

РЕЦЕНЗІЯ

DOI: 10.31866/2616-759X.8.2.2025.342070
УДК 792.01(477)"20"

Олександр Клековкін

доктор мистецтвознавства, професор;
академік Національної академії мистецтв України
e-mail: olehander@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3481-2790
Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, Київ, Україна

Історіософія українського театру
XXI століття

Olexandr Klekovkin

Doctor of Art Studies, Professor;
Academician of the National Academy of Arts of Ukraine
e-mail: olehander@gmail.com; ORCID: 0000-0002-3481-2790
Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, Kyiv, Ukraine

Historiosophy of the 21st Century
Ukrainian Theatre

Корнієнко Н. Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів). Київ : Дух і Літера, 2025. 464 с.

Корнієнко, Н. (2025). *Театр майбутнього – траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)*. Дух і Літера.

Korniienko, N. (2025). *Teatr maibutnoho – traektoriiia kvantu. Poriadok, vidkrytyi dlia vypadkovosti (teatroznnavstvo inshykh vymiriv)* [The Theater of the Future – the Trajectory of the Quantum. Order Open to Chance (Theater Studies of Other Dimensions)]. Dukh i Litera.

© Олександр Клековкін, 2025

Анотація

У монографії Неллі Корнієнко узагальнено, доповнено та розширено концепцію *іншого, нелінійного, квантового, синергійного театрознавства* або *театрознавства майбутнього*, що базується на уявленні про наявність кількох поверхів – *цокольного (класичне театрознавство), горішнього (іншого, нелінійного театрознавства)* і проміжних форм. Основні ознаки *іншого театрознавства* у концепції авторки – узгодження стратегій театрознавчих досліджень із сучасними уявленнями про світ, сформованими природничими науками, а також імплементація їхніх методів у практику театрознавства.

Цей текст друкується у рубриці рецензій лише тому, що в жанровій номенклатурі наукових оглядів, роздумів про книгу і діалогів з її автором іншої назви немає.

Насправді це не рецензія, це мислений діалог з авторкою праці, а частково, можливо, і *переклад* її нової книги власною мовою в межах обсягу, передбаченого рубрикою, її правилами й традиціями.

Наважившись на «*переклад*» праці Неллі Корнієнко мовою співрозмовника з *іншого*, лівого берега, автор усвідомлював проблему – відмінність власного світосприйняття, підтвердженням чого були дискусії, у яких, перебуваючи на різних берегах і розуміючи, що між ними тече спільна ріка, співрозмовники намагалися знайти точки перетину, спільну мову та повернути одне одного у свою *віру*. Вода у тій річці не була прозорою і змушувала замислюватися про те, що буде і з нею, і з усією навколишньою екологією завтра. Усвідомлення спільної проблеми розширювало територію згоди й мінімізувало розбіжності.

Тому ця умовна рецензія не тільки про саму книжку, а й (непомітним тлом) про розмови з її авторкою. Це також спроба лінійної розповіді про працю, предмет якої – нелінійний. На цей «*переклад*» автор наважився здебільшого через те, що, крім відмінностей, які неодноразово були предметом хоч і нечисленних, а все ж енергійних дискусій (*що нагадувало дует вірянина з атеїстом у лагідному Canto Ostinato*), побачив і спільне, і те, що спонукало його вийти за межі власних кордонів. На цих двох аспектах – *спільне і подолання кордонів* – і зосередив увагу. Спільного виявилось набагато більше, ніж здавалося на початку – увага до питань методології, до фахового словника (Неллі Миколаївна говорить про *глосарій, множинність і одночасся*, тоді як автор цих рядків – про *лексику, горизонтальний вимір* (Клековкін, 2023), *симультанність* (Клековкін, 2015) і т. ін.).

Упродовж кількох десятиліть (у численних статтях, виступах на конференціях, книжках) Неллі Миколаївна Корнієнко послідовно розвиває свою концепцію, а саме доповнює, варіює, скорочує, уточнює, дописує, переписує, одне слово, удосконалює, намагається зробити якомога *переконливішою* і, головне, *заразливішою*. Тому предметом аналізу має бути не тільки книга, представлена в попередніх дослідженнях, а й розвинена та вдосконалена у цій праці концепція *театру і театрознавства майбутнього*.

