачити весь океан, так і тут, у «малих всесвітах», можемо відчуті ті процеси, що відбуваються у великому «океані» художньої культури. Паперовий театр наполягає на увазі до всього того, що ми тільки уявляємо, до всього того, чого ще немає, або вже немає, до всього невидимого, неназваного, не проявленого... Як тут не згадати деякі тези французького філософа А.Бадью, що «театр вимірюється в одиницях вічності, не збереженням, а зниканням. Вічна сутність вистави в тому, що вона «мала-місце-бути ...театр – він весь вислизання і випадок...крихка хвилина думки» (Бадью, 2011, с.71, с.26).

Такий театр пропонує змінити звичну оптику і погратися саме тими «крихкими хвилинами думки», провокуючи кожному віднайти свою Алісу у власній країні див...

У творчому доробку «ImaginationFormat» (створена в 2015 році) цікавий репертуар. Це і казка-феєрія Миколи Леонтовича «На русалчин великдень» за творами Б.Грінченка, М.Леонтовича, М.Скорика (художник А.Подерев'янська); й музична фантазія з робіт К.Малевича й музики В.Сільвестрова «Казимир Малевич. Супрематизм. Три в одному» » (Художник-постановник: Надія Міцкевич, виконавці – Катерина Ільченко, Олександр Сергієнко); забавна мініатюра «Олені. Любов до моркви» за мотивами творів (картин) сучасного художника Олексія Аполлонова; й химерно-драматична вистава «Лесь Курбас і Пауль Клеє. Зустріч на небі» (проект створений за підтримки Гете-інституту й Центру Курбаса) за текстами сучасних драматургів О.Танюк, С.Безверхої, О.Зеліської (художник О.Іщук). У виставі «Курбас і Клеє» була запропонована гра з тим самим «IF» ...Якби Курбас і Клеє зустрілися там, на небі, у потойбіччі, або десь в одному

з паралельних всесвітів, які були б їхні дії, думки, відчуття, який би театр бачився їм там...

«... може, це буде театр Ноосфери, або театр Квантового Стрибка – звучить?» – розмірковує Курбас про майбутній театр. – «...Хочу втрутитись, але не маю права...це не гра в шахи...та і не можу...як би колись сказав – фізично, не можу...але ж ми можемо зігративиставу в уяві. Розіграти весь Всесвіт у своїй уяві. Створити там цілий театр, і глядача...персонажів...Навіть створити саму матерію театру...

Клеє: завжди хотів заглянути за лаштунки власного міфу...

Курбас: Дивно, справді, що ми раніше не зустрілись, уявіть, яку виставу ми з вами б поставили...Персонажами були б фарби, лінії, світло, час і простір. А втім – все відбувається, як повинно відбуватись. Зрозуміти тільки – про що ця зустріч?

Клеє: Мені потрібна нова Точка... відліку, я хочу знов запусити цю нову справжність...але, знаєте, пане Лесю, я відчуваю відповідальність за неї, засвіт, що вона народить...В яку лінію перетвориться реальність...

Кіт: Як любив говорити мій милий дядечко, «реальність не існує до тих пір, поки її не змірить сторонній спостерігач», а вже він на цьому розумівся, бо неодноразово брав участь в експериментах свого хазяїна Шрьодінгера. Допомагав йому, бо дуже швидко вмів стрибати у різні стани. Живі-мертві – живі-мертві, ось так пострибав цілий день – і така тобі нірвана відкриється...ну суперпозиціонально...Квантовий чувак був! (на екрані «квантовий чувак», Кіт Шрьодінгера, з коробки помахав лапкою, привітався»⁷.

...Це був для мене зовсім новий досвід створення тексту для такого формату. В результаті я написала кілька варіантів, самостійних версій театрального тексту для нашої вистави. Ці тексти теж своєрідна

⁷ уривок із п'єси «Лесь Курбас і Пауль Клеє. Репетиція майбутнього» О.Танюк, процитовано зі сторінки сайту «Бібліотека української драматургії»

<https://ukrdramalib.com.ua/play/les-kurbas-i-paul-kleye-repetyczya-majbutnogo/>

реінтерпретація – фантазія – джаз – стрибок у свободу від багатьох нашарувань, які накладають на митця такі потужні міфи про великих реформаторів мистецтва.

Коли я ставлю собі досить просте запитання, що я роблю на цій території й навіщо мені цей «баранчик», з'ясовується проста річ – я дозволяю собі п е р е ж и в а т и цей стан н а ї в н о г о (а значить – цілісного) сприйняття. В езотериків це називається медитацією на повернення себе з Розуму в Серце. Тому й текст виникав теж як внутрішня практика. Свого роду дослідження ресурсних станів паперового театру як нової естетичної платформи й частини моєї роботи раптом приводить до здобуття ресурсного стану в собі, приводить до винаходу порталу в міф власної історії.

Одним із таких порталів став наш проєкт «Сон Лакшмі, що побачив Вішну в своєму сні, або Медитація на тему Ігри богів» за моєю п'єсою.

«Захід є захід, схід є схід. Їм не зійтися ніколи» – так вважав Р.Кіплінг, але, як ми бачимо, не зовсіммав рацію. Сьогоднішній світ уже готовий розглядати ці дві цивілізаційні парадигми не як протилежності, а сприймати ці моделі світобачення рівноцінними частинами Одного Цілого. Світу багатомірного, нелінійного, мерехтливого, з зонами медитативного спокою і вибухами динамічного хаосу – але Цілісного Проєкту Буття. Особливо це є актуальним для України, що перебуває на перетині Східної та Західної цивілізацій, на «перехресті світів», художня культура якої завжди комунікувала з кодами різних культурних систем, синтезуючи й урівноважуючи власні картини світу. Не випадково, за багатьма прогнозами Не випадково, за багатьма прогнозами,(А.Длігача,С.Дацюка та багато інших, а також театральних практиків: Б.Юхананова, Кліма), саме Україні надається шанс стати креативним центром нової пасіонарної енергії, розпочати свій полілог зі світом. Траєкторія цього руху – в напрямку відновлення цілості. Філософія проєкту й полягала в тому, що текст п'єси був мистецькою спробою синтезу культур, спробою осмислення тих впливів, які в минулому та нинішньому

сторіччях почали змінювати свідомість європейців. Для цього ми обрали вічну тему – Інь і Ян, Пракриті й Пуруші, Природа й Дух, Ідеальне і Матеріальне. Постійна мерехтлива природа різних станів – Життя-Любові-Смерті.

Для нас було цікавим те, що власна міфологема творилася на ґрунті культурної пам'яті. Оскільки в п'єсі йдеться про ігри реінкарнації, то у візуально-пластичному рішенні в підходах до естетики ми розглядали образи і стилі, які несуть у собі складник «ідентифікаційного» культурного коду. Пошуки відбувались на таких художніх «територіях», як українське бароко, модерн, а також пластичне рішення шукалося в мистецтві індійської, персько-іранської мініатюри тощо. Це не було для нас простою орнаментикою, швидше, спробою пошуку власної траєкторії...

І в результаті, цілком природно, що «збабив» нас такий архетипний образ, як Козак Мамай, що вміщує в собі весь український всесвіт.

Дослідники «мамаїв» (Д.Щербаківський, який, як вважається, і розпочав наукове вивчення цього архетипу, П.Білецький, О.Найден й інші) вбачали певну близькість українських «мамаїв» із давнішими східними зразками подібних творів, знаходили паралелі композиції українських народних картин із мистецтвом Індії, Тибету, Китаю. Саме в такій позі зображували Будду, божеств буддійського й індуїстського пантеонів. А варіант композиції «Козак–душа правдива», де Мамай руками робить якийсь дивний жест (а напис на картині каже, що він «воші б'є»), на думку дослідника Білецького, насправді є ритуальним жестом буддійських святих «дх'яні-мудру».

Ми теж запропонували своєму «мамаю» помандрувати різними стилями й епохами, побути володарем на Сході, «реінкарнуватися» на Заході лицарем-козаком, згадати своюсутність – чаклуна-характерника. Мага.

А зрештою, можна просто подивитись сон Лакшмі, що побачив Вішну у своєму сні... У цій інтерпретації – сон про Україну, побачений східними

богами, або уявлення українців про східну концепцію буття...Такий собі романтично-необароковий постмодернізм.

У нашій виставі, вірніше, в її відеоверсії – ми не використовуємо виключно паперовий театр. Ми об'єднали в проєкті «віртуальну реальність» із реальністю «рукотворною». Різні світи пронизують один одного. Вони не тільки перетинаються, а проростають один в одного, перебувають у динамічно-мерехтливому стані, вказуючи на інші виміри.

Ліла – це гра творіння.

*Для пробудженої свідомості це весь Всесвіт
з усіма її radoщами і печалюми, задоволеннями і стражданнями.*

*Вона проявляється у вигляді божественної гри,
розвазі або трагедії (драми). Це спектакль, в
якому одна Свідомість відіграє всі ролі. А
Божественна Мати – фізичний всесвіт – це
«палац радості», в якому проходить ця гра.*

Рамакришна

...Увесь Космос вміщується в коробку театрика, і навпаки – театр як окрема планета дарується Вішну своїй коханій Лакшмі (а разом із нею – і всьому всесвіту, як велика Гра і Велика Ілюзія – Ліла)...

У понятті «Ліла» особливе значення надається тому факту, що цей світ народжується у вільній і веселій творчості, а не через необхідність. Ліла – означає свободу. Це – жартівливо-грайливий всесвіт. Так описується Велика Гра в філософських трактуваннях йоги. В інших сучасних навчаннях і школах йоги це поняття використовується для позначення божественної гри між чоловіком і жінкою. Або як прояви дуальності у всьому всесвіті. Ми теж спробували приміряти на себе цю метафізику...

Спочатку ми побоювалися (можливо, і небезпідставно), що невтриманість в одній естетиці може призвести до втрати поетики

паперового театру... Спостерігаючи за тим, як класична матерія паперового театру вбудовується в більш складні системи віртуальної реальності, як «репліки» новітніх технологічних естетик врастають і розчиняються в наївні архаїки Паперового, в нас виникало безліч запитань. Наприклад, чому паперова естетика (художньо-екологічна й самодостатня) раптом дозволяє собі бути, так би мовити, узурпованою новітніми технологіями? Чому вона не відторгає, а толерує все це інше? І що відбувається на рівні енергій і смислів?

Нам здається, що схрещення навіть дуже різних естетичних мов, створює новій рекомбінації додаткові можливості. Жива рукотворна енергія паперового сегменту театру не просто здатна «одухотворити» й «оживити» деяку «штучність» електронно-комп'ютерного складника. Накладання різних проєкцій на персонажів—задіяна естетика кіно й живопису — дозволяє фігуркам існувати одночасно в багатьох реальностях, «відчувати» «палімпсестно», коли крізь одну реальність можна зчитати й побачити безліч інших. І вступити з ними в полілог.

У нашому «відеоарті» ми не випадково цитуємо картини космосу, кадри, які зараз використовуються в фільмах, де говориться про зв'язок між давніми вченнями (індуїзмом, буддизмом) і квантовою фізикою, ми також даємо справжню «музику» (звуки) зірок, що записала НАСА, записи співів китів тощо... Це ще один нелінійний зв'язок із логікою голографічного світосприйняття, який існує нібито поза текстом, але концептуально відкриває ще один вимір як у лабораторії нашої уяви, так і на полі мінітеатру.

Складається відчуття, що мінітеатр, випробовуючи, можна сказати, компромісні форми естетики й «привласнюючи» їх собі, через реальність віртуальну — творить новий Текст, візуально репрезентує образ всеосяжної мережі безлічі прямих і зворотних зв'язків між різнорідними елементами метатексту. Світ паперового театру стає безмежним.

Відійшовши від «масовості», паперовий театр стає експериментальним сегментом, дуже мобільною пошуковою зоною. Як ми вже казали, бере на

себе функції «фрактальних систем», які несуть у собі, так би мовити, власну людиновимірну програму, де головною стає людина і її уява.

Нова художня алхімія, ініційована новітніми інформаційними технологіями, засвідчує високий модус уяви з її потужними енергетичними «лабораторіями», незалежними внутрішніми системами й нескінченними можливостями творення цілої мережі віртуальних просторів. Це все ресурси й складові майбутнього синтезу, де в основі – підсилення суб'єктності театру.

Ми вже говорили вище, що саме на прикладі мінітеатру маємо можливість простежити, або дослідити те, що саме «репетирує» художня культура, який новий тип синтезу вона пропонує.

На прикладі дуже різних форматів мінітеатрів ми спостерігаємо, що еклектичний складник стає майже домінуючим. Мережа візерунків із різних контекстів, із різних поетик, із суміжних і не дуже суміжних естетик веде людину іншим витком спіралі розвитку, задаючи траєкторію до оновлення цілісності.

Сцена мінітеатру перетворюється на територію накопичення енергій нових цінностей, де унікальне й універсальне входить у діалог. Діалог, у якому чутно голоси класичних культурних кодів і новітніх, постнекласичних, що провокують театр на зовсім інше «спілкування» з макросвітом.

Будується новий часопростір.

І одним із пріоритетів художньої культури є її ставка на нове розуміння тих картин світу, які виникають у часи постнекласики. Це розуміння нової реальності передусім пов'язано з генезою свідомості і з потребою нових цінностей. Такі людиновимірні науки, як синергетика, тоталогія зазначають новий статус людини, що передбачає рівноправну включеність у ланцюг взаємодій. Людину, яка відчуває себе спостерігачем, що завжди пам'ятає про свою присутність у реальності, що спостерігається, й усвідомлює власну відповідальність.

Як зазначає Н.Корнієнко, «на базі культури починають діяти ті програми саморегуляції, які вивільнюють потенції «розширеної свідомості», творчості, евристичного моделювання «ідеального» аттрактора і траєкторій до нього» (Корнієнко, 2019, с.37).

Етика майбутнього як основа нової моделі творчості. Розумний Арлекін постнекласичних ландшафтів.

Цивілізаційні виклики 21 ст., що постають перед сучасною людиною, передусім, пов'язані з загрозою руйнації Цілого, з ризиками втрати антропоної цивілізації взагалі. Великі проекти буття й соціума такі, як лібералізм, плюралізм, деякі форми демократії тощо, втрачають довіру суспільства, піддаються жорсткому перегляду й трансформації. Про кінець глобалізації говорять всі. А пандемія Ковід-19, прогнозують дослідники, розділить світ на «до» й «після». І є велика небезпека підхопити не лише коронавірус, а ,як застерігає британський економічний теоретик і консультант УмаїрХак, «й усі чуми ХХІ століття — від фашизму до авторитаризму, до трайбалізму й до бідності як такої». [К.Дорошенко]А жахливим в сучасному знищенні природи, вважає відомий екофілософ Холмс РолстонІІІ, «є не втрата ресурсів або деталей, але потік убивств і байдужість щодо життєвих форм і сил, що їх виробляють». Він справедливо вважає за потрібне утримувати «поза ринковимивідносинами» природні території, щозалишилися. На його думку,«заповідники, так само, як театри,школи, церкви, збройні сили, суди призначеністворювати не грошові цінності. Мета охоронюванихприроднихтериторій — надаватиті блага, які ми не можемо очікувати від ринку».[З Вікіпедії]

Один з провідних філософів сучасності словенський психоаналітик Славој Жижек пише серію статей про коронавіруси і каже, що "світ, який ми знали, перестав існувати" і що «**коронавірус — новий шанс на комунізм**». [З. Жижек, 2020]

Можна зрозуміти, чому поняття «кризи» часто в свідомості людства «римується» з небезпекою й занепадом, зі страхом і втратами, її часто сприймають як біль, травму, патологію, розлом, маніпуляцію, руйнацію. Але криза може й, надавши енергію, наблизити людство до нових вимірів і до нових картин світу. Так, художня культура, діагностуючи ентропію «цивілізації споживання» з її прагматично-утилітарними цінностями, все ж пропонує погляд на кризу як на час нових можливостей, як на ймовірнісний «квантовий стрибок».

Світова тренд-хантерка Лі Еделькорт називає цей період «карантином споживання» і сподівається, що ми станемо більш самодостатніми, уважними до близьких та відмовимося від старих звичок споживати більше, яскравіше, свіжіше.

«Скинути швидкість», звернутись до нашого внутрішнього світу, переглянути своє ставлення до суспільних цінностей закликає суспільство німецька письменниця і філософиня Свен Фласпелер (Svenja Flaßröhler). [Поліщук А., 2020, газета ДЕНЬ]

Про можливість застосування власних внутрішніх ресурсів каже в своєму інтерв'ю український філософ й інтелектуал **Андрій Баумайстер**: «...прийшов час відкрити ці можливості мислення, відчуттів, емоційних переживань: емпатія, співчуття, підтримка, оптимізм, включеність у проблеми світу. Ми зараз пов'язані між собою. Вперше українець почав звертати увагу на те, що відбувається у світі. Ви знаєте, як важко і нецікаво середньому українцю читати про те, що відбуваєтьсядесь у Китаї,

Ірані, Італії... Це ж нас не стосується. Тепер стосується. І цетакож позитивний аспект, ми розуміємо, що наша доля залежить від долі людей в інших країнах. На рівні емоцій ми вперше глобально відчуваємо світ.

Пандемія зробила нас істотами, які живуть у світі, а не в невеличкому селищі. Окрім внутрішніх цінностей, мають також актуалізуватися соціальні чесноти: справедливість, співчуття, солідарність, мужність, так звані кардинальні чесноти Античності». [Поліщук А., 2020, газета ДЕНЬ]

Так пандемія, яка на сьогодні вже мислиться великим викликом всьому людству, може заявити себе як один з пазлів етики майбутнього...

Сучасна людина знаходиться в точці біфуркації; вона складає свій, можливо, головний онтологічний іспит на те, хто вона? Можливо, людина - це просто такий же інформаційний фейк, як багато чого іншого? Або, як вважав Артур Кестлер, Людина – всього лише «біологічний виродок», «помилка еволюції», мутант⁸? Хвороба світу, головний смертоносний вірус? Чи Людина – це її свідомість? Центр рівноваги (не вершина піраміди!), «серединний шлях», до якого закликали мудрі? Людина як метафізична відповідь викликам? Людина як екзистенційний вибір? Або просто – Людина як її відсутність?

⁸ Ще 50 років тому британський письменник й журналіст в есе "Людина - помилка еволюції" висунув гіпотезу про те, що *homo sapiens* є не вінцем творіння, а патологічною помилкою. Він виявив у людського виду п'ять симптомів патологій, яких не знайти у інших тварин. У їх числі прагнення винищувати собі подібних і "шизоїдний розрив між раціональним мисленням і ірраціональними віруваннями". Далі в есе Кестлер пояснює, чому *Homo sapiens* є "біологічним виродком, результатом якоїсь чудової помилки в еволюційному процесі". Помилка була викликана швидкістю, з якою розвивався гомінід (це зайняло всього півмільйона років), або від того, що відомо як "вибухова еволюція". Кестлер слідом за нейрофізіологом Полом Макліном, говорить про "непристойну поспішність", з якою специфічно людські ділянки мозку накладаються на філогенетично старіші структури, що призводить до "недостатньої координації" між старішими (емоційними) і новими (інтелектуальними) функціями. <https://natali-ya.livejournal.com/3149782.html>

Постнекласичне мислення заявляє про «множинні ідентичності» (ідентифікації) «і...і...і» і вчить слідом за Борхесом ходити одночасно по всіх доріжках. (вимірах? – О.Т.)

Культура, відчуваючи, що «стара» реальність стає для неї «затісною», пропонує нові стратегії, передусім, розширення поля «етичного». Вона упереджувально розгортає такі проєкти і етичні концепції, які сьогодні мають всі потенції ефективно спрацювати.

Культура фіксує зміну етичної парадигми. Ми стаємо свідками, як традиційна антропологічна етика поступається місцем новим етичним концепціям, відповідно до яких людина має стільки ж прав на життя, як і представники Іншого Живого.

Ми говоримо про екоцентричну етику, коли свідомість людини включає у власне моральне співтовариство всіх без винятку живих істот з екосистемами на додачу, а також землю, океани і зірки. З об'єктів вони стають суб'єктами моралі і права. Всі є членами морального співтовариства людини. Жива етика Реріха, принцип Благоговіння перед життям Швейцера, етика ненасильства Ганді, ідеї макро й мікро-світу Сковороди, буддистські концепції рівноваги добра і зла у всесвіті, біоцентрична етика тощо.

Разом з тим, у час постнекласики, коли саме в інформаційних технологіях і біотехнологіях відбуваються революційні прориви, ми не можемо не згадати такий напрямок, як інформаційна етика, що пов'язана з комп'ютерною етикою і філософією інформації.

Отже, на нашу думку, таке цілісне світовідчуття і може стати головним ресурсом нової театральної (художньої) етики. Етичні питання нової парадигми розташовуються в зоні, так би мовити, «людиновимірних об'єктів», точніше, в зоні і н д и в і д у а л ь н о г о і суб'єктно - особистісного.

Це стає принципом самостійної духовної практики, духовного аристократизму як особистісного творчого відкриття, про яке так багато говорив Бердяєв...

Можливо, тільки художній культурі під силу реабілітація людини як Людини...

Пошукові стратегії сучасних театральних практик націлені перш за все на новий синтез гуманітарних і природничих наук, математики і квантової фізики, філософії і соціології тощо.

Куди ж прямує сучасний театр і його головний креатор - Розумний Арлекін постнекласичного театрального ландшафту доби digital?

Поява нових медіа та різних форм візуалізації дуже вплинула на художню культуру, передусім, суттєвих змін зазнали класичний танець і театр. Нові медіа, що прийшли на територію перформативного мистецтва (театру, танцю, перформансу), перетворюють постановки в мультимедійні проекти, в яких досліджується саме людське тіло і його взаємодія з комп'ютерними технологіями.

За допомогою «цифри» виникає такий собі кентавр – може, це і є майбутня постлюдина, безтілесна людина, цифра-людина? Будь то проєкція (відео-меппінг (3D mapping), коли перформер перебуває у білої стіни і на неї проєктується зображення, або – «тотальна інсталяція», де передбачається невелика площадка-простір, в якій задіяні підлога і стіни, і на які також відбивається відео-проєкція, - сенс в тому, що людина опиняється немовби у віртуальному світі.

Як, наприклад, взаємодія з «інтерактивним танцюючим будинком» - проєктом відомого медіа-художника, хореографа, композитора Клауса Обермайера, який був показаний на фестивалі світла бельгійського міста Гент. Будь-який бажаючий міг стати «хореографом» для Будинку, що танцює.

Просто стати перед центральним входом в цей будинок і почати рух руками, ногами і тулубом(відео додається)⁹

Одна з таких цікавих тенденцій у сучасному мистецтві – це створення художніх проєктів на перетині науки liveart («живе» мистецтво) і перформансу. Ерік Йорис і його творча група **CREW - бельгійський інноваційний VR –театр**¹⁰ експериментує в сфері імерсивного театру і змішаної реальності (mixed-reality). Перший перформанс (2000 рік) був пов'язаний, можна сказати, з альтруїстичною складовою.

Головним перформером став робочий сцени – Пол Антипов, який внаслідок нещасного випадку був повністю паралізований. Він нерухомо лежав на сцені і в той же час, перебуваючи в симбіозі з інноваційними імерсивними технологіями, створював свою виставу – малював, рухав речі, взаємодіяв з простором. Цікавими були його відчуття: Пол казав, що він «вийшов з тіла, звільнився, став легшим». Адже, як довів Джо Диспенза, наш мозок не відрізняє реальність від фантазії.

Далі в роботах CREW все активніше залучався глядач, що переживав віртуальну реальність через власне тіло. (В перформансі, присвяченому астрономії, його, за допомогою окулярів віртуальної реальності, трекерів і навушників , поміщали в середину «сонячної системи», надаючи можливість відчутти дивний незвичний рух планет, силу тяжіння, можливість прогулянки у космосі; використовувались і реальні предмети – м'ячі, до яких торкався глядач. Таке ігрове співвідношення реального часу, реальних речей і віртуального матеріалу перетворювало глядача в справжнього протагоніста проєкту. Ерік Йорис разом з глядачем експериментує з відчуттям різних реальностей. Адже, «не можна зрозуміти речі, якщо знаходишся всередині,

⁹ <http://rusbenelux.com/tantsuyushhiy-dom-v-belgiyskom-gente/>

¹⁰ *<https://artarsenal.in.ua/laboratory/proekt/belgijskyj-innovatsijnyj-vr-teatr-crew/>

також ви не можете зрозуміти ці речі, якщо тільки дивитесь на них, - і тільки поєднання цих двох вимірів надає можливість бачення»¹¹.

Досвід, які запропонував CREW, відрізняється від звичних віртуальних імерсій, що базуються на стабільній позиції глядача. Це нові можливості перенесення глядача всередину вистави – як, наприклад, експеримент з виставою «Гамлет» (**HANDS-ONHAMLET**). На думку творців, Гамлет є першим «думаючим» протагоністом на сцені. Це п'єса, яка, як вважає режисер, - одна з перших, де ми спостерігаємо саме за процесом мислення людини, в середину цього процесу й запрошується глядач...

Глядач розміщується всередині образу Гамлета, тепер йому треба самому вирішувати, чи був злочин, що є злом, що благом, самому відчутти боротьбу, рух думок, адже тут (за версією-дослідженням режисера) перетинаються два способи мислення (дві парадигми створення світу) – середньовічний й, так би мовити, модерний. На цьому перетині ідей і міркує Гамлет, на цій межі – етично - опиняється глядач.

Японський художник Нобуюкі Анабуса (Nobuyuki Hanabusa), від віджінга (народження художніх образів в реальному часі) перейшов до хореографічних вистав. Він є керівником створеного ним колективу Enra [Performance & Choreography], експериментального діджитал-балету, нового напрямку в мистецтві хореографії – танця-перформанса, танця-інсталяції. Додаючи традиційні і сучасні елементи японської культури, він перекладає техніку motiongraphics на танець, тим самим надаючи графіці таку саму можливість «власного» висловлення, як і рухові, світлу, звуку. "Як танцівник я завжди цікавився природою безперервних гармонійних рухів. З іншого боку, як інженер я зачарований можливостями алгоритмічних

¹¹ (з лекції). <https://www.youtube.com/watch?v=xczKIDiVPfo> .

рішень, які дозволяють проілюструвати цей природний потік».[Театр майбутнього: 10 мультимедійних проєктів]

Спільний проєкт з танцюристом КацуміСакакура (KatsumiSakakura)

"Flow"(Потік) став до певної міри реалізацією цих ідей. Дійствоспокушає грою нових технологій і людського тіла, де тіло й зображення знаходяться в одному потоці. Втрачаються кордони між реальним і віртуальним вимірами. Часто не зрозуміло, чи це рух породжує саме таку картинку, чи навпаки, зображення провокує танцівника на той чи інший рух або жест. Ми бачимо взаємодію енергій різних вимірів, де непередбачуваність стає новою естетикою.

Про КацуміСакакуру говорять, що він втілює в своїх виступах «рух», «ритм» і «дух»,властиві японській традиційній культурі. Він є творцем нового жанру живих проєкційних шоу. Виступи КацуміСакакурупроходять на тлі відеоряду, який проєктується на екран сцени. Особливий шарм додають ритм й пластика бойових мистецтв (карате), які він використовує в танці.

Його робота «Тінь дракона» [The Shade of Dragon" by ORIENTARHYTHM Katsumi] – розповідає про Коропа, що піднімається водоспадом. Танцівник і проєкції створюють цілу філософію «підйому», подолання, існування на межі неможливого, але тільки так Короп, переступаючи цю межу, стає Драконом...

Крім іншого, нам тут цікаво, що в своє технологічне мистецтво танцівник вносить, так би мовити, й внутрішні «технології» художньої культури – етика і філософія.

У своїх лекціях [Лекція Сакакура Кацуми,2016] Сакакура Кацумі говорить про три унікальних риси японської культури. Це МА - інтервал часу, коли нічого не відбувається; тиша, порожнеча. МА проявляється в особливому почутті ритму і розумінні без слів. Друга риса - це ДО - шлях, становлення

особистості в розумінні японських бойових мистецтв (карате ДО, дзюдо, кендо, айкідо і т.д.).

Але найбільше значення СакакураКацумі надає третій рисі - це СОКУІН-співчуття. Це риса японського менталітету замислюватися в першу чергу про іншу людину, а не про себе. З розумінням цієї особливості японської культури приходять розуміння суті багатьох речей і менталітету японців в цілому. Йдеться власне про баланс, провідчуття себе частиною Всесвіту, відчуття, що все є ти, і все є єдиним. Ми можемо стверджувати, що така етична установка, націлена на синтез східних і західних традицій, -орієнтована на новий, більш альтруїстично-партнерський, світовий порядок. Хореограф і художник Юзо Ішіяма (Yuzo Ishiyama) також досліджує проблеми тілесності за допомогою новітніх технологій. Художник стверджує, що живе людське тіло в добу цифрових технологій не тільки не загубилось, а навпаки, фізичне тіло в якості інтерфейсу передачі інформації стає все більш важливим й значимим сьогодні.¹²

Чи не засвідчує це пошук (і знаходження) людиною ще однієї своєї ідентичності? Художня культура пропонує творчі моделі збирання себе, де тіло – тільки один з фрагментів «Я»... Можливо, це нагадування нам про те, що ми – не тіло, принаймні, не тільки воно.

...На згадку приходять рух, що набуває обертів в Японії, - одруження з аніме-голограмами. Все більш молодих людей закохуються в героїнь мультиків або відеоігор.

"З приводу всього іншого я повинен запустити свою уяву, — розповідає Акіхіко, щасливий наречений. — Звичайно, якби я міг до неї доторкнутися, то це було б приголомшливо. Поки ми цього не можемо. Але в майбутньому технологія буде розвиватися і, можливо, я зможу триматися з нею за руки або

¹² <https://www.youtube.com/watch?v=vDH2zi7KN6c>

обійняти її". І далі зізнається: "Ці почуття нічим не відрізняються від реальних стосунків, — вважає він. — А потім вже я в неї закохався. Тивідчуваєшщепочуття в грудях. Я йоговідчув, зовсім, як коли тизакохуєшся в реальнулюдину". Акіхіко до того, як одружитись, «зустрічався» з аніме-нареченою десять років. Він проходив всі ті «трепетні» стадії блакитно-рожевого періоду тощо... Більшучастину з цихдесятироківАкіхікорозмовляв з коханоюподумки, але тепервінможе вести не дуже складні, але важливірозмови з їїголограмою, створеноюGatebox. Він може сказати, що любить її й отримати зізнання у відповідь¹³.

Звісно, можна звинуватити таких молодиків у інфантилізмі, бажанні не брати відповідальність за справжні стосунки з реальною людиною (безперечно, частково так і є). Але можна на це подивитись по-іншому. Подивитись - як на спробу вирватись із всього звичного, зрозумілого, шаблонного, вийти за кордони, збігти з «матриці» матерії, дозволивши собі бажання чогось нематеріального, над-тілесного. Туга за Ідеальним, але таким ж реальним у почутті...?