Читачеві, який ігнорує або неуважно читає передмови, структура цієї праці може видатися дивною, адже окремі її фрагменти, інколи значні за обсягом, повторюються; однак авторка попередила (Корнієнко, 2025) про те, що:

На цих сторінках читач зустрине фрагменти з моїх інших робіт ..., повторюваність відповідних цитат – тут свідоме і неминуче рішення ..., фрагменти-цитати-повтори не несуть лінійної інформації – вони одночасно належать кільком синхронізованим ресурсам, адже інколи доводиться говорити про одні і ті самі феномени, досліджуючи їх з різних точок нелінійних просторів. (с. 5)

І справді, читач і сам у цьому переконується: один і той самий опис під різним кутом зору, в іншому контексті сприймається інакше, бо в ньому акцентується інше (згадаймо «Merda d'artista» П'єро Мандзоні у музеї або банан, придбаний на продовольчому ринку й авторизований Мауріціо Каттелана під назвою «Comedian»; контекст визначає все: і значення, і вартість і таке інше).

Цю книжку важко сприймати крізь призму практики репертуарного театру та сформованої театральної свідомості: їй чинитиме опір і досвід багатьох бачених вистав, і особливо театральна освіта. Однак праця стає набагато зрозумілішою в контексті головної події останнього десятиліття – війни. І хоч авторка писала, переписувала, дописувала і самоцитувала цю працю довго, упродовж кількох десятиліть, однак видрукували її 2025 року, коли імовірно і неймовірно, зокрема подвиги наших захисників на фронті та побиття їх, що скоїли підлітки в цивільному житті, загострення національної самосвідомості та «дефіцит потреби в українському» (Корнієнко, 2025, с. 180), криза європейської мрії і ще багато чого іншого, сплелось в незбагненній абсурдній трагічній ризомі, для розплутування якої засоби лінійного мислення вже непридатні.

Головну ідею цієї концепції сформульовано кілька десятиліть тому, зокрема в одній з праць, видрукованих на початку ХХІ століття (Корнієнко, 2000). Це за-клик до:

... переосмислення багатьох категорій, зокрема, мистецтво- та театрознавства. Адже поняття процесу, простору, часу, підсвідомого, раціонального, ілюзії, реального, Я, енергії тощо – є структурними поняттями і «гештальтами» цих сфер знання, а категорії «ймовірнісного», «непередбачуваного» ірраціонального, інтуїтивного, на яких базуються всі творчі системи – одержує додатковий ґрунт коректності. (с. 8)

Епіграфом до нової праці обрано слова Гете: «Найкраще щастя мислячої людини – пізнати те, що можна пізнати, і спокійно шанувати те, чого пізнати не можна» (Корнієнко, 2025, с.11). Приблизно те саме, але набагато енергійніше, з викликом, було кинуте Вітгенштайном (1995), про якого ще доведеться згадати: «Все, що взагалі можна висловити, можна висловити ясно, а про те, про що не можна говорити, треба мовчати» (с. 22).

Слова Гете в епіграфі обрано немов для того, щоб нелінійним сюжетом цієї праці спростувати і шукати «щастя мислячої людини» в іншому – там, де (принаймні з погляду «традиційного театрознавства») досі здебільшого «спокійно шанували».

Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025) першою в Україні стала калатати у дзвони з приводу проблеми, яку вона м'яко називає методологічною «розгубленістю»

(с. 8) театрознавства, хоча насправді, якщо позбутися надлишкової делікатності й називати речі своїми іменами, йдеться не про розгубленість, а про *підміну* впродовж майже століття театрознавчої методології різноманітними симулякрами, адже «українське театрознавство, за винятком буквально кількох персоналій, продовжувало *ігнорувати запити і виклики часу*» (с. 3). Свідченням *ігнорування*, про яке пише Неллі Миколаївна, є, на думку автора, *тотальна відсутність методологічного дискурсу*, заблокованого владою ще у 1930-х роках, але й досі, за інерцією самого театрознавства, нерозблокованого. Водночас Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025) звертає увагу на «приховану, але від того не менш болісну полеміку в українському театрознавстві» (с. 7) саме стосовно найголовнішого питання – *методології*, адже «наука очевидно починається з того, що одержало назву *методу*, який є ключем до розпаковування смислів світового континуума текстів культури» (с. 8).

Спостереження про «*прихований характер*» цієї полеміки видається дуже точним, а тому ще драматичнішим, адже з цього виходить, що найголовніші питання театрознавства (методологія, предмет діяльності тощо) з якихось причин (етичних, адміністративних, комерційних або інших) замовчують, ігнорують, оминають, приховують. Плоди своєї мовчазної змови та методологічної розпусти театрознавство пожинає вже сьогодні. Закликаючи подолати цю «розгубленість», Неллі Миколаївна починає з базових понять і, хоч і не акцентує, пропонує розрізняти *типи або види театрознавства*, кордони між якими дуже хиткі.