Такий своєрідний «парафраз» до теми ідеального кохання? Пригадаємо Данте, що бачив свою Беатріче всього два рази в житті, або Петрарку, який кохав Лауру, жодного разу не доторкнувшись до неї.

Ми не порівнюємо - занадто різні виміри, але не можна знов не спокуситись підтвердженням тези Джо Диспенза, що мозку все одно, з чим мати справу – він не розрізняє реальне і уявне. Він «вірить», що все, видиме й невидиме, тілесне й безтілесне, - є справжня реальність.

Художня культура вважає, що наш мозок правий. Вона давно вже веде власнірозвідки в художньому просторі, випереджаючи научні дослідди.

¹³ *<https://www.bbc.com/ukrainian/features-49459398>

Хоч експериментальне мистецтво і залишається єдиною територією, де сучасність і майбутнє пов'язані не з розвитком технологій, а з розвитком ідей, з розвитком психофізичного потенціалу, все ж ми спостерігаємо, що новий Арлекін стає більш технологічний. Нові медіа змінюють саму субстанцію вистави.

Так, наприклад, Кастеллуччі - один з головних інноваторів сучасного театру – зі своєю «естетикою катастрофи» моделює майбутню картину світу як історію насильства людства, по-новому інтерпретуючи людину. Актори в його виставах просто фарби для шокуючих візуальних образів, конструктив-інсталяцій, а використання технології наділяється все більшою суб'єктивністю.

«Технологія присутня на сцені як метафора і дух. Технології та механізми - носії фантомів, які населяють сцену, - це анімістична концепція. Машина має точки входу і виходу, вона загоряється, вона займає шматок світу, а точніше - створює свій власний світ. Так що очевидно, що це не просто прикраса або реквізит, тому що технології наповнені енергією, вони збуджені внутрішньою дискусією з живими Перформерами; таким чином вони в якомусь сенсі мають дегуманізуючу функцію. Технології дегуманізують актора, ставлять його в небезпечне становище, в парадоксальну позицію дейтерагоніста, все це створює нелюдське напруження. Машина, на відміну від тварини, нелюдська, тому що це чиста функція, без будь-якого досвіду. Актор перебуває між цими двома таборами, між твариною і машиною, він і чиста функція, і чисте тіло, живе. Технологія стає центральною метафорою, тому часто корисно приховувати її, щоб зробити ефективною: важлива дія або операція машини, а не вона сама. Я використовую дуже різні технології, вони варіюються від примітивних до найскладніших: відеотехнології, ендоскопи, які досліджують внутрішні органи актора і порушують традиційні відносини його з глядачами - в тому сенсі, що ви раптом можете побачити актора зсередини. Я роблю все це з

дуже складними технологіями, які досить важко використовувати, і присвячую цьому по 20-30 хвилин перформансу без будь-якого втручання живих людей. Пневматичні, гідравлічні, масляні машини, таксидермія, автоматична механіка, мікроскопи, органічна хімія, хемілюмінесценція, технології для розведення певних тварин, акустична фізика, роботизовані компоненти, але також маленькі шматочки священного дерева, які сяк-так прибиті один до одного, коротше - все , що завгодно».[В.Вілісов, с.19]

Так Кастеллуччі бачить роль технологій у власних постановках.

А у виставі - балеті «Весна священна» (2014) режисер взагалі обійшовся без жодної живої людини, але були задіяні 48 машин, що управлялись комп'ютерною програмою. Весь спектакль будувався на тому, що спеціальні механізми зі стелі «здіймали у повітря» кісткове борошно. Її вихори, її снігопади, потоки світла і виконували сам балет Стравінського. Так «Весна священна» стала одою Машині.

«Театр, - каже Кастеллуччі в інтерв'ю, - дуже потужна форма, тому що вона настільки близька до реального життя, що, по суті, є чорним відображення нашого існування ».¹⁴

Апелюючи до енергій підсвідомого, до снів, які часто у Кастеллуччі просто є жахами або галюцинаціями (в яких, по-суті, й перебуває людство), говорячи про домінанту машини, про відчуження та втрату життєдайних вітальних енергій, - театр Кастеллуччі транслює одну з моделей стратегії попередження.

¹⁴ <https://leonidluchkin.livejournal.com/18016.htm>

Схоже, для сучасного театру актор, людина на сцені, втрачає свою привабливість, стаючи просто знаком, формальним елементом візуальної режисерської мозаїки.

Якщо у виставах Кастеллуччі механізм грає одну з головних ролей, то у виставах Роберта Уїлсона основним структуроутворюючим елементом, як нерідко говорить сам режисер, головним його актором стає театральне світло. Найулюбленіша палітра Уїлсона - блакитно-синя з періодичним додаванням червоного, зеленого, сірого, білого, рожевого - в основному в формі плавних градієнтів, - надає відчуття ірреального неприродного простору, крижаного блакитного всесвіту, постчасу... Фантастичний простір – без людини, не для людини. Для власної гри з Часом [Н. Корнєнко, 2008], яку Уїлсон намагається ускладнити, то сповільнюючи Час, то взагалі зупиняючи його. Режисер використовує проєкційний екран, на зворотну сторону якого спрямована ціла сітка складновлаштованих світлових приладів, які і формують кольорову партитуру впродовж вистави. Акторам же пропонується деяка формальна форма, в рамках якої вони, з одного боку, дуже обмежені – бо не можна моргнути, зробити зайвий жест тощо, а з другого боку, вони вільні в тих обмеженнях. Бо внутрішньо можуть залишатись собою.

«Перекомпонуванням» людської матерії, її постійною деконструкцією в своїх виставах займається грецький режисер-експериментатор, перформер й хореограф, Дімітріс Папайоанну.¹⁵ Людське тіло у Папайоанну «збирається» з різних частин тіла різних людей, отримавши візуально цілісну людину (вистави: *Nowhere*, *Stilllife*, *2*, *The Great Tamer*). У виставі «2» (2006) триметровий чоловік складається з частин тіла трьох осіб, частково

¹⁵ * В 2004 році він став головним режисером церемонії Олімпійських ігор. В 2015 році він був постановником церемонії на відкритті перших Європейських ігор в Баку.

прихованих за різними площинами. Вистава досліджує тему особистої ідентифікації, теми взаємозалежності і взаємодії людей (в данному випадку -- гомосексуалістів). Досліди на тему залежності/незалежності, фізичних/духовних начал режисер продовжує в своїй сюрреалістичній роботі «Первинна матерія» («Primal matter», 2012).¹⁶ За допомогою двох людських тіл на сцені створюється оптична ілюзія Одного, Цілісного, яке може фрагментуватися, розпадатися, знов збиратися новим Франкенштейном.

«Я створюю свої твори без слів, але я повинен якось зі своїм глядачем комунікувати. Для цього я використовую всім нам знайомі з життя жести і дії. Також я використовую символи і архетипи, які характерні для людської раси. Я їх закручую і намагаюся повернути таким чином, щоб вони одночасно нам здавалися знайомими і не знайомими». [Саков А. , 2019]

Папайоанну пропонує зовсім новий тип комунікації – спілкування образами-роздумами над ідеєю людини взагалі, ідеєю над(пост)людини, яка може бути зібрана деміургом в будь-який спосіб, бо нескінченним є власне перетворення матерії життя.

«Архаїчне і футуристичне, перегук минулого і майбутнього. І в центрі цього вічного діалогу - людина. Людина, що своїм корінням востає в землю і весь час рветься з неї (ємна знахідка з черевиками, довге коріння яких доводиться з трудом видирати з ґрунту). Нагота персонажів, періодично присутня в постановці Папайоанну, виглядає тут символом свободи і в той же час - беззахисності. Гола людина на голій землі, що вийшла із пороку, і в порох повертається».¹⁷

¹⁶ В 2004 році він став головним режисером церемонії Олімпійських ігор. В 2015 році він був постановником церемонії на відкритті перших Європейських ігор в Баку.

¹⁷ *О.Коновалова. ДыханиеАвиньона.Газета о театре и кино.<http://screenstage.ru/?p=7159>

Наполегливо простежується одна з тенденцій сучасного театру – звільнення сцени від акторів. Що ж - театр без акторів – ідея не нова. Про це говорив Моріс Метерлінк, який в есе «Театр андроїдів» (UnThéâtre d'Androïdes, 1890р.) розробляв естетику театру без живих акторів. Гордон Крег мріяв про заміну актора надмаріонеткою; Тадеуш Кантор в 1993 році пише свій маніфест «Театр смерті», де говорить про заміну актора автоматизованим манекеном.

В сучасному театрі роль маріонетки-манекена іноді беруть на себе антропоморфні роботи, так звані гуманоїди, створені японським професором Хіросісігуро. Його роботи(майже не відрізняються від живих людей – шкіра, міміка, тілесні рухи) «грають» у виставах японського режисера і драматурга ОрідзаХерата. Одна з вистав – «Перетворення» за Кафкою, де «роль ГрегораЗамзи виконує робот Repliee S1, тільки віддалено схожий на людину - з силіконовим білим обличчям і оголеним внутрішнім пристроєм.

Впродовж майже всієї вистави робот лежить в ліжку, по пояс вкритий коричневим покривалом».[В.Вілісов, 2018] Таке відчуття, що театр «перевіряє» актора на міцність, пропонуючи йому нові для себе ролі – «роль» маріонетки, «роль» знаку ландшафта, роль частини механізму...

Здається, що роль актора часто не тільки нівелюється, - все більше інтегруючись у технологічну реальність, він віддає свою живу енергію машині, залишаючи сцені, якщо скористатись парадоксом, власну «відсутність».

Театральний критик Віктор Вілісову своїй книзі «Нас всіх нудить. Як театр став сучасним, а ми й не помітили» розмірковує на теми відмови театру від живого актора.

«Відмовляючись від живого перформера на сцені, ми перевіряємо - чи закінчується на цьому театр чи ні, а з'ясовуючи, що ні, відкриваємо нові грані театру, а ці межі театру, в свою чергу, відкривають нам нові модули чуттєвості, які неможливо відчуті в присутності людини виконавця... Якщо театр сам по собі націлений на те, щоб давати людям ідеї та враження, то відмова від живих виконавців в театрі - пряме виконання завдання і театру: виробництво нових складних вражень». [В.Вілісов ,2018]

Цікаво, що на ландшафтах українського театрального контексту пошук «нових модулів чуттєвості» відбувається за іншими напрямками(критеріями?) ,(алгоритмами?). Ми можемо, звісно, говорити, що український театр не знаходиться в парадигмі «сучасного театру», що він просто ще не дійшов до тієї стадії, коли актор стане формальним елементом візуальної чи музичної партитури.Або, навпаки,відчуті іншу логіку театрального дослідження...Український експериментальний театр продовжує вивчати ж и в о г о актора, справедливо підозрюючи в ньому великий енергетичний (ментальний, метафізичний тощо) потенціал.

Український театр теж іноді дуже вдало, іноді зухвало відповідає на соціальні й політичні, екологічні виклики, - в своєрідному танку з минулим «витанцьовує» (є в арт-терапії така вправа) свої втрати і травми, «промовляє» проблемами суспільства, «натискаючи» на його больові точки, намагається закрити гештальт. Але ці пошуки не вичерпуються лише терапевтичною функцією. Заходячи саме на територію наукового мислення, театр набуває нової якості художньої матерії.

Молода режисура, представники якої працюють, в постдраматичному напрямку (Роза Саркісян, Олена Апчел, Сашко Брама, Іван Уривський та інші) – у «виробництво нових складних вражень» як іншого типу комунікації обов'язково вводять категорію суб'єктності «акторської складової», коли

головне – особистість, сутність, де важливий акцент -на авторефлексії, а сам спосіб існування – перформативний.

Так, наприклад, риси ідеального актора для режисерки Розі Саркісян - це «передусім емпатія і неспокій, які виявляються через уважність до того, що відбувається навколо і всередині нього. Сміливість і вміння артикулювати проблеми, а також шукати вихід разом. Не так боюся акторів із гаслим поглядом, як акторів із широко розплющеними, але скляними очима, в яких відбиваються порожня й байдужість... Мені цікаво, що відбувається з фігурою актора\ки, коли він чи вона входить у певну фікцію, знаходячи точки перетину зі своїм персонажем».[Зубрихіна О., 2020]

Спектакль «Горизонт 200» Олени Апчел (Львівський театр ім.Лесі Українки) – постдокументальна вистава, де актори висловлюються у першій особі, рефлексують на тему своїх персонажів і вистави взагалі, досліджують свій власний досвід – перформерів, учасників, які грають самих себе – групу акторів, що знаходяться у шахті. Готуючи виставу, актори реально спускались у шахту, пропрацьовуючи такі поняття, як страх, біль, відчай, темрява, смерть.

Поєднання ігрових сюрреалістичних начал і перформативних відвертих монологів, прийоми «зупинок Часу» - занурюють акторів і глядача не тільки на рівень «горизонту 200» (як кажуть шахтарі), а й у нетрі власної (під) свідомості. Можливо, звідтам – з темряви підсвідомого – береться та сама художня матерія вистави. Через «естетику повторення» ми маємо змогу відчутти «миттєвість», сповільненість, побути в середині паузи...

«...Однакові повторення розширюють шпарину, через яку можна роздивитися саму категорію «час». Така кристалізація, стиснення або розширення наділяють сценічний час іншого рівня ритмічними (у якомусь сенсі навіть музичними) властивостями. Повторення спрацьовує як нав'язлива думка, як мелодія, як філософський пасаж, на якому режиссер робить акцент. І я розумію, що це ключ до мільярдів питань, які не знала, як вирішити на сцені.

...Наприклад, у моїй виставі відбувається повторення вибухів. Це роздум про мить кінця, яка розтягується у сповільнених вибухах. Я розкладаю цю мить на молекули. Ми ніби робимо паузу, але потужність вибуху настільки велика, що втримати його неможливо – тільки сповільнити. Уся Україна, Європа й, можливо, увесь світ перебувають у стані цього сповільненого вибуху.

Наслідки техногенних досягнень повільно, майже непомітно нас руйнують...Працюючи над сценою з вибухами, наприклад, ми дуже багато говорили про природу миті й часу, про горизонт подій і теорію відносності, про спостереження за часткою, яка змінює свою поведінку, коли на неї дивляться. Говорили про препарацію секунди: із точки зору нашого життя, де ми – суперважливі,з точки зору космічного життя, де ми -ніщо».[Зубрихіна О.,2020]

Ми тому так доволі детально зупинились на цьому інтерв'ю режисерки, бо це дуже показово з точки зору розвідки, яку веде художня культура й театр на полі научних експериментів, зокрема, фізики.

Звісно, ми не можемо обійти увагою відкриття, що сталися в галузі квантової фізики та механіки. З моменту свого народження на початку ХХ століття квантова теорія перекроює звичну нам картину світу. Це вона «запустила» в Реальність свідомість спостерігача, пропонуючи йому стати автором і творцем дійсності.

Можливості, якими бринять нелінійні відкриті системи художньої культури, підсилюють свою енергію за рахунок динамічного освоєння театром нових форм і типів комунікацій принципово новими художніми стратегіями, що, як вважає Неллі Корнієнко, закладають «контекст інтегральної художньої революції... У перспективі усіх ймовірнісних можливостей стає можливим Надактор, Надлюдина. Театр може виступати як

суспільний механізм творення людини «квантової свідомості», «квантової» людини». [Н.Корнієнко, 2019]

В принципі весь сегмент експериментально-пошукового театру – від Арто до Курбаса, від Вахтангова до Мейєрхольда, від Гротовського до Барби тощо, - ставив проблему цілісності актора, його «багатовимірності», перебування свідомості поза часопростором, створення власної голограми.

Мрія Курбаса та його вчення про Розумного Арлекіна - це упереджувальна система смислообразів, смислотворення й актуалізація нової акторської версії взагалі. Новий варіант сценічної реальності.

Одну з таких нелінійних практик подібної художньої стратегії ми вже досліджували досить детально. Я маю на увазі Студію А.К.Т. – лабораторну робітню Національного Центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса під керівництвом Олега Драча, автора Методу Креативної Структурованої Імпровізації. Головна особливість методу полягає у практичному вихованні нового типу творчої особистості – креатора, що здатен не тільки спонтанно створювати театральний твір (Акцію), одночасно будучи автором тексту, режисером і актором власного дійства, а й ініціювати акції-вистави.

«„Розумний Арлекін,» що ним бажав бачити актора Лесь Курбас,- це здатність актора у власній грі не тільки явити твір доконаним, а передусім повідати світу М у д р і с т ь... Такий актор – креатор неможливий без знань, необхідних для тривання у процесах Духовного розвитку Особистості, котрі передусім вимагають від нього чуття власного Духовного стрижня, як храму, у якому присутнюється ядвічна суть людини – БОГ». [О. Драч]

Розумний арлекін ХХІ століття прагне Мудрості, яка пов'язана передусім, з етичними вимірами - це такий тип взаємообміну творчої потенції зі світом,

коли людина (або театр, або художня культура) стає суб'єктом буття, який завдяки природі цього буття виявляється водночас і об'єктом власної дії.

Так, головне, на чому наполягає сам Метод, на що провокує сама природа гри як такої – вміння триматись на відстані до об'єкту гри, не залипати на процесах, розототожнитись не тільки з персонажем, а й з власною Особистістю, з Тим, хто діє, залишивши «кермо управління» Сутності, що споглядає... «Розототожнення нуля і одиниці. Ноль є креатором, а одиниця маріонеткою, що відчуває, мислить і діє. Маріонетка, суть котрої є двигун гри (зміст – дія – емоція), що ним керує сутність креатора – ноль. Нульова позиція дозволяє тримати дистанцію оті самі «станіславські» відсотки - 70% персонажа (одиниця, маріонетка) і 30% актор (ноль, креатор) або - Особистість і Сутність, де Особистість грає, а Сутність споглядає і керує грою Особистості. Можливосаметакеспівідношення є і у Грі Бога й Людини? Питання на віки)))[О.Драч]

«Обнулитись» - це вийти за межі власного тіла і власної психіки. Адже, справді, наші думки й ідеї, швидше за все, нам не належать. Розототожнення з ними може бути спроможним привести до відкриття

сутнісного «Я», до відкриття його потенційної квантової природи.¹⁸

¹⁸ «Теорія Хамероффа-Пенроуза». Відповідно до цієї моделі активність мозку розглядається як в істотному ступені квантовий процес, який підпорядковується закономірностям квантової фізики. Ідеї Пенроуза дозволяють припустити, що свідомість не обов'язково пов'язана з біологічними організмами. Знаменитий фізик вважав, що свідомість як така походить з якихось поки що не вивчених властивостей квантової заплутаності. Пенроуз спільно з анестезіологом Стюартом Хамероффом створив теорію квантової свідомості. Зокрема, Пенроуз і Хамерофф висунули тезу про те, що свідомість виникає в результаті квантових вібрацій всередині мікротрубочок - білкових внутрішньоклітинних структур, що входять до складу цитоскелета ("каркаса" живих клітин). Через десятиліття після появи роботи Пенроуза і Хамероффа цю теорію по-своєму розвинув Метью Фішер, американський фізик з університету Санта-Барбари. Справедливості раді треба зазначити, що деякі вчені вважають теорію квантової свідомості більш культурним феноменом, явищем радше філософії і соціології, ніж у власне науці (Корнілов В.А.)

Мамардашвілі в своїх роздумах про стани свідомості, вважаючи, що «Людина включає факт свідомості в якусь просторову фізичну (насправді "псевдофізичну") сферу свого "я", пропонував ввести свого роду інверсійний «антиобраз». «Якщо ми будемо говорити не "у мене виникла ідея", а "я виник в ідеї», не «я придумав щось", а "я опинився в чомусь", "я опинився в думці про щось", "я опинився всередині якогось факту свідомості", то це може «естетично» допомогти звичкою до іншого підходу, допомогти чуттєво сприйняти розумові конструкції, до яких ми хочемо привчити себе інтелектуально, допомогти розвитку нових рефлексивних навичок».[М.Мамардашвили, А.Пятигорский, 1997, с. 75-76.]

Можливо, саме так Метод Креативної Імпровізації знайшов свого автора... Драч говорить про «ідеальне тіло твору», що вже існує у тонкому вимірі і на яке за допомогою певних технік налаштовується креатор...

Утримання цілісності в ситуації багаторівневої рефлексії, рух між варіантами твору – на це націлені в тренінгу такі вправи, як стан

«мерехтливої свідомості», коли креатором-актором утримується одночасно декілька точок уваги у вільній імпровізації.

Відбувається процес перетворення лінійної логіки поведінки у нелінійність образу.

... Зустріч сучасної свідомості з шекспірівськими «картинами світу» у виставі «Венеціанець» режисера М.Гринишина, що була створена за Методом креативної імпровізації, виявила цікавий енергетичний ресурс. Актори не прикриваються персонажами, вони граються з ідеями й подіями, з власними станами, одягають на себе шекспірівський образ, як одяг, як плащ, як костюм. Висловленням креаторів передусім є рух тіла у просторі, звучання, ритм, пластична поведінка. Досить вільне прочитання Шекспіра молодими акторами надає виставі легкість і майже фізичне відчуття, що сам автор –

сидить десь в залі й підморгує... Молодий глядач сприймає виставу, передусім, як виставу про самоідентифікацію, де головним запитанням стає «хто я?» «Ідеальне тіло твору» кожен відчуває як актор, автор і режисер, у кожного свій «ідеальний Шекспір», - така відкрита структура, мерехтіння різними сенсами надає спектаклю полілоговість, коли цілісність досягається через енергетичну єдність спільного поля вистави.

Не випадково т в і р тут розглядається не як результат одного з варіантів. Розімкнута пульсуюча система самої гри, імпровізаційне поле творення провокують «вибух» поліваріантних смислів, які творять нові інформаційно-енергетичні структури т в о р у.

Але при всій симпатичності вистави, де грають *ж и в і* актори, ми не можемо ще говорити про повне дотримання Методу. Іноді креатори занадто захоплюються самовираженням, ототожнюючи себе з акторським успіхом, забуваючи про дистанційованість з власною «маріонеткою» особистості. І тоді «Я» (ЕГО) актора-креатора як і залишається у власній природі обумовленості.

...Супрематичний Арлекін Анни Яремчук (схожий на сучасного трагічного пораненого ангела?)(художник Поліна Омельченко) у виставі В.Завальнюка «Вой (не)мой волчицы» за п'єсою О. Танюк, – існує в дуже обмеженому сценічному просторі – він нібито загнаний в кут (екзистенційний, цивілізаційний, історичний?) – поступово розгортає своє «екзистенційне моно», перетворюючи його на полілог множинних власних Я, де всі сюжети буття промовляють майже одночасно, де, ідентифікуючись з Іншим в собі, починаєш провокувати зовсім іншу версію себе ... Сам постдраматичний текст цієї п'єси, присвячений Духу Майдана, тільки умовно можна розкласти на діючі особи, розділити на теми, запрошує до, так би мовити, дискурсу «фокусів свідомості», що переміщуються.

Персонаж Анни Яремчук перебуває в певному ритмі «потoku свідомості», - так через стримано-розімкнуту мозаїчність мікро-історій, смислове мерехтіння, через їхнє збирання-розсипання, - веде актриса свій танок думки, структуруючи всередині себе потоки внутрішніх сюжетів довкола тем пам'яті, долі, вибору, болю... Можливо, це моно самої Історії, або самої Долі, у якій – безліч варіантів і виборів, і насправді є умовний спосіб (?), а точка біфуркації - «відкрита можливість» (за Сартром), де насильство і толерантність іноді виявляються одним цілим...

Актриса ніби триває в режимі дослідження переживань до-вербальних і до-логічних смислів свідомості, віртуозно схоплюючи дуже тонкі нюанси тремтливо-трагічних, плінних образів-енергій, образів-вислизань-перетікань-в-інше. Прагнення Анни Яремчук працювати саме з тендітними, крихкими, майже невловимими псі-енергіями, її вміння бути в діалозі зі спонтанною природою творчості як такої, коли особистісне о д к р о в е н н я резонує з універсумом, - підхоплює ту пульсуючу новими смислами траєкторію «живого» театру з тенденцією до оновлення глибинних елементів Цілісного.

Безперечно, ми можемо говорити про ті внутрішні театральні процеси, що відбуваються, передусім, в експериментальних нішах, як «обнуління» й «перезавантаження» самої ігрової природи актора, що резонує з тим Розумним Арлекіном, про якого мріяв Курбас.

Український театр (принаймні, його пошуково-сталкерський сегмент) поступово намагає свій шлях в напрямку усвідомлення й засвоєння упереджувальних, діагностичних і прогностичних моделей культури, які розробляв Лесь Курбас, закладаючи етичні підвалини як основу для новітньої естетики.

Напевно тому «...майже на століття Курбас випереджає не лише театральну практику, а ще й майбутні теорії, пов'язані з кванто-частко-хвильовими ресурсами буття, зокрема, художнього. Але й це ще не все. Режисер вивільнював нові можливості мізансцени як оптичної ілюзії, що розкріпачувало уяву в напрямку прихованих станів свідомості, невиявлених мотивів, галюцинацій, снів. Звернімося до сучасного світового театру — зацікавленістьцями станами є тотальною.

Філософський театр Курбаса не тільки художньо досліджував, а й одночасно моделював життя у всій його парадоксальності і складності, драматизмі і сподіваннях. Це був високо трагічний культурний виклик часові, владі і «недосконалому» суспільству. Курбас переконував востаннеу правах театру бути суб'єктомісторії. І це — чи не головне у театральній стратегії реформатора».[Корнієнко Н., 2012]

Творча уява будує й перебудовує світ. Відкриває й переформатовує його. Упереджувальні стратегії художньої культури як новітні відкриття можна перераховувати до безкінечності. Це досить детально Неллі Корнієнко дослідила в своїх роботах, зокрема, в книжці «Театр і квантовий світ: спокуси вільнодумства».

Ще одна теорія, запозичена з художньої культури.

Культурний роман британського фантаста Олафа Стейплонда «Творець зірок» надихнув американського астрофізика Грегорі Матлоффа на гіпотезу про Всесвіт як гігантський організм, що має свідомість.¹⁹ Вирішивши дослідити метафізичну ідею фантаста про «самовілля», «вибір» руху

¹⁹ ці ідеї вже давно циркулювали в різних напрямках філософської думки - від даоських уявлень про незриму гармонію, якій співпричетні всі речі і явища Всесвіту, до вчення В.Вернадського про ноосферу, яка складається всіма розумами, що взаємодіють; ідеї космізму у розробці Ціолковського К. і Чижевського О. тощо.

зірок, Матлофф висуває гіпотезу про розумність космосу в науковій роботі, яка була опублікована в Journal of Consciousness Exploration & Research. Вчений стверджує, що, незважаючи на те, що у зірок немає нейронів або інших елементів, яким приписується свідомість у біологічних видів, - спектральний аналіз холодних зірок показує, що в їх складі є прості молекули.

До того ж холодні зірки рухаються щодо галактичного центру з дещо більшою швидкістю, ніж їх гарячіші "сестри". Можливо, припускає Матлофф, існує якесь поле протосвідомості, яке пов'язане з молекулярною матерією за допомогою квантових ефектів. Існує вірогідність, що зірки самі вибирають свій шлях у Всесвіті і самі можуть змінювати траєкторію руху.

Він говорить про спрямовані кидки енергії, які астрономи часто фіксують у молодих зірок. В своїй теорії Матлофф спирається на ідеї Пенроуза, які дозволяють припустити, що свідомість не обов'язково пов'язана з біологічними організмами.²⁰

Наш світ, знайоме нам буття трансформується - набуває рис крихкої, вібруючої, непередбачувано-ймовірнісної, текуче-мерехтливої різними сенсами нової реальності. Квантової?

Культура перша засвідчила, що ми стоїмо на порозі великого переходу... Але, що це буде за перехід – в які виміри? які прогнози та моделі вибере наша свідомість?

20

<https://nv.ua/ukr/techno/popsceince/bog-vsjudi-amerikanskij-fizik-visunuv-teoriju-pro-te-shcho-vsvesvit-maje-svidomist-1546675.html>

І театр тут лише ідеальний «тест на творчість» і на духовне начало у своєму суспільстві».[Н.Корнієнко]

«Скориставшись ними (критеріями художньої культури –О.Т.),сучасні суспільства одержать можливість у коротко – чи середньостроковій перспективі демонтувати сучасні системи загрозливого консюмеритства на користь культури і цивілізації альтруїзму, потребу в яких вже нині з’являють європейські мислителі і філософи у ефективних сценаріях майбутнього»
[Корнієнко Н.,2019,с.154]

...В тих сценаріях майбутнього Розумний Арлекін постнекласичних ландшафтів прямує до нового рівня етики і толерантності щодо світу.

Той, хто, існуючи на межі тектонічних культурно-цивілізаційних зсувів, спроможний будувати нову еко-театральну систему як нову синергійну «картину світу».

Є надія, що все ж таки це буде упереджувальна стратегія будування планетарної етики, етики майбутнього як основи нової моделі творчості, що орієнтована на новий більш партнерський, світовий порядок.

Пошукові стратегії сучасних театральних практик.

Рух до відновлення Цілісного.

Поняття цілісності як віра в об’єктивність (наукового) знання, універсалізм законів, характерне мислення в рамках опозицій, дуалістичне світобачення, яке ще недавно працювало в класичній та некласичній наукових парадигмах, - в постнекласиці потребує принципового переосмислення.

Світ, події, феномени життя сьогодні стають взаємопов’язаними та взаємозалежними. З’являються такі терміни, як «мережева культура», всесвітнє «павутиння», сетикет (мережевий етикет,) тощо.

Антропологічний (людиновимірний) поворот в постнекласичній науці переглядає уявлення про ціле і його частини, що дозволяє зовсім інакше осмислити картини світу й людину в ньому. Однією з таких працюючих моделей наукового бачення (про що писалося вище), яка орієнтована на цілісність як основний вимір людини, - є новітня філософія оновлення (Кізіма В.) – метафізика тотальності (тоталлогія).

«На відміну від класичної та некласичної методологій, які виходили з протиставлення суб'єкта об'єкту чи об'єкта суб'єкту, стверджуючи визначальну роль одного відносно іншого, метафізика тотальності визнає їхню єдність як цілісність, що трансформується. У центрі уваги тепер постає ситуація, коли сторона, яка викликає дію, відчуває на собі і зворотній вплив, оскільки перебуває в спільному субстанційному полі разом з об'єктом власного впливу. Тому тут суб'єкт стає водночас і об'єктом, а вся ситуація – єдиною само детермінуючою цілісністю, що постійно змінюється і оновлюється, тобто тотальністю... Метафізика тотальності, спираючись на ідею суб'єкт-об'єктної єдності, долає традиційні онтизм і онтологізм в уявленні про сутність людини. Вона створює концепт онтико-онтологічної дуальності як спосіб конструювання (бачення) складної антропологічної реальності, що оптимально відповідає моделі цілісної людини» [Теліженко В, с.186].