На «*цокольному поверсі*» (Корнієнко, 2025, с. 7) розташувалося «*класичне театрознавство*» (с. 219) (очевидно, *йдеться про позитивізм і культурно-історичну школу*), до якого Неллі Миколаївна ставить співчутливо, що видно з апеляції до сформованої саме класичним театрознавством *критики джерел*, коли згадує (Корнієнко, 2025):

Завжди з пересторогою ставилась до понять «документ», «архів», «джерело». Маючи достатньо великий досвід роботи з «документом» в «архівах», ми не раз з'ясовували для себе, як саме за рахунок «чистого документу» робились свідомі чи несвідомі маніпуляції ... М'яко кажучи, інфантильною можна назвати позицію тих істориків, які підступно-довірливо продовжують ставитись до того, що нині називається документом. (с. 73)

Поверхом вище стоїть *критичне, інше або пошукове театрознавство* – «частину сучасного театрознавства, переважно пошукову, можна тимчасово віднести до *критичного* (або *іншого*) театрознавства, яке ставить ці проблеми і намагається їх вирішувати» (Корнієнко, 2025, с. 210). Це театрознавство, яке автор цих рядків у своїй системі виміру трактує, за аналогією з медициною, як *доказове театрознавство* або, порівнюючи з математикою, як *перший клас, арифметику*, без якої до вищих рівнів, отже, і до розуміння сьогоdnішнього мистецтва й справді не дістатися.

На найвищих поверхах методологічного хмарочосу, керуючись «багатоступінчастим принципом» (Корнієнко, 2025, с. 5) і піднімаючись все вище й вище,

розташовано або принаймні заброньовано місце, де має розташуватися розумне (с. 14), сучасне (с. 132), інше (с. 152), синергійне (с. 162), нелінійне, квантове (с. 208), новітнє (с. 210) театрознавство.

Пріоритетом квантового, нелінійного, розумного театрознавства, яке базується або принаймні мусить базуватися на «постнекласичній методології» (Корнієнко, 2025, с. 80), мусять бути «фундаментальні закони»:

... художні матерії, не забезпечені, сказати б, своїми кореневими системами – законами, не є, якщо хочете, «дійсними», «істинними». Вони не промовляють автентичними смислами. Таке театрознавство має справу з імітаціями, симулякрами, а ще точніше і коректніше – будучи неспроможним побачити систему комплексно, а не лише з точки зору верхньої частини айсберга, – їх породжує і ... вносить – не може не вносити – в дослідницьке поле *баласт і ентропію*. Інакше – наукові глюки. Воно неспроможне бути гідним партнером суттєво зміненому, новітньому театру. (с. 210)

Такі уявлення про завдання театрознавства збігаються і з очікуваннями самих практиків театру: «закони» Леся Курбаса або міркування Мейерхольда (Клековкін, 2014) про те, що «перше завдання так званого театрознавства – встановлення єдності термінології й формування азбучних істин» (с. 97). Тільки за такої умови воно може називатися наукою.

Ні в сих ні в тих десь між поверхами бігають або ганяють на ліфті колядники-безхатченки або, як їх називає Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025), «дослідники-традиціоналісти» (с. 106), які сповідують принципи «наративного неповороткого театрознавства» (с. 411), заякореного (у кращому разі) на «традиційному логоцентризмі» (с. 142). Це театрознавство, яке віддає перевагу «традиційному, класичному режисеру і драматургу» (с. 271), «традиційній семіосфері» (с. 310), «традиційній психологічній моделі театру» (с. 324). Воно базується на системі традиційних жанрів театральної журналістики і запитань, відповіді на які сьогодні вже нікого не цікавлять (та й раніше, мабуть, не багатьох цікавили); тільки раніше це були відповіді на питання: «впорався чи не впорався» з роллю актор, «повністю розкрив чи не повністю розкрив тему» режисер, а сьогодні на такі: наскільки «потужна» та чи та вистава, роль, мистецька постать. Інколи для характеристики цієї сфери Неллі Миколаївна вживає словосполучення «описово-емпіричне театрознавство» (с. 397), прийоми якого, за спостереженням автора, базуються на принципі «на городі бузина».

Звісно, Неллі Миколаївна про таку вертепну скриню не писала, вона утворила-ся в уяві автора у процесі читання самої праці. Перший поверх цієї роботи, як водиться, за міцними металевими решітками; на другому є балкон, а з горішнього, коли безхмарна погода, можна побачити навіть Європу.