В інших роботах ми вже аналізували пошукові ресурси театральних практик, що орієнтовані на східну складову, на поєднання етичного й естетичного, де «на перший план виходить дух цілісної людини, ось, що таке східна синергія. Це коли йдеться про цілісність, яка не є сумою частин, а коли народжується принципово нова якість, найбільш ефективна, найбільш креативна і саме вона народжує нове. Тому синергія дуже важлива. Вона існує на ландшафтах, в душі, в театрі» [Корнієнко Н.]

Ми також неодноразово зосереджувались на прогностичній і діагностичній ролі художньої культури, яка в постнекласичному ландшафтістає головною предметною галуззю наукових досліджень, і де театр стратегічно бере на себе роль Спостерігача²¹ експерименту з реальністю, актуалізуючи той чи інший варіант ймовірностей. Ми відчули, що найпотужніший функціонал синергії- в експериментально-пошукових театральних системах і практиках, адже саме їм судилось стати полігоном для трансляції нових картин світу.

Не дивно, що нові технології, які часто в театр привнесені з територій сучасного мистецтва, провокують на принципово іншу театральну мову. Відеомепінг, відеоінсталяції, об'ємний звук, VR, - стають повноцінними партнерами на сцені, новим досвідом і новим засобом комунікації...

Сценічні експерименти Роберта Вілсона, Яна Фабра, Ромео Кастеллуччі, Франка Касторфа, Робера Лепажа та інших конструюють нові моделі для театру майбутнього. Багатовимірність, вихід у позамежжя, нова цілісність, нові точки складання. Не в метафоричному, а в прямому сенсі слова народжують принципово нову якість.

...Так інсталяції відомого південноафриканського театального художника, режисера й аніматора Вільяма Кентріджа до опери Дмитра

²¹ **Спостерігач** — суб'єкт дослідження, який фіксує й вимірює події, тобто веде спостереження. При спостереженнях спостерігач покладається на свої органи чуття і на наукові інструменти. Спостерігач є макроскопічним класичним об'єктом. Для визначення стану квантової системи спостерігач повинен вступити у взаємодію з цією системою. Отже, зважаючи на свою класичність, спостерігач руйнує когерентність квантової системи. Квантова система після спостереження везовсімінша, ніж до нього. Реальність створюється розумом, що її спостерігає. Фізик Джон Уїллер, вважаючи активну участь спостерігача найважливішою особливістю квантової теорії, запропонував замінити слово «спостерігач» словом «учасник».

Шостаковича «Ніс» за Миколою Гоголем, що у виставі працювали головним фокусом, центральним елементом сценографії, - були виставлені як самодостатній твір у музеї.

Інсталяція представляла собою задник з відео й анімації, колаж в стилі радянського конструктивізму, зроблений з газетних вирізок і лозунгів агітпропа на багатьох мовах. Зустріч таких різних текстів – Гоголівського Носу, музики Шостаковича та окрема реальність анімаційного відео, – складала зовсім неочікуваний контекст, що відсилає до пам'яті взаємодії людини й політичного тоталітарного режиму (при якому зникали не те що частини тіла, а й цілі народи).

...Франк Касторф, відомий як «осквернювач класики» і театральний «провокатор», ще з 1990-х років одним з перших²² вводить в театрі крупний план, відеокамеру в реальному часі. Він перетворює відеозйомку на онлайнтрансляцію і майже в кожній виставі демонструє цей прийом, який стає частиною його театрального методу.

Так, наприклад, у семигодинному спектаклі «Фауст» публіка майже весь час бачить перед собою порожню сцену з декорацією, але без акторів.

А на величезному екрані транслюється вистава «у прямому етері», «тут і зараз», де акторів за лаштунками знімають впритул два відеооператора...

Або у виставі «Баязет -Беручи до уваги «Театр і чуму», в якій німецький режисер поєднав класичну расинівську трагедію з авангардними текстами АнтоненаАрто, - камера буквально шпигує, переслідуючи акторів,

²² «одним з перших» - якщо, звісно, не брати до уваги «кінофікатора» Е.Мейєрхольда, або того ж Ервіна Пискагора, що керував «Фольскбюне» з 1924 року і використовував у своїх виставах всі доступні медіа своєї епохи. Не говорячи вже про Леся Курбаса, який ще в 1923 у виставі «Джиммі Гігінс» використовує кінематографічний принцип і вводить екран - «крупний план» досліджує підсвідоме: дія протягом однієї хвилини відбувається на різних майданчиках – на великому екрані й на сцені, коли в сценах тортур Джиммі переноситься – «стрибає» у своїй свідомості - від фізичного до екзистенційного вимірів)

підглядає у шпарини за перформерами, «розглядає» тіло як під мікроскопом, намагаючись розібрати по гвинтиках і саму душу...

В українському театрі першим, хто використав ті самі прийоми – трансляції вистави тут-і-зараз і за лаштунками, спостереження прихованою камерою за глядачами, що не змогли добути кінця вистави, - був Андрій Жолдак з його виставою «Войцек» за Бюхнером. Перша дія вистави відбувалась у сучасному українському провінційному місті і розповідала про бідних українців у бідній країні; друга дія з пристрастями, коханнями і вбивствами – через двісті років на космічному шатлі. Супроводжувалось все дійство відеоінсталяціями.

Людина сьогодніде в театр для того, щобзалишатисялюдиною.

Робер Лепаж

...Авторський художній світ канадського режисера Робера Лепажаневловимий, ефемерний, фрагментований і ...дуже цілісний. Небайдужий до нових наукових експериментів у фізиці, медицині, нейрохірургії, психіатрії, режисер і людську особистість роздивляється крізь призму нових відкриттів (нової інформації про людину) – людина така ж крихка, фрагментарна і...взаємопов'язана з усім всесвітом і всіма речами...

Так в дев'ятигодинному спектаклі «Ліпсінк»(перекладається як мистецтво дубляжа,синхронізація губ), головна тема якого – відчуження й перегук голосів, історій, доль...- людська особистість нібито складається з різних пазлів, із різних складових частин. Дев'ять акторів розказують дев'ять власних історій дев'яти людей – різними мовами; дія відбувається на різних континентах в різні часи. Дев'ять частин спектаклю — дев'ять сюжетів синхронізації в хаотичному атомізованому світі.

З простором також відбуватимуться цікаві трансформації – салон літака перетворюватиметься на вагон метро, на поліцейський відділок у Лондоні, на квартиру в Квебеку, на нікарагуанське кафе...

Простір у Лепаж так саме «говоритиме» з глядачем про відчуження, про народження й смерть, про мандри людини 21 століття, про той же взаємозв'язок і єдність. А ще про те, як відбувається синхронізація голосу однієї людини з рухами губ іншої; lip-sync. Синхронізація ритму людини з ритмом Всесвіту. І людини з людиною.

Лепаж, відомий своїм інтересом до технологічних інновацій, саме в цій виставі використовує давно відомі прийоми, на кшталт відеомеппінгу – створення трьохвимірних медіа проєкцій, - які у «Ліпсінку» працюють, створюючи новий контекст і нові смисли.

«Ось дивовижно красива сцена: Марі після операції знову вчиться навіть не говорити, а співати, вона сидить перед якимось приладом, видихаючи і пробуваючи голос у різних ритмах, а на великому екрані позаду неї, ніби на медичному приладі, рядок за рядком, заповнюючи все, з'являються графіки, схожі на невідомі письмена... Або те, як в останньому епізоді нібито в документальному фільмі про секс-рабинь оживає юна Лупа, мати Джеремі, з розповіддю про те, як її згвалтували. Одягнена дівчина сидить на стільці, розкинувши руки, але завдяки проєкції здається, що її тіло оголене і вкрите безліччю рук, що повзають по ньому. А збоку перед камерою сидить актор із закритим обличчям та задертою сорочкою, він сам і чийсь руки з-за його спини огладжують голий живіт та груди – у проєкції вони перетворюються на тіло дівчини-підлітка. Ну або найзагадковіший трюк: на заднику-екрані, куди в деяких епізодах крупним планом проєктуються події, що відбуваються на сцені, раптом виникають предмети, яких немає на підмостках, наприклад, стіл або піаніно. Лепаж, що захоплюється наукою, грає з оптикою: видно, що на шляху камери, що знімає, врозкид стоїть безліч дрібних предметів - якихось невиразних паличок, дощок, підставочок, які на

екрані збираються в цілий предмет. (Важко навіть уявити собі, якого професіоналізму вимагає аптекарська точність монтувальників, які нескінченно змінюють декорації і домагаються такого попадання). Отак і в самій виставі: ми бачимо і чуємо в ньому те, що нематеріально, що між словами, - його ноосферу»[Годер Д., 2009].

Багатоголосся не тільки людей, а й речей, звучання видимого й невидимого, поліфонія сюжетних ліній, мерехтіння ймовірнісних варіантів, відображення малого в універсальному складає таку собі холістичну модель буття, де процеси, трансформуючись і розгортаючись у собі, оновлюються.

Виставу Лепажу «Гамлет:Коллаж», яку він поставив в Театрі Націй з Євгеном Мироновим (актор один грає всі ролі трагедії – проєкції особистості самого Гамлета? ...Миронівський Гамлет так стрімко трансформується, міняючи костюми і мундири чоловіків на розкішні сукні і парики жінок, повністю змінюючи за допомогою модулятора свій голос, що, здається, актор набирає якість нової ідентичності, - людини «квантової свідомості»(?)) - можна назвати мультимедійним перформансом.

Сценографія: особливо запрограмований куб-конструктор, на грані якого проєктується відеопроєкція. Сам куб, здається, ні до чого не кріпиться, невагомо висить у просторі-космосі. В цій «молекулі» безодні – людина. Людина у Всесвіті. Людина у клітці Світу...(Людина обмежена своєю самотністю? Обумовлена й спіймана власною свідомістю...)

Куб постійно обертається, перетворюючи стіни на підлогу, підлогу на стелю й навпаки. Відеопроєкція створює різні інтер'єри – від боксу лікарні до королівського палацу. Паралельно камера знімає Миронова крупним планом і теж виводить картинку на грані куба, дзеркально. І Гамлет, говорячи свій монолог, коли поверне голову, «зустрінеється» з собою ж, своїм відображенням, віртуальним двійником. Камера, здається, досліджує саме свідомість/підсвідомість Гамлета, вступаючи з ним та його внутрішніми образами в полілог.

Чарівний калейдоскоп метаморфоз та перетворень – ігри снів, проєкцій і споминів - матеріал для справжнього божевілля Гамлета, що так і не зібрав себе...«Ідентичність щохвилино розпадається, забувається Богом» [Бодріяр Ж., 2004].

Адже Лепаж ставить виставу про людину, що опинилась сам-на-сам із собою, - Гамлет замкнений у власній свідомості, у власному тілі і власних ілюзіях та рефлексіях, у пастці розуму, - саме це його божевільня, тюрма й катівня. Він божеволіє, намагаючись розібратись і зібрати свою історію помсти, свої стосунки зі смертю та грою, зі всесвітом. Відповісти самому собі на вічні запитання – хто така Людина? Сучасна людина? Майбутня? Цілісна? Що сьогодні означає – бути?

Режисер, як на мене (принаймні, така вистава склалась у мене в голові), пропонує йти глибше і занурює глядача в «божевілля» людини, як у ще один вимір – (українська семантика тут точніше працює - бо це не про «з'їхав з розуму», а саме опинився поруч з Богом– вільним, «божевільний»).

Наведу слова одного із найцікавіших вчених сучасності фізика-теоретика, біоцентриста і біолога Роберта Ланца:

«Поки ми не усвідомлюємо всесвіт у наших головах, спроби зрозуміти реальність залишаться дорогою в нікуди...те, щовибачите, не може бути присутнім без вашої свідомості. Правду кажучи, ви не можете побачити що-небудь через кістки, які точують ваш мозок. Ваші очі – це портали усвіт. Все, щовибачите і відчуваєте безпосередньо зараз, навіть ваше тіло, це вихор інформації у вашому розумі»[цитую за Корнієнко Н., 2019, с.61].

До речі, у виставі образ людського черепа, виявленого в архівній скриньці рентгенограми, є знаковим. Можливо, взагалі, він один і є реальним, а все інше – «вихор інформації»?

Здається, режисер разом з актором хочуть дослідити саму енергію мислення, енергію створення образів, цей, як вважає Н.Корнієнко, «практично

безмежний ресурс для творення актора «без кордонів» і що ще важливіше – людини «без кордонів»... Театр може виступати як суспільний механізм творення людини «квантової свідомості», «квантової» людини. Ці можливості імпліцитно присутні у всьому тілі художньої культури» [Корнієнко Н. 2019].

Укотре художня культура пропонує творчі моделі збирання себе – діставання себе з різних вимірів, де тіло – тільки один з фрагментів антропологічної реальності.

Це момент нової цілісності, яка означає, що неможливо позбутись будь-якої частини, не втративши головного й важливого.

Отже, з одного боку, діалог Театру зі Світом ускладнюється, а з іншого, – театр, входячи в простір «квантового світу»²³, просто згадує одну зі своїх головних ролей – утворення нових зв'язків між Всесвітом (всесвітами?) і Людиною. Утворення нового режиму енергетичного обміну між часткою і цілісним.

«Квантова фізика внесла могутній елемент духовності в сучасну картину світу. Уявлення про унікальну властивість світу бути неподільною цілісністю, що є в її основі, переважають у найбільш сильних образах духовного досвіду нашої свідомості» [Цехмистро И., 2002, сс. 354-355].

Відкриття в квантовій фізиці творять принципово нову парадигму світобудови.

Зміст цієї нової театральної парадигми в постнекласичний (передквантовий?) час вбирає в себе поняття синергетичних і тоталогічних вимірів, в яких саме цілісності надається модус сутнісного (онтико-онтологічного).

²³ *Тема діалогу театру і квантового світу в добу квантового переходу вперше досліджує Неллі Корнієнко у своїй інноваційній роботі – науковій монографії «Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства». К.: НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2019 -160с.

...від репрезентації драматичного конфлікту, розіграного на сцені, — до драми сприйняття, що розгортається для глядача.

ХайнерГьоббельс

Світ, що трансформується, множитья і розщеплюється, перебуваючи одночасно в різних станах, - вимагає нових методологічних театральних стратегій. А разом із тим – і нових глядацьких стратегій.

Отже, сучасний (майбутній) глядач...який він?

Яким його собі вимріяв Театр?

Очевидно, це буде глядач епохи нового сприйняття (епохи Кванту?), яка вимагає для створення власної реальності участі нашої свідомості (Р.Ланца), а також вміння знаходити свої версії в «множинності світів» (Х.Еверетта) і давати собі раду, перебуваючи у вимірах невизначеності (принцип В.Гейзенберга) тощо...Тобто саме такий глядач- медитуючий, спільник, спостерігач, свідок, експерт, наївний, «чистий» тощо - запрошується до створення «нової реальності». Глядач стає суб'єктом художнього твору.

«І якщо раніше театр розповідав історії (драми), які треба було ретельно розробляти у своїх деталях, вибудовувати зв'язки, то зараз достатньо натяку, спалаху, щоб у глядача запустився ланцюг внутрішніх асоціацій власної історії, або почав «розпаковуватися» потенційно новий сценарій»[Шевченко Н., 2021].

А таке вільне «розпаковування» власних сценаріїв потребує зовсім інших моделей стосунків між сценою та публікою. Глядачу довіряють, довіряють його самостійному рішенню обирати, де саме буде фокус його уваги, що для себе зробити головним, а що відправити на маргінес. Сучасний театр часто провокує створення нових світів, рівних кількості глядачів.