Опис цієї будівлі розпочинається, без зайвих слів, у першому параграфі «Театрознавство: інше мовлення» (Корнієнко, 2025) присвяченому *синдромові традиційного театрознавства*, ознаками якого є:

– «неадекватність самого поняття "театрознавство", де "знавство-знання" не відповідає логіці дослідження предмету під назвою "театр"» (с. 11);

- емпіризм і «акинізм» («від акин – “що бачу, те співаю”») (с.11);
- відсутність методу і теорії, «експлуатація довільної смакової “аксіології”», «етика “остаточної істини”» тощо (с. 13);
- «радше журналістика, що видає себе за критику» (с. 12), а та своєю чергою претендує на статус театрознавства;
- «тотальна неточність глосарію» (с. 11); «маніпулює термінами, залишаючись в межах смакових категорій, намагаючись утримати за ними хоч якусь чуттєву конкретність» (с. 62); зрештою, це й висуває вимогу «наведення порядку в мові театрознавства і театральної аналітики, визначення їхнього сучасного узусу, кодифікація правил», що й «надасть можливість “не переплутати” професійність і відвертий дилетантизм та претензії на новизну» (і практично, і теоретично) (с. 361).

Самій Неллі Миколаївні важко дорікнути у термінологічній неточності, навпаки, вона дуже чутливо ставиться до «мерехтіння» термінів і акцентує відмінності між термінами там, де помічати їх не заведено. А розрізняючи, дуже часто дає влучні яскраві характеристики художнім явищам, як у цьому разі (Корнієнко, 2025):

Кітч стоїть «навияжку» перед високою культурою ... Йому забракло свободи. Він – продукт погляду на культуру знизу, з глибокого низу – на виріст, для якого верх, гора – дух – онтологічно не відчутні, короткозоро розмиті, не вгадувані. Це версія “низу” щодо образливої для нього висоти. (с. 232)

Іншим разом звертає увагу на те, що «Вистави Жолдака (“Не боюся сірого вовка”, “Кармен”, “Ідіот”) – це своєрідні “роздуми”, “сни” попкультури з приводу культури класичної» (Корнієнко, 2025, с. 86), «культура “швидкого реагування”» (с. 136) та ін.

Поверхи театрознавства та діалог між ними визначають один з важливих, але не єдиний, популярний і справді актуальний сюжет цієї праці – *інституційну критику (Institutional critique)* – критику театру і, головним чином, театрознавства як інституції.

Притаманне будь-якій науці завдання «відкриття фундаментальних законів» висуває на перше місце проблему методу (Корнієнко, 2025, с. 12), який базується або принаймні мусить базуватися на «Культурі Запитань» (с. 8). Звісно, нових запитань, які кожен час висуває перед наукою, змінюючи її принципи, підходи й навіть саме предметне поле. Характер цих запитань залежить від функцій, за виконання яких бере на себе відповідальність якась галузь. Серед функцій театру Неллі Миколаївна виокремлює найголовніші: «діагностичну, прогностичну, страховку, провокації креативу тощо» (с. 107). Театрознавству, як складнику театральної культури, також притаманні або принаймні мусять бути притаманні ці функції, для реалізації яких і потрібен метод. Тут постають питання і про *соціальний капітал* театрознавства, і про накопичені теорії, концепції, закони, парадигми (якщо не брати до уваги авторських концепцій режисерів). Чи можна до них застосовувати попперівську фальсифікацію? На публіцистичному рівні, як суміш несумісних соціологічних, філософських та естетичних ідей, – так, але в кращому

разі це адаптація запозичених ідей, аніж власний капітал. І це не лише українська ситуація. Але можливо, у цьому й полягає особливість і навіть сила театрознавства, що воно не має та *не може мати* власних наукових теорій і законів?

Де шукати відповіді на поставлене питання *про метод сучасного театрознавства і про його можливості*?

Для кращого розуміння і характеру цих відповідей, і жанрової природи цієї праці варто звернути увагу на те, що серед рецензентів цього видання були не тільки мистецтвознавці, а й відомі філософи, що бувало й раніше, і навіть фізики, що зовсім незвично. І не випадково, адже інше театрознавство – *на межі природничих, точних і гуманітарних наук* або принаймні з урахуванням їхніх здобутків. Це є знаком прагнення зрушити не лише театрознавство, але й кілька взаємопов'язаних рядів уявлень *про світ, культуру, місце театру і театрознавства в новому світі*, ознаки якого сформульовано з опорою як на ідеї сучасних філософів, методологів, так і на відкриття природничих наук.

І дійсно, якщо квантову природу світу, у якому живемо, уже визнано, то чи може театр залишатися у світі класичної фізики, чи може театр доби постнекласичної науки експлуатувати вироблені попередніми століттями форми – *отже, способи опису і взаємодії з буттям*? Адже «сучасні критика і театрознавство у своїй переважній більшості намагаються описувати принципово новий феномен, що виник в останнє десяти-двадцятиліття ХХ ст., *“вичерпаною” мовою*» (Корнієнко, 2025, с. 187). *Тобто мовою, що не виділяє предмет, а лише направляє алузії до старого, уже минулого театрального досвіду.*

Найперше, що впадає в око «традиційному театрознавцеві» – зміна пріоритетів у формуванні театрознавчої бібліотеки, *отже, кола авторів, з якими спілкується і на яких посилається* Неллі Миколаївна. Годі шукати серед них класиків театрознавства (хіба що Ганс Тіс Леманн, Річард Шехнер і ще кілька). Головним чином, тут представлені філософи, методологи науки, представники природничих і точних наук (далі, керуючись власними пріоритетами, назвемо лише найулюбленіших з них: Жорж Баландье, Людвиг Вітгенштайн, Ірвінг Гофман, Маршал Маклюєн, Річард Рорті, Питирим Сорокін, Пол Фейєрабенд і ще низка інших, без діалогу з якими осмислене буття в сьогоdnішньому світі неможливе (хоча й зрозуміло, що погляди цих авторів не в усьому збігаються або навіть навпаки – збігаються лише в чомусь і лише частково; наприклад, той самий Баландье, фундатор хаології, написав дуже жорстко структуровану «Політичну антропологію» і т. ін.). Саме вони, ці автори, допомагають створити на сторінках праці вербальну модель сьогоdnішнього світу – нелінійного, квантового, у якому не тільки об'єкт спостереження (буття, театр), а й сам спостерігач (митець, глядач, дослідник театру) перебуває у суперпозиції.

Найголовнішим питанням і найголовнішою проблемою для автора, який опинився у такій суперпозиції, стає питання про мову опису – опису світу мистецтвом, опису мистецтва театрознавством тощо. Як одночасно сказати «так» і «ні», як плескати однією долонею тощо; одне слово, як здійснити звичайний японський коан і східний поворот, коли ще недостатньо засвоєно західний? Із цього зрозуміло ще одну відмінність праці Неллі Миколаївни від «традиційного театрознавства» – її присвячено не театрові, який був і є, а театрові й театрознавству, якими вони будуть або мусять бути. *Отже, футурологія.* І цим праця

нагадує маніфести середини XIX – початку XX століття: саме з такими назвами – *Театр Майбутнього, Майбутній Театр, Мистецтво Майбутнього* – виходили маніфести Ріхарда Ваґнера, Макса Райнгардта, Георга Фукса та багатьох інших митців. І не дивно, що сьогодні, на черговому зламі, коли й Україна, і сама людина опинилися в екзистенційній пастці, ці питання актуалізувалися знову.

Однак є істотна відмінність – замість звичної для маніфестів імперативності, ключем до цієї праці є словосполучення «пропозиція *Шляху*» (Корнієнко, 2025, с. 4) або більш традиційне, але неодноразово повторене *гіпотеза* (гіпотезу згадано у цій праці майже п'ятдесят разів). Цей термін не тільки в дискурсі про нелінійність квантового світу, а й з погляду здорового глузду (адже інтонація праці – недирективна, це *інтонація спокушання*) видається виправданим, адже й *сенса буття (а праця саме про це!) є лише гіпотезою, доведенню якої й присвячено існування людини*.

Водночас є ознаки, що об'єднують працю Неллі Миколаївни з іншим типом досліджень – працями авторів, які намагаються осмислити сучасний, *принаймні в межах останнього півстоліття, театр*. Наприклад, *Річард Шехнер* – крізь призму антропології і ритуалу, *Еріка Фішер-Ліхте* – крізь семантику перформативності, *Ганс-Тіс Леманн* – крізь систему прийомів постдраматичного театру, *Крістофер Бальме* – крізь систематизацію вдосконаленого «класичного» театрознавства.