«Я хочу, - каже ХайнерГьоббельс,німецький культовий режисер, композитор і театрознавець, -створювати простори – і в театрі, і в музиці, в

яких можливе існування людської уяви. Уяви публіки. Важливими є не ті ідеї, які є у нас, композиторів. Важливо, що ми маємо інструменти і можливість зробити так, щоб ідеї народжувалися в головах у публіки. Це ідеї, що суспільство, естетика, політика можуть бути іншими, ніж вони є зараз» [Гьоббельс Х., 2019].

У своїй книзі «Естетика відсутності» Хайнер Гьоббельс говорить про театр, що є «музеєм сприйняття, у якому звільняється уява глядача» [Гьоббельс Х. с.272].

Гьоббельс досліджує «те, яким може бути театр, а не те, яким він є зараз» [10. Гьоббельс Х.]. Ми знову зустрічаємось з проєктивним мисленням.

У проєкті-виставі «Речі Штіфтера» Гьоббельс вибудовує простір без актора, простір без людини на сцені, де сценічними елементами на рівних постають музика, що звучить з 5-ти піаніно, світло і вода, на рівних існують каміння, дощ, голоси... Партитура вистави «написана» для різних стихій і матерій. Їхня взаємодія заворює, нарощує сенси, вибудовує гру з потенційним, з тим невидимим... Адже саме те, що залишається прихованим, і пробуджує нашу уяву. Режисер нічого не пояснює, не трактує і не інтерпретує. Не ілюструє думку. Він взагалі проти векторної подачі інформації, проти лінійності розуміння... Нові моделі комунікації провокують кожного на створення і «розгортання» своєї історії. Так, в якомусь сценарії – відсутність людини болуче нагадає саме про неспроможність захистити світ від всіх катастроф ХХ-ХХІ століть; а в чиємось – винесення людини за дужки – видасться великою благодаттю... А хтось у своїй уяві створить власну версію «повернення» вигнаної людини.

Цікаво, що в одному з інтерв'ю Гьоббельс назвав цільність симулякром. [30. Ярош К.] (Симулякр (лат. Simulacrum – подібність, видимість). Тобто цільність – як подібність, видимість... чого? ... Копія, яка не має аналогу в реальності. (Чи все ж таки має десь зразок?)

У філософії Ж.Бодрійяра симулякри постають сферою «третього смислу», що «прагнуть набути онтологічного статусу»[цитую за Даниленко О.].

Уява, відчуття, сприйняття як найбільш давній фундаментальний рівень свідомості якраз і має той самий ресурс – онтико-онтологічний статус – де частка, подібність чи відносність може розгорнутись новим Універсумом.

Коли постмодернізм декларує «смерть автора» (ось вона зростаюча роль глядача!), «кінець історії» тощо, а ще проманіфестує і «втрату реальності», залишивши глядача без точок опори, - художня культура не просто діагностує цю естетичну ситуацію, вона йде на випередження і бере на себе «конструювання нових реальностей». Так з'являються перформативні практики, іммерсивний театр, «доповнена реальність»...Так виникає новий інструментарій художньої культури – нова комунікаційна парадигма як рівновага, де внутрішньо активний і вільний глядач може обрати собі роль Спостерігача, що впливає на дійсність.

...Британський актор, драматург і режисер Саймон МакБерні – один із новаторів сучасного театру – в своїх постановках досліджує тему людського розуму та свідомості. Зокрема, у моновиставі «Зустріч», зробленій за книгою «Промениста Амазонка» Петру Попеску. Реальна історія фотографа, який вирушив знімати південно-американське плем'я майоруна і залишився з ними жити, для МакБерні стала приводом поміркувати про простір і час, використовуючи найновітні сучасні звукові технології.

...На сцені знаходиться Саймон, а ще мікрофон у вигляді голови.

А глядачам пропонують надіти бінауральні навушники²⁴.

²⁴ метод стереофонічного запису, при якому різними методами досягається відчуття бінаурального ефекту при прослуховуванні через навушники. Зазвичай бінауральний запис робиться за допомогою спеціальних мікрофонів, форма яких відтворює особливості будови людської голови і вух. Також бінауральний запис робиться за допомогою «внутрішньовушних мікрофонів», а також за допомогою спеціальної обробки та міксування стерео- та моно-записів.

Так глядач опиняється на Амазонці...Голос актора зі змінним тембром, звуки джунглів, його розмови з маленькою донькою в Лондоні переносять глядачів-слухачів в різні світи. А ще вони мають можливість разом з плем'ям майоруназдійснити подорож «до початку часів», адже індіанці сприймають час як потік, куди можна за певних умов повертатися.

Усе всередині свідомості.

Подібний досвід, тільки не за допомогою аудіотехнологій, а за допомогою глибокого занурення в темряву, пережили глядачі-учасники у резонансній виставі «Сліпота» за мотивами Жозе Сарамаго (проект театру «Мізантроп» і Port creativehub).

«Втративши на півтори години можливість бачити, в загостреному психічному стані, глядач отримає „нове бачення” самого себе, навколишнього світу, соціальних взаємозв'язків, усталених моральних принципів. Виходячи зі сценічного простору вистави, він зможе змістити власну „точку зборки” і почати дивитися на речі під іншим кутом зору», – вважає режисер І. Мощицький [Бурнашов Ю.]. Перебуваючи разом з артистами в абсолютній непроглядній темряві, глядачі мали можливість пережити з ними спільний досвід, виводячи дію історії поза межі сценічного простору прямо у свою уяву.

Яскравим прикладом самостійності глядацького сприйняття є фільм, який зняли вчені з Ноттінгемського університету. Фільм «Момент» режисера Річарда Рамчурна розповідає про майбутнє людства, про час, коли верх можуть взяти комп'ютери. Його унікальність полягає в тому, що для кожного окремого глядача сюжет змінюється. Фільм має 101 трильонкомбінацій

Термін «бінауральний запис» не треба плутати зі стерео-записом. Звичайний стерео-запис не створює бінаурального ефекту при прослуховуванні, бо не враховує вплив будови людської голови та вух на «звукову картину». <http://thr.ru/theatre/inaa-realnost-sajmona-makberni/>

розвитку сюжету (!).Глядач дивиться фільм за допомогою EEG-гарнітури, яка зчитує електричну активність мозку і відправляє дані на ноутбук.²⁵

Залежно від того, що сприймає і як переживає історію конкретний глядач, програмне забезпечення «інтерпретує» і змінює під людину структуру фільму, сюжет, музику, - недоторканий у фільмі тільки фінал [Вчені створили фільм...].

Знову на художньо-естетичному небосхилі маємо підтвердження теорії Макса Планка, що матерія складається з можливостей і ймовірностей. І відкритий квантовою фізикою ефект Спостерігача так само доводить, - на чому фокусується наша увага - туди йде енергія. Енергія як хвильовий процес в постнекласичній реальності має траєкторію в напрямку до «квантової теорії свідомості»...²⁶

Теорія індійського фізика-теоретика А.Госвами, яку він розвиває у своїй книзі«Самоусвідомлюваний всесвіт. Як свідомість створює матеріальний світ», пропонує уявлення, що всі квантово-механічні парадокси стають зрозумілими і пояснюваними тоді, коли ми відмовляємося від очевидного для

²⁵ Майже за аналогією гіпотези Р.Пенроуза і С.Хамероффа про мікроскопічні трубочки в мозку, що працюють в квантовому режимі, де сам мозок – обчислювальний пристрій, що знімає інформацію з колективного несвідомого...

²⁶ Принаймні, ми можемо пофантазувати на цю тему, не зважаючи на те, що фізики воліють не згадувати слова «квантовий» і «свідомість» в одному контексті. Але все більше науковців схиляються в цей бік..., наприклад, у 2016 році Едріан Кент з Кембріджського університету у Великобританії, один з найбільш шанованих «квантових філософів» і один із найбільш обережних у своїх висловленнях, уже припустив, що свідомість може змінювати поведінку квантових систем тонким, але цілком спостережуваним чином.А, наприклад Х.Еверетт,М.Менський вважають свідомість хвильовою функцією, що є суперпозицією багатьох інших хвилевих функцій, кожна з яких відповідає окремому погляду, себто не відбувається колапсу хвилевої функції, натомість існують множинні світи, а свідомість розуміється як вибір альтернативи між ними.Джерело: <https://kuryliak.pp.ua/pub/3/51/>

більшості людей припущення про існування об'єктивної реальності, незалежної від свідомості. Свідомість у концепції Госвами уявляється як дещо трансцендентне, нелокальне і є єдиною реальністю. Всесвіт існує як неоформлена потенція у трансцендентній сфері і виявляється лише тоді, коли її спостерігають свідомі істоти [Госвами А. с. 223]. Тобто, йдеться не про індивідуальну свідомість, що створює світ, йдеться про єдиного суб'єкта-свідомість, що обіймає усе [Госвами А.с. 140].

Ну а поки фізики, математики, нейрофізіологи вирішують принципові теоретичні питання, складаючи новий світовий ландшафт, художня культура і театральні практики (як в своїх дослідженнях доводить Н.Корнієнко) давно вже сталкерськи рухаються в бік наближення до квантових вимірів.

Коли ми говоримо про сучасний театр (принаймні, про його знакові вистави й події), ми відчуваємо, що він складає новий модус цілого й цілісного. Пропонує нову мову і нові філософські парадигми. Нове існування в новій реальності. Новий статус цієї реальності.

Можливо, тому, що в світі «множинних істин», мерехтливо-нестійкому, зависаюче-текучому, межово-переходовому, крокуючому до «квантових вимірів», - відчуття нової Цілісності може народитися тільки в полілозічасопростору, стихій, слів, вібрацій, думок, уявлень, речей, предметів, снів, чорних дір тощо (така ось антиаристотелевська парадигма) - тільки у взаємодії, у взаємопроникненні, у взаємодоповненні, перебуванні «художньої системи» у станах постійного руху й оновлення, у вічному перетворенні....

А тепер трохи про песимізм і тривоги щодо того ж глядача (спостерігача і конструктора дійсності)...

Ми намагалися намалювати портрет ідеального, рівного партнера, суголосного сучасному інноваційному театру, з новим баченням реальності, з вмінням відчувати новітні коди культури.

На жаль, сьогодні театр ще часто зазнає реальної поразки від того ж самого глядача (зазвичай, молодого, сучасного й вільного), якого намагається спровокувати на власний внутрішній експеримент переживання, - оскільки цей «свідок» вистави часто є «незайманим» щодо культурного досвіду, «невинним» по відношенню до класичних творів, виявляючи себе маргіналом щодо історичного контексту тощо. Фахівці фіксують «розірвану свідомість», сформовану під впливом естетики відеокліпів, яка «не може пов'язати окремі явища в єдине ціле. Неспроможний співставити те, що відбувається в цю хвилину, з тим, що було недавно, зрозуміти логіку подій і характеру персонажа, смішливий глядач задовольняється разовими подачками, впливом миті» [Демин Г., 2003 с. 23-27].

Проблема «розірваної свідомості» це взагалі виклик для людини, що живе у світі змін (китайці про це знали, проговорюючи як мантру: «не дай бог нам жити в часи перемін»), живе на межі і в часи переходу в інший вимір. Але при всій спокусі помислити цю «розірванність» (мерехтіння системи?), наприклад, як «кротову нору», як елемент «квантовості», - думаю, в цьому випадку, буде не правильним і не коректним.

На жаль, публіка, яка часто-густоорієнтована на споживчо-розважальний контент, на естетичний фаст-фуд, звісно, й ініціює (викликає) до життя саме такий театр - театр комерційно-супермаркетингового гатунку. На жаль, сьогодні ми, крім констатації нових проривів в науці і культурі, також можемо говорити про зростання ентропії і маргіналізацію свідомості (сприйняття), що втрачає виміри складності і природу власної екзистенції. Нібито не вистачає енергії для стрибка – інсайту...

А саме з природою екзистенції глибинно пов'язана тема цілісності буття. Можна сказати, що наша свідомість «рухається» між «розривом» і «зціленням». Пригадаємо, що вищі стани – такі, як «надлюдська мудрість»

(праджна), наприклад, у буддійських практиках, булипов'язані безпосередньо з етичною складовою. З екологічністю думок і почуттів.

І знов культура надає нам можливість підказок. Одночасно з ентропійними процесами спостерігаємо в нішах евристично-пошукових, (або аристократичних) якраз траєкторію руху до нової етики, яка вже конструює світ майбутнього з його численними можливостями альтернативних виборів реальності і варіантів, які ми самі створюємо вже сьогодні, в цей момент, в цю хвилику...

Як фізик я твердо засвоїв, що “неможливе” дуже часто відносне.

Мічіо Кайку

Мічіо Кайку – американський науковець японського походження у галузі теоретичної фізики та екології, відомий футуролог – вважає, що в майбутньому люди зможуть візуалізувати свої фантазії за допомогою технологій. Образ, який виник в голові, можна буде, наприклад, надрукувати на 3D принтері, або показати свій сон, як фільм. Він пророчить абсолютно нову форму мистецтва.

А ось як уже сьогодні актуальне мистецтво входить з вченням у діалог:

«Я розплакалась, коли дізналася, що корали зникнуть,

І разом із Бар'єрним рифом вимруть риби. <...>

Я розплакалася, коли я зрозуміла, що я смертна. <...>

Але моя мати забула вимкнути 3D принтер,

І він почав мене роздруковувати. <...>

Корали в 3D нікуди не зникнуть

Тварини у 3D ніколи не втратять рогів,

Їжа в 3D завжди буде безкоштовною,

Моє Я в 3D житиме вічно!» - це цитата із лібрето литовського

перформансу *Sun&Sea* (Сонце й море), який отримав «Золотого лева» на Венеціанській бієнале 2019 року.

...Ругиле Барзджюкайте, Вайва Грайните і Лина Лапелите вибудовують світ, безтурботний, яскравий, гарний, майже райський - великий пляж, сонце, ідесь, напевно, море, ми його відчуваємо... - перформери-актори просто відпочивають на пляжі – засмагають, грають, розслабляються. І слухають музику. Схоже на сон чи прекрасний спомин... Але оцей «скрип виснаженої Землі» (як маркують у буклеті) в музиці задає тривожну ноту... яку ніхто з присутніх не чує... Як і раніше – все спокійно і нічого не відбувається. Людство відпочиває... просто живе... просто снить.

«У цьому місці закрадається сумнів: а може всі ці люди внизу – вже оцифровані? Може це голографічна ілюзія? Аж надто прекрасний цей світ під штучним сонцем, щоб бути правдою. Занадто безтурботні люди, які співають про вигоряння на роботі та знемогу. Може, людство вже вимерло від вірусу, як згадані в тексті мамонти, і залишився лише спогад про втрачену реальність?» [Шимадіна М., 2021].

У своїх прогнозах щодо майбутнього актуальне мистецтво не є таким радісним, як футурооптиміст Мічіо Кайку; струна вже натягнута і ... скоро всіх попросять з пляжу... Екзистенційна криза (а разом з нею і цивілізаційна, і антропологічна тощо) є неминучою. Але все ж таки, можливо, у людства ще є вибір?

До речі, перформенс був зроблений нібито в передчутті пандемії Ковід-19...

Театр як, можна сказати, футура модель, працює не тільки на випередження, а як наполягає Неллі Корнієнко, «художні системи у наш і подальший час – ХХІ ст. і далі – стають провідними гравцями цивілізацій. Діагностами, прогностами, “страховими полісами” суспільств» [Корнієнко Н.].

Так, ми бачимо, що мистецтво й зокрема театр пропонує свої системи страхування. Крім розширення етичного простору, акцент робиться на

перформативних практиках, інтерактивності й іммерсивному зануренню глядача для створення нової реальності - і є основною характеристикою сучасних практик. Тепер глядач стає тим, хто бере на себе відповідальність – разом з актором і з режисером. Епоха режисерського театру і режисерського диктату переформатовується, звільняючи місце системам синергії та самоорганізації художніх структур.

Так у театрі-форумі Аугусто Боалья («театр пригноблених»), що працює з 1973 року – в основу закладається принцип: «не згоден? Запропонуй свій варіант». Боаль вводить термін spect-actor (замість звичного spectator – глядач), його ідеальний глядач здатний увійти у виставу як учасник. Розіграна на сцені театру-форуму історія завжди обривається на піку конфлікту, провокуючи глядачів на спонтанну реакцію. Замінюючи актора, глядач в певний момент виходить на сцену для показу й програвання своєї життєвої стратегії для вирішення проблеми. Театр для Боалья – це спосіб трансформації суспільства, тому учасником форуму може стати будь-хто, хто перебуває в контексті сценарію, що розігрується. Практика такого театру досі дуже поширена в Європі.

За подібною методикою, яка набирає обертів в Україні, працюють «Театр для діалогу», заснований в 2014 як рух солідарності з протестувальниками Майдану. Ця театральна форма об'єднує в собі активізм і соціальну терапію. Глядачі збираються, щоб обмінятися «тактиками» й «стратегіями» не в словесній, а в театральній формі: глядач, що перебиває дію – стає тим, хто відповідає за подальшу дію – стає актором і режисером. Так відбувається репетиція самого життя, репетиція різних моделей реальності.

До соціально загострених належить і Плейбек-театр, що виник у 1975 році у США і ось вже років 15 працює в Україні (зараз не будемо аналізувати, чому ми так відстаємо від світових театральних процесів). Глядач в такому

театрі заявляє свою історію, яку одразу ж показують на сцені, - так він стає одночасно автором і тим, хто спостерігає власну історію.

Колись великий реформатор театру Лесь Курбас висував ідею перебудови держави через культуру, де сцена театру здатна перетворюватись на такий етичний і естетичний парламент для випереджального макетування дійсності.

Як бачимо, його ідеї стають усе більш актуальними.

Узагалі на сьогодні характерна риса сегменту Незалежних театрів - це спрямованість на експеримент, на пошук нових адекватних часу художніх стратегій. Поєднання ігрових начал і перформативних практик (Театр-студія 11, реж. В.Бєлозоренко; Тоттеатр, реж. О.Вахрамєєва), дослідження зустрічі сучасної свідомості з класичними «картинами світу», її щеплення найпотужнішою драматургією (Верітас, реж. О.Кравченко; Чесний, реж. К.Чепура; МІСТ, О.Мірошніченко), розвідка в естетику кінематографа («Сірій Театр Чуттєвого психоаналізу» і «ТеатрКіно» Вінсента Меттеля), а також спроби об'єднати «креативну імпровізацію» (автор О.Драч) і документальний театр (VALIS, Велика Система Активної Життєвої Розвідки, реж. О.Вадаламенті) тощо...

Більшість вистав цих театрів теж мають нахил до прямого діалогу-обговорення з глядачем, який, щоправда, відбувається вже після вистави. Іноді це концептуально продовжує проєкт-спектакль.

Ще кілька слів щодо однієї із стратегій художньої культури.

**Слово є космічним у своїй сутності, і людина є світовою ареною,
мікрокосмом, оскільки в ній і через неї звучить світ,
тому слово є антропокосмічним.**

М. Бердяєв

Треба усвідомлювати, що при всіх перформативних, візуальних, інноваційних практиках і методологіях, при всій інфляції і девальвації слів, при всій недовірі до слів і втомі - художня культура не втрачає інтересу до Слова. Хоч іноді і здається, що цей інтерес перебуває десь на маргінальних і аутсайдерських територіях, або ж, у специфічних нішах («вежах із слонової кістки») – вже сьогодні можна назвати їх аристократичними. І в тому ми вбачаємо саме стратегію культури і театральних практик. У «вежах» йде не просто пошук оновленого слова, а принципово шукаються смисли і механізми для повернення його (Слова) в лоно Логоса. В те смислове «місце сили», де Слово єднається з Творцем, де Слово «концентрує енергію духу» [Флоренський П., 2000, с. 273], де на рівні ноосфери стає «енергією людської культури» [Вернадський В., 1988, с. 35], «містить енергію сутності речі» [Лосев А., 1990, с. 185].

Прояв слова як психо-енергетичної субстанції, відчуття мови як саме енергетичного явища можна знайти у багатьох джерелах – наукових, сакральних, поетичних, музичних, езотеричних, трансцендентних...

У своїй статті «Феномен енергетичності людської мови» професор В. Манакін досліджує енергетику слова, енергетичні властивості мови в аспекті квантової теорії фізики. Переосмислення мовного феномену з точки зору квантового підходу базується на дуалізмі частки-хвилі, на корпускулярно-хвильовому визнанні субстанцій реальності як єдності неподільного цілого. Це також засвідчує початок зміни світоглядної парадигми і відкриває можливості до нових картин світу. Не випадково нейрофізіолог Н.П. Бехтерева зазначає: «Варто було би замислитись над новим образом світу, який нам показала сучасна фізика: кожен електрон (де б він не знаходився!) завжди має дві іпостасі. Він одночасно і частка, і хвиля. Одночасно і маса, і енергія. Світ ось такий. Не дивлячись на те, що це уявлення протирічить побутовому здоровому глузду. А закони природи єдині.

Їм підпорядкований і світ речей (наш мозок), і світ ідеальний (наша думка). У тих електронів, що у мозку, теж дві іпостасі” [Манакін В., 2008, с. 121].

Спроби включити саме квантово-фізичний, енергетичний складник Слова і Мови (а ще Звуку) в нову парадигму сучасного мислення про світ виявляє готовність художньої культури до побудови нової моделі світу.

Тут можна згадати «видиме слово» і «видимий звук» Рудольфа Штайнера, який вважав, що коли людина говорить чи співає, вона своїм диханням створює певні форми.

Це дуже близьке до сприйняття тантристами світобудови через звук. Тантристи знали, що світ є звуковим, і мантри як звуки мови Всесвіту - це "символ" і одночасно "реальність", що символізує "знак". Тобто мантри є (або принаймні можуть стати, якщо правильно вимовлені) тими об'єктами, які вони символізують. У концепції тантри космос –це велика тканина магічних сил, і ті ж самі сили можуть бути пробуджені або організовані в людському тілі за допомогою певних технік.

Коли ми вимовляємо певний звук, наше фізичне і енергетичне тіло резонують з цією частотою. Наша енергія налаштовується і синхронізується з енергією і частотою відтворюваних звуків. Поєднання звуків, резонансу і ритму мантри (пісні) призводить до зміненого стану свідомості.

Унікальність нашої праці пов’язана з проблемами слова та голосу. Для сучасного світу, обумовленого інформаційним середовищем та ризикуючого в принципі втратити поняття слова та голосу як природно даного способу зв’язку людини з Богом, зі світом, з іншою людиною – це одна із можливостей розвитку, освіти, новий художній ресурс для театру.

Сергій Ковалевич

В сучасному світі – світі глобалізації – в центр нашої роботи ми кладемо саму людину: її голос в часі (вість), її слово в просторі світу (вислів).

Наталія Половинка

Говорячи про вивчення Слова як енергетично-інформаційної першооснови, треба назвати театральний, художньо-дослідницький та освітній центр «Слово і Голос», під керівництвом співачки, актриси театру й кіно, режисери Наталії Половинки. Центр виникає як спроба закладення Школи живої Традиції в Україні і яка здійснюється на території сучасного театру та базується на практиці пізнання законів традиції і традиційних технологій. Разом з режисером, методологом і педагогом Сергієм Ковалевичем створена унікальна театральна-художня територія пісні як духовної категорії. В «полі смислів»: традиційний спів – давні духовні напиви України, традиційна пісня, канти, псалми, класичні романси – до сучасної авангардної музики В.Сільвестрова, А.Загайкевич, Б.Фроляк та ін..

«...чим займається «Слово і Голос», каже Наталія Половинка, – це точно не фольклор і не етнографія. Обидві ці науки базуються на матеріалістичному світогляді – впираються в предмет, у пісню як породження історичного контексту. А насправді пісня – це голос духа, який передається “з рук в руки” від мами до доньки, від Вчителя до Учня, а з іншого боку – він просто падає з неба як дощ, дар лиш відкритому серцю, серцюспраглому» [Максимів М., 2017].

«Скоро буду. Годо»²⁷

Вистава, про яку далі піде мова, цілком органічно впливає з попереднього контексту. Бо це вистава про голосекзистенційного в людині. І, при всьому «білому шумі» вистави - про Тишу, яка захована десь там, глибоко...

П'єса Семюела Беккета «Чекаючи на Годо» - ця своєрідна «Біблія» театру абсурду, що розвернула театр зовсім до інших художніх галактик – для

²⁷ одна з версій виникнення назви п'єси-від випадково побаченого напису, видряпаного на стіні театального туалету — «Скоро буду. Годо.».

мене є історією про зустріч(незустріч) з часом (чи з ілюзією часу), що весь час змінюється і проходить повз тебе, і весь час є з тобою і є тобою...а ти на нього все чекаєш...Час у творах Беккета прагне нескінченності чи нуля, неможливо сказати: чи існує він взагалі, бо Беккет, передусім, - поет, а поети творять свій Час.

Парадокс мінливості і стабільності. Необхідності та абсурдності. Спроба вловити сутність самого буття, яке Беккет, нібито вже давно знайомий з останніми дослідженнями квантових фізиків(ФрітьофКапра, Нільс Бор, Девід Бом, Карл Прибрам), роздивляється через оптику людської свідомості. ...Про своїх героїв він скаже: «У цій затемненій свідомості часу немає. Минулий, поточний, що насувається. Все відразу" [Беккет С.с.10].

«Беккет поселяє нас у світ Пустки, де даремно рухаються порожні люди...», - писав французький критик Моріс Надо [Беккет С., з вікіпедії].

Напевно, ця п'еса–приклад того, як говорити про реальність (і з реальністю), якої не існує. Яка є Ніщо. Як говорити сьогодні про її енергії, що заховані в просторі між словами...

А ще для мене Беккет - це театр, який сам себе розігрує та презентує, в якомудраматургом-поетом вже закладено механізми самоорганізації і самовідтворення.

Саме тому, напевно, спокусившись підказкою Беккета,українсько-німецький режисер Валерій Більченков рамках свого майстер-класу на фестивалі Древо, що кожен рік проводить центр «Слово й Голос», йде на експеримент. Його питання (вопрошание – рос.) – це взагалі запитання до цілісного синергійного поля художньої культури:

«Чи може бути театр без режисера? Чи може бути вистава реальним колективним висловлюванням людей, які на сцені, а не вираженнямбачення одного автора – режисера? Чи може бути вистава колективним твором, без режисури, і водночас мати всі властивості режисерської вистави–цілісність, гармонійне співвідношення всіх елементів вистави, ясність змісту, естетичну

цінність? Чи можлива взагалі «непоставлена», «вільна» вистава, яка має ж художні властивості, які має «поставлена» режисерська вистава?»

[22.«Слово і голоС» повертає на сцену унікальну виставу...].

Отже, «Гра.Чекаючи на Годо». Експромт, імпровізація, імпульс.

"Чекаючи на Годо", за правилами Валерія Більченка - це гра-імпровізація. Кожна вистава - унікальна, вона проявляє кожного разу іншу грань ідеї Бекета і акторів-людей, які її грають. Спостерігаючи "Чекаючи на Годо", ви «Побачите виставу, яка існує тільки для вас і ніколи не повториться» - читаємо в анонсі.

Тобто пропонується дивитись саме так – через оптику наближення й інтимізації...

...А напочатку - було Яблуко... Гарне, запашне, покотилось по сцені, залишаючи невловимий шлейф спомину про щось знайоме...щемливе...

(Пам'ять послужливо зразу дала посилання на «Постріл в осінньому саду» і зав'язала діалог)..., запах ... зовсім іншої естетики, іншої ігрової культури.

Присутність неприсутнього Іншого...

Коли я дивилась виставу - (а вистава,справді, дуже різна, іноді вона «не зустрічається» з глядачем; так і було, як кажуть, в перший день в Центрі Курбаса, коли імпровізаційна енергія «колективного висловлення» не відчула свою публіку ...) – а мені пощастило із Зустріччю – я зразу закохалась в цю матерію пам'яті, в джазову структуру, в майже «квантову» невизначеність існування акторів, в повітря, яке існує поміж... В цей світ, де жінки «прикидаються» чоловіками і навпаки, де вільний відкріплений текст мандрує і сам обирає собі персонажа, який буде його вимовляти саме зараз... Якщо в п'єсі принципово «нічого не відбувається», (як наполягав сам Беккет: глядачу має бути нудно), то у виставі навпаки – всі активно існують – танцюють, співають, повзають, зваблюють, б'ються, любляться, бігають, стрибають, кричать, ледве не літають...(від чого теж може бути іноді нудно).

Симуляція повноцінного життя...де настільки активне «очікування», що коли трапляється пауза – вона раптом починає бринити «екзистенційним розривом», що несе в собі страх Порожнечі... «Ми завжди щось вигадуємо, щоб зробити вигляд, що ми живемо».

Трагічний погляд Беккета на людину, яка є всередині існування-неіснування (в точці біфуркації?), балансуючи, в смутній здогадці, що одна з її ідентифікацій – це ідентифікація з Ніщо. Доторк до самої суті небуття. До світу Порожнечі...

Один критик справедливо підмітив, що в той час, як шекспірівський Гамлет роздумує надпитанням «бути чи не бути», герої творів Беккета з'ясовують саме оце «чи» [Брустайн Р., 2015].

Але цей екзистенційний острівок «чи» - це все ж - поле Зустрічі – хоч і з Неіснуючим...Можливо, цей принцип «у-вей», щомимоволі сповідують герої Беккета, і надає п'єсі це повітря тиші і поезію трагізму...Це зависання в самій паузі буття, в міжчассі. («пішли... - каже Владімір.Ніхто не рухається»...)

У сучасному світі герої Беккета вже не можуть утриматись «в точці нуль», на межі, вони зробили крок...І попали в задзеркалля...в системи симуляції, в системи ентропії, що забирають енергію.Час постбеккетовського осмислення – це переживання ілюзійного, несправжнього, підробленого світу, життя в Матриці, відчуття самої неможливості прорватися до онтологічних вимірів. А тільки в сутнісному черпається енергія життя і творення. За Бодрійяром «Страшний Суд уже відбувається, вже остаточно відбувся у нас на очах - це видовище нашої власної кристалізованої смерті» (наст. вид., С. 321), [Бодрійяр Ж., 2004,с.321].

Схоже, ми є свідками власного вмирання...але цього не розуміємо...(ми спостерігаємо і вивчаємо трагічну історію самознищення), або, можливо, щось в нас відчуває, що гра – це і є наша головна оновлююча сила і стихія. Гра – як та базова фундаментальна основа, яка й збирає розщеплену людину?

Можна було б закинути виставі-імпровізації деякі моменти надлишковості, я б сказала, марнотратство самого «очікування»... Але, коли зчитуєш ці коди як сучасну естетичну (мову)логіку, то розумієш – Гра тут - останній прихисток смислу. Пристрасно-шалене творення цієї Гри як початку світу і сутність життя - це творення і власної історії, і спроба переСтворити Очікування на Реальність «тут і тепер» .