Праця Неллі Миколаївни також про сучасний театр і про початки в ньому Театру Майбутнього. Це спроба осмислення, яким він є, яким він має бути, якою мусить бути мова опису театру з урахуванням уявлень про світ, що дали нам сучасні природничі науки, передусім квантова фізика, механіка, математика та соціологія. Крім того, ця праця не тільки про театр, а й про культуру і місце театру в ній. Про театр і культуру в *іншому* місці і часі. Тому серед аналізованих прикладів є не тільки «знакові» постаті «світового» театру та їхні вистави, а й українські режисери, у чийх виставах, на думку Неллі Миколаївни (Корнієнко, 2025), реалізуються

пошуки наших сучасників останніх двох поколінь: Гротовського і Барби; Някрошюса, Тумінаса, Вайткуса, Карбаускаса, Коршуноваса, Помра, Жанті й інших у Франції, Жолдака, Богомазова, Лазорка, Ліпцина в Україні, від Люпи до Яжини в Польщі, від Остермайера до Геббельса і Касторфа в Німеччині. (с. 269)

Аналізуючи їхні вистави, Неллі Миколаївна (Корнієнко, 2025) помічає, як ще два десятиліття тому, а подеколи й раніше, режисери *діагностували і прогнозували майбутнє, коли загострювали увагу на осатанінні жіночого начала* (с. 14) та інших проблемах сучасності.

Що ж таке *Театр Майбутнього*?

Передусім це *театр метафізичний* (Корнієнко, 2025, с. 328, 336), від якого нитка розповіді тягнеться до «*нової історіософської доктрини України*» (с. 104) і далі.

Одним із принципів, а можливо, і синонімом цього театру є *недіяння, театр недіяння* (це слово неодноразово трапляється на сторінках праці) – «конструктивного недіяння» (Корнієнко, 2025, с. 267), що передбачає нелінійність і «відсутність причинно-наслідкових зв'язків, верху і низу, ієрархії, добра і зла, переваги для когось чи для чогось, порівняння» (с. 216).

Цей театр, можливо, перегукується зі статичним театром і театром мовчання Моріса Метерлінка, з ідеями Арто і багатьма іншими.

Однак *недіяння* заперечує, здавалося б, сутнісну (?) ознаку театрального мистецтва – дію як інструмент конструювання вистави, отже, і звичну технологію роботи режисера й актора, що мусило б викликати спротив з боку практиків.

Але ж ні, ще сто років тому Курбас паралельно до зафіксованих у протоколах Режлабу лінійних сценаріїв діяльності режисера, саме як практик театру, ставив під сумнів *аристотелівський стандарт і постулат про дію* (Курбас, 2001):

Треба кинути раз назавжди канон буржуазної естетики, що театр мусить бути дією. Нічого подібного, саме в ті епохи, коли клас піднімався і доходив до розквіту могутності, у нього знаходилися такі ідеї, такі образи, яких було досить для того, щоб поставити їх зовсім статично, щоб це дало матеріал для думання, для радощів на цілий вечір. Знаєте грецький театр? Хіба грецька трагедія була побудована на дії? Нічого подібного. Дія потрібна на те, щоб освіжити здатність сприймання, це перчик, як танці або навіть більше дечого на сцені. (с. 742)

А що вже казати про Арто і діячів Другої реформи театру, які принципово змінили не тільки морфологію і синтаксис вистави, а й сам матеріал сценічного мистецтва. На перший погляд, між методом Курбаса, зафіксованим у протоколах Режштабу і Станції фіксації, і оголошеною його відмовою від дії є якась суперечність і непослідовність. Насправді – ні, різниця та сама, що й між арифметикою простих дій або класичною фізикою, з одного боку, і квантовою фізикою, з іншого.

Заперечуючи дію (так само, але з посиланням на І. Пригожину), піднімає Неллі Миколаївна руку і на «свята святих» теорії драми і режисерського аналізу – *подію*: всупереч настановам класичної теорії драми, вона пише (Корнієнко, 2025), що «народження Моцарта, безперечно, стало *подією* в історії західної музики» (с. 215). З погляду основ *традиційного* режисерського аналізу це «подія, котрої ніхто не помітив», отже, не подія; до речі, так само і народження будь-якого іншого генія або ж навіть християнське *Різдво*. Утім і це дуже важливо, що не тільки метафізичний театр, а й метафізичний світ влаштований інакше, ніж лінійний світ, за іншими законами.

Чи можливий такий театр в Україні? Так, зародки його Неллі Миколаївна бачить у творчості багатьох українських режисерів.

Чи можливе таке театрознавство в Україні? Так, якщо пригадаємо, що умовною *вихідною подією* для народження театрознавства стала Велика реформа театру, яка і сформувала *потребу в науці про театр*; а згадавши це, краще зрозуміємо саму функцію театрознавства та її зв'язок з потребами суспільства й театру.