Попри всю безнадійність, трагічність і беззахисність таких спроб.

Упродовж усієї вистави на екрані ми дивимось паралельно паризький телеспектакль «Чекаючи на Годо» 1987 року...Актори часом стежать за сюжетом, нібито звіряючи свої внутрішні стани і годинники з якимось дивним давнім світом, часом взагалі не звертають уваги...Так напевно починаєш пригадувати себе у власних інших версіях...(якщо довіряти Еверетту і його концепції про множинність світів).

Потім на тому ж екрані будуть – (такий уявний палімпсест) - дивитись слайди «красивого життя», беззастережно-мрійливо привласнюючи чужу реальність, таку схожу на власні сни... (Це нагадує сучасне проживання у віртуальному просторі ілюзійного «інстаграму» ...) адже ми знаємо, що немає нічого реальніше за ніщо...

Отже, Валерій Більченко запитав: «Чи може бути театр без режисера? І бути цілісним...»? А я після вистави запитала себе – чи може бути очікування без Годо? Чи є сам Годо, коли його ніхто не очікує?

Адже Годо тут все ж напрямок, як і майстер (В.Більченко), що структурує Гру...і Муза (Наталя Половинка), що тримає «реперні точки» того ж Очікування...Очікування все ж опора – на надію...

Опора на крихку матерію любові...про яку ужеточно щось розуміє той чорний містичний пес, що медитує на екрані...Хтось у цьому побачив автопортрет режисера. Можливо...Для мене це створіння, цей звір – один з тих, хто має природу Будди – (Годо? Інший?) – він тут головний Спостерігач.

І один погляд його на небо, на сніг, а потім – зустріч з нашим поглядом – отут і вся тобі істина про Містерію Життя і Порожнечу...з якої все і в яку – все...

До слова – може, це і є та сама Гра, в якій ти сам граєш різні ролі – сам і є і Очікуванням і Годо і,і,і...?

А втім, сьогодні справді вже треба шукати нових слів, що відповідають нашому невловному сьогоднішню. Інакше Беккет ризикує залишитись правим на всі часи, назвавши написане слово «кошмарною плямою на покриві мовчання і порожнечі». Але ця тема вже для іншої, майбутньої роботи...

ВИСНОВКИ

...насправді теорії починаються з недоведених гіпотез, що виникли у чьомусь розумі і, як правило, випереджають спостереження

Девід Дойч

Одним з пріоритетів художньої культури є її ставка на нове розуміння тих картин світу, які виникають в часи постнекласики. Це розуміння нової реальності передусім пов'язано з генезою свідомості і з потребою нових цінностей. Такі людиновимірні науки, як синергетика, тоталлогія зазначають новий статус людини, що передбачає рівноправну включенність у ланцюг взаємодій. Людину, яка відчуває себе спостерігачем, що завжди пам'ятає про свою присутність у реальності, що спостерігається, і усвідомлює власну відповідальність.

Розглядаючи різні театральні стратегії, художні ресурси і технології, що працюють в контексті постнекласики, ми спробували дослідити можливі (ймовірнісні) моделі майбутнього театального мислення.

На прикладі мінітеатрів ми довели, що це своєрідна система «фрактальних структур», де «репетируються» проби різних комунікацій і

моделюються «в малому всесвіті» такі художні процеси, щоз часом «вибухають» у «великому світі» культури.

У нових моделях, що пропонує театр, ми передусім побачили розширення поля етичного. Він упереджувально розгортає такі проекти і етичні концепції, які сьогодні мають всі потенції ефективно й упереджувально спрацювати. Весь ландшафт постнекласичної думки промовляє новою етикою – складною, варіативною, яка все більш орієнтована на можливості творення ідей, понять, гіпотез, що будують світ майбутнього, створюють нові етичні виміри.

Звісно, говорячи про нову Цілісність, про енергії простору, про зміну статусу глядача, ми не могли не зайти на територію «(перед)квантових» вимірів, які надають зовсім іншу можливість відчуття і бачення траєкторії театру майбутнього.

Культура перша засвідчила, що ми стоїмо на порозі великого переходу... Але що це буде за перехід – в які виміри? які прогнози та моделі вибере наша свідомість? Апокаліптичні сценарії чи навпаки сценарії Квантового Стрибка? Які футуро-тексти запропонує Театр в цю переходову добу глобальних викликів? Яку траєкторію обере людство?

Постнекласичний контекст все більше ґрунтується на «мистецтві» проектування цього майбутнього, на конструюванні альтернативних виборів реальності тих варіантів, що ми обираємо.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ:

Бадью, А. (2011). *Рапсодія для театра: Краткий философский трактат*. Москва: Модерн.

Беккет, С.

<http://rushist.com/index.php/literary-articles/4636-bekket-semyuel-kratkaya-biografiya>

<https://topreading.ru/bookread/266429-semyuel-bekket-pesy-raznyh-let/page-10>

Білецький, П. (1997). *Народні картини Козаки Мамаї* // Журн. Родовід. – Київ. : Ч.2(16). – С.28-35..

Бодріяр, Ж. (2004). *Символічний обмін і смерть/ переклад Леоніда Кононовича. Львів : Кальварія.* <https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=2266> і <https://gtmarket.ru/library/basis/3484/3493>

Брустайн, Р. (2015). *Семюел Беккет: найвідоміший поет нашого тисячоліття* (<https://litcentr.in.ua/blog/2015-02-26-17>)

Бурнашов, Ю. (2018). *БУМ НЕЗАЛЕЖНИХ ТЕАТРІВ. МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ НАЦІОНАЛЬНА БІБЛІОТЕКА УКРАЇНИ ІМЕНІ ЯРОСЛАВА МУДРОГО ІНФОРМАЦІЙНИЙ ЦЕНТР З ПИТАНЬ КУЛЬТУРИ ТА МИСТЕЦТВА ДЗК Випуск 7/4.*

https://nlu.org.ua/storage/files/Infocentr/Tematch_ogliadi/2018/teatr18.pdf

Вернадский, В. (1988). *Философские мысли натуралиста. М., с. 35*

Вчені створили фільм...<https://platfor.ma/vcheni-stvoryly-film-syuzhet-yakogo-v-realnomu-chasi-pidlashtovuyemya-pid-glyadacha/>

Ганюшина, К. (2015). *Современный танец намного прогрессивнее театра: Интервью с режиссером Хайнером Гёббельсом: Теории и практики.* , 8 дек. URL:

<http://theoryandpractice.ru/posts/12080-heinergoebbels>

Вергеліс, О. (2006) *Неллі Корнієнко. Театр починається з етики. 12 мая* https://zn.ua/ART/teatr_nachinaetsya_s_etiki.html

Вілісов, В. (2018) *Нас всех тошнит. Как театр стал современным, а мы и не заметили. М.: АСТ, с.320*

http://loveread.me/read_book.php?id=87049&p=71&fbclid=IwAR0MfktzHbW_yrISOiI4FtGVw tv1jfZDp2vpcou5oY-hnBdYEXK5CIFI9U

- Гёббельс, Х.** (2019) *Драма должна происходить в зале, а не на сцене.* <https://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/2568722/>
- Гёббельс, Х.** (2015) *Эстетика отсутствия.* //Театр и его дневник. //Ренанський Д.М.:с.272
- Годер, Д.** (2009). *Дело не в словах. Время новостей, 4 августа.*
- Госвами, А.** (2008). *Самосознающая вселенная. Как сознание создает материальный мир.* //пер. с англ. А. Киселева. М.: Открытый мир. Ганг., с 448 (с.223) і с. 140
- Даниленко, О.** *Интерполяція симулякрів у контексті становлення транс реального світу культури.* http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_70/Danylenko.pdf
- Демин, Г.** (2003). *Блуждающие кометы. Театральная жизнь. № 3. С. 23-27.*
- Добронравова, І.** (2005). *Філософія освіти в епоху постнекласичної науки // Філософія освіти. №1.*
- Дорошенко, К.** (2020) *Світові інтелектуали про наслідки пандемії коронавірусу для людства* [.https://suspilne.media/20654-svitovi-intelektuali-pro-naslidki-pandemii-koronavirusu-dla-ludstva/](https://suspilne.media/20654-svitovi-intelektuali-pro-naslidki-pandemii-koronavirusu-dla-ludstva/).
- Драч, О.** (2019) *Теорія і практика театрального креатора. Архів автора.*
- Драч, О.** (2020) *Метод МКСІ в роботі з драматургічними текстами. Архів автора.*
- Жижек, З.** (2020). *Интерв'ю філософа про корона вірус: Spectator* <https://supportyourart.com/stories/zizek-virus-spectator>
- Зубрихіна, О.** (2020). *Постдрама: вихід із «гетто».* Роза Саркісян. <https://zbruc.eu/node/95521>
- Зубрихіна, О.** (2020) . *Без «плюсів» і драми.* Олена Анчел. <https://zbruc.eu/node/96654>
- Ісаков, А.** (2019). *Димитрис Папаіоанну о творчестве, о миссии искусства и о русском театре.* <https://regnum.ru/news/cultura/2773895.html>
- Корнієнко, Н.** *Думки про театр в контексті сучасності.* http://vgolos.com.ua/articles/nelli-korniyenko-dumky-pro-teatr-v-konteksti-suchasnosti_108176.html
- Корнієнко, Н.**(2008). *Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спроба не лінійності.* Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса.

Корнієнко, Н. *Культура як суб'єкт. Вступ.* <http://kurbas.org.ua/KornienkoVstup.html> .

Корнієнко, Н.(2019). *Театр і квантовий світ: Спокуси вільнодумства.* Київ: НЦТМ ім. Леся Курбаса. 160с. http://bitva-sensov.ru/death_is_illusion/ и www.psychologytoday.com)

Корнієнко, Н. (2012) . *Леся Курбас як естетичний виклик.* *Вперше опубліковано у газеті «День» (від 10 лютого 2012 року) під заголовком Курбас як завтра http://www.kurbas.org.ua/projects/almanah7/2_korn.pdf.

Корнієнко, Н.(2014). *Нелинейное театроведение: постнеклассический ландшафт. От Фауста до Протея.*, К., Альтерпрес

Лосев, А. (1990). *Философия имени.* – М., с.185.

Максимів, М.(2017). *Половинка Н. Інтерв'ю.*

<https://dyvys.info/2017/06/02/yak-tilky-pochnemo-dyvytysya-na-sebe-na-sv-oyi-vytoky-to-nemozhlyvym-bude-bezlad-u-derzhavi-nataliya-polovynka-interv-yu/>

Мамардашвили, М.Пятигорский, М. (1997). *Символ и сознание. Метафизические рассуждения о сознании, символическом и языке.* М., Школа «Языки русской культуры», с. 75-76.

Манакін, В. (2008). *Феномен енергетичності людської мови.*//Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского Серия «Филология. Социальная коммуникация». Том 21 (60). №1. С.7177. УДК 7.01: 009 (100)с.121 <http://sn-philol.cfuv.ru/wp-content/uploads/2016/12/manakin.pdf>

Поліщук, А. (2020) *Що чекає на нас після... Андрій Баумайстер: «Ми стоїмо перед двома можливостями: небезпечною колапсу і шансом для соціальної солідарності».* 26 березня, газета ДЕНЬ. <https://day.kyiv.ua/uk/article/podrobysti/shcho-chekaye-na-nas-pislya>

Перформенс. Performamce& Choreography: <https://www.youtube.com/watch?v=0813gcZ1Uw8>

Перформанс. "The Shade of Dragon" by ORIENTARHYTHM Katsumi akakur/www.youtube.com/watch?v=8EqmWHCSXV4

Сайт: <https://www.facebook.com/imaginationformat>

Сакакура, К. (2016). *Лекція: В чем крутость японской культуры?*

https://blog.study-japan-guide.com/blog/lektsiya_sakakura_katsumi_v_chem_krutostj_yaponskoy_kuljturi.html

«Слово і голоС» повертає на сцену унікальну виставу «ГРА. Чекаючи на Годо»
<https://dyvys.info/2021/09/08/slovo-i-golos-povertaye-na-stsenu-unikalnu-vystavu-gra-chekayuchy-na-godo/>

Сядристий, М. (2014, Вересень 4). У Торонто мою виставку відвідали за два тижні 30 тисяч канадійців. *Українське слово*. Відновлено
[зhttp://ukrslovo.net/interesting-facts/doli-ludski/20491.html](http://ukrslovo.net/interesting-facts/doli-ludski/20491.html)

Сядристий, М. (2017, Вересень 1). За 60 років я створив близько сотні мікромініатур. *Сьогодні*. Відновлено
[зhttps://www.segodnya.ua/ua/interview/ukrainskiy-levsha-nikolay-syadristyy-za-60-let-ya-sozdal-okolo-sotni-mikrominiatyur-1052153.html](https://www.segodnya.ua/ua/interview/ukrainskiy-levsha-nikolay-syadristyy-za-60-let-ya-sozdal-okolo-sotni-mikrominiatyur-1052153.html)

Театр майбутнього: 10 мультимедійних проектів...
<https://bit.ua/2014/08/theater-of-the-future/>

Теліженко, Н. (2008) *Наука. Релігія. Суспільство. № 2 с.186*

Теліженко, Н., Є. Яненко *.Постнекласичний аналіз антропологічного змісту практики мікромініатюри.*
[file:///C:/Users/Oksana/Downloads/67-Article%20Text-111-1-10-20171225%20\(7\).pdf](file:///C:/Users/Oksana/Downloads/67-Article%20Text-111-1-10-20171225%20(7).pdf)

Флоренський, П. (2000). *Имена. М., с. 273*

Цехмистро, И. (2002) . *Холистическая философия науки. Сумы: ИТД Университетская книга, с/354-355*

Шевченко, Н. (2021) *Театральний глядач як співавтор художнього змісту. Феномен глядача (спостерігача, свідка) в театральній системі. //архів автора.*

Шимадіна, М. (2021). *Мама, напечатай мене в 3Д. Журнал театр.М.:*
<http://oteatre.info/mama-napechataj-menya-v-3d/>

Ярош, К. (2017) *Гёббельс Хайнер и Юрий Барбой. Критика отсутствия. Петербургский театральный журнал. П.:*
[/https://ptj.spb.ru/archive/87-88/scientific-expedition-87/kritika-otsutstviya](https://ptj.spb.ru/archive/87-88/scientific-expedition-87/kritika-otsutstviya)

ДОДАТОК:

Відео по темі «паперовий театр»

https://www.nintendo-insider.com/explore-shadow-puppetry-in-projection-first-light-on-nintendo-switch/?fbclid=IwAR1uFlpvrNy-dh6jl4qSMmIO_gIAxsE9i26wlyHaY4h6-nyJLYlqY5gHeA**СТУДИИ BLOWFISHNINTENDOESHOPПЕРЕКЛЮЧАТЕЛЬ NINTENDОСТУДИИ SHADOWPLAY**<https://www.youtube.com/watch?v=SgmuHKMbOKU&feature=share>

https://www.youtube.com/watch?time_continue=35&v=Ew89ThOeqYE

https://www.youtube.com/watch?v=senXvAJWxgw&feature=player_embedded&fbclid=IwAR39wASNZ35z109SYkcbBC8vRgi4fqxTEGqmJnfAY8KOOu4MFyn45JlrcG8

https://www.youtube.com/watch?time_continue=128&v=EPkHD7OkEWk

<https://repository.kristti.com.ua/wp-content/uploads/2016/08/tunnelbook.pdf>

<https://kudago.com/msk/event/teatr-pochemu-ryiba-plachet/>