Наприкінці книги Неллі Миколаївна пише (Корнієнко, 2025) про те, що, на її думку, «роботи теоретиків [представників природничих і точних наук], природно, *ґрунтовніші, глибші, гіпотези креативніші*» (с. 369). Це підтверджують і поодинокі (лише поодинокі) звернення до праць колег, і так само активний діалог з авторами, які належать до інших сфер, що дійсно змінили уявлення про світ. Здається, найсуперечливішим із них є анархіст Пол Фейєрабенд, якому присвячено гучний передфінальний акорд.

На перший погляд, праці Фейєрабенда та ідеї Неллі Миколаївни суперечать одна одній, адже Неллі Миколаївна закликає до оволодіння сучасною методологією, тоді як у назвах праць П. Фейєрабенда оголошено війну методу – «Прощай, розуме!», «Проти методу», «Як бути добрим емпіриком» та ін.

Однак перш ніж «розпрощатися з розумом» і оголосити анафему методу (лише у назвах своїх праць), П. Фейєрабенд (Feuerabend, 1995, р. 94) отримав базову освіту фізика, захистив дисертацію з філософії, був *вітгенштайніанцем*, його намагалися вихрестити на *попперіанця* (р. 98), докоряли, що був поганим попперіанцем (р. 109); захоплювався Брехтом і називав його своїм «дороговказом» (Feuerabend, 1978, р. 132), а відмову стати асистентом у Брехта вважав «*однією з найбільших помилок*» (р. 114). Його звинувачували у сексизмі за те, що в одній зі статей, де висміювалися попперіанські маніяки, не було жодної жінки (Feuerabend, 1995, р. 150). Він пройшов усі кола методологічного пекла й обговорень колег, але не втрачав гумору, згадуючи відгук на його праці, що іншого міг би вибісити, а його – ні; відгук написала одна з пропагандисток *Feminist Science* Гіларі Повз (Feuerabend, 1995): «Будь-який читач Феєрабенда мусить побачити, що його філософський припис “все дозволено” глибоко пов’язано з його розбещеним, сексистським уявленням про нову теорію як про чарівну куртизанку, єдина мета якої – його насолода...» (р. 148).

Уявляю себе в ролі студента, який не має уявлення ні про театрознавчу методологію, ні тим паче про Куна і Поппера, Вітгенштайна і Лакатоса. Та й узагалі такий собі життєрадісний неофіт, спудей, чия ерудиція не пішла далі кількох модних вистав, відзначених престижними і не дуже преміями. Уявляю, як, прочитавши назву «нарису анархістської теорії пізнання» Фейєрабенда, він зухвало заявляє викладачеві... Ні, досить. Збережемо і свою, і читача психіку, сподіваючись, що спудей прочитає не тільки назву книжки Фейєрабенда (Feuerabend, 1995), а й принаймні його автобіографію, у якій чітко означено: «Один із мотивів написання “Проти методу” полягав у тому, щоб звільнити людей від тиранії філософських *обфускаторів* (*obfuscators* – темних, неочевидних, заплутаних) та абстрактних понять, таких як “істина”, “реальність” або “об’єктивність”, які звужують бачення людей та їхні способи буття у світі» (р. 179).

В іншій праці (Feuerabend, 1978) підкреслював: «Цей нарис написано з переконанням, що анархізм, хоч, можливо, і не є найпривабливішою політичною філософією, безперечно є чудовими *ліками* для епістемології та філософії науки» (р. 126).

Лише вилікувавшись, тобто відмовившись від *обфускаторів*, можна повернутися до нормального життя.

Адже саме це мав на увазі Фейєрабенд (Feuerabend, 1995), коли згадував Вітгенштайна, який «*істотно зменшив незалежність теоретичних спекуляцій*» (р. 93).

Бути «*проти методу*» означало для нього не заперечення методів, а *заперечення тих методів*, які вже ні на які питання, принаймні на важливі питання, не відповідають або ж узагалі ніколи не відповідали.

У книзі Неллі Миколаївни (Корнієнко, 2025) неодноразово трапляється поняття Хаос, звісно, не у значенні безлад, любий богемі; хаос – це «“безструктурна” структура» (с. 27), яку ми ще не змогли розшифрувати, а завдання саме в тому й полягає, щоб «*упорядкувати хаос*» і «*відновити цілісність*» (с. 40)

Ця праця починається з Гете, з подиву, з Гамлета та його запитання: *То be... ?*

Колись Гете порівняв Гамлета з кремезним дубом, який розпирає порцеляновий глечик, у який його затиснуло життя.

У праці Неллі Миколаївни акцент змінено – вона, схоже, розмірковує більше про розбитий глечик (втрачену цілісність), ніж про самого Гамлета.

Однак насправді це все одно про Гамлета, про його життя в уламках і про тугу за втраченою цілісністю.

Втрачена цілісність – це і є те саме запитання, на яке в межах своїх епістемологічних систем, спираючись на власний методологічний інструмент, шукає свою відповідь кожен час (але формальний метод не допоможе під час вивчення соціології глядача, а біографічний – у процесі дослідження жанру та форми вистави).

Добігаючи фіналу і втративши надію охопити всі теми, усіх героїв, усіх згаданих у цій праці мислителів, митців та їхні твори, спробуймо визначити *найголовніше* – звісно, дуже суб'єктивне, бо ж спокушені Фейєрабендом та іншими нетеатрознавчими працями вже давно не зазіхають ні на об'єктивність, ні тим паче на істину. Найголовніше у цій праці (Корнієнко, 2025) – *залежність етичного від епістемологічного або, грубо кажучи, розумний не може бути хамом*.

Епістемологічне – реалізується у «зміні класичного принципу або/або – на квантовий “і так, і так”, “і те, і те”» (Корнієнко, 2025, с. 139), отже, формується «*множинність істин*» (с. 345), «*множинність методологій*» (с. 369), «*множинність в одночасі*» (с. 405), «*множинність альтернатив*» (с. 418), «*множинність світів*» (с. 418).

Похідне від епістемології етичне виявлено у соціологічних дослідженнях: «Суспільство – особливо нових поколінь – накопичує *толерантність, терпимість, вчиться дослухатись до колеги, сусіда, брата*» (Корнієнко, 2025, с. 197), «*рухається шляхом відкритості, підвищеної толерантності, особливої довіри до суб'єктивного, інтимного світу*» (с. 202).

Як зробити, щоби цей рух став незворотним? Незалежно від того, чи буде знайдено відповідь на зазначене питання і наскільки конструктивну, саме в процесі розв'язання цієї або інших подібних проблем і з'явиться шанс сформувати метод.

Головне – *потреба* в пошуку відповіді. Байдуже, яким способом шукав, важливо, *що саме шукав*. Щоправда, є і складніший аспект – стосунки множинності й толерантності, з одного боку, з дилетантизмом, спекуляціями та іншими так само малопривабливими реаліями буття, з іншого.

Можливо, це і є та сама *надлишковість*, про яку також чимало сказано в цій праці? Але як відрізнити *мімікрію від конструктивної надлишковості, епістемологічний анархізм Фейєрабенда від імітації, удавання, спекуляції та невігластва?*

І все це, зрештою, веде до найголовнішого питання: що саме у нас застаріло, перетворилося на гальмо і підготувало поживний ґрунт для малопривабливих етичних і нікчемних епістемологічних методів – *методи чи запитання, на які шукаємо відповіді?*

Наступним кроком у роздумах про *суб'єктність і театру, і театрознавства* (не деінде, а саме в Україні) мусило би стати, на думку автора, питання про можливість співіснування описаної моделі з прагматикою – з не надто оновленими гібридними принципами організації і самого театру, і театральної освіти в Україні, як і взагалі театральної культури. Як нанизати на один стрижень несумісні часи

симультанної людини (Клековкін, 2015). Це те головне, що потрапило «в кадр» авторської спроби розповісти про цю книжку.

Однак не менш важливим, можливо, навіть ще важливішим є незавершена дискусія про те, що залишилося «поза кадром»: чи насправді був той стіл, який стояв неподалік від співрозмовників, чи він існував лише в їхній уяві? *Але ж існував одночасно в обох головах?!*

Абсурд – це також складник життя, можливо, навіть його синонім; точніше, слово, вигадане для того, щоб скоритися, здавалося б, *несумісній одночасності потоків життя*, що нездатні пояснити лінійні, одновимірні, бінарні методи.

Ця несумісність стає очевидною, коли зіставляємо результати різних досліджень, у яких виокремлювався локальний сюжет. Разом вони мусили б утворити якийсь третій об'єднавчий, синтетичний сюжет, а на практиці виходить, що здебільшого вони самозаперечуються.

Гете, слова якого взято епіграфом до цієї праці, здається, розумівся на цьому, бо інакше неможливо пояснити *симультанність його шляхів*: шляху прагматика на посаді прем'єр-міністра і шляху автора «Фауста», пропагандиста Шекспіра.

Чи означає це, що мусимо відмовитися від лінійних методів? У жодному разі, хоча б тому, що *поки що* не маємо чим їх замінити. Мусимо здійснити *деобфускацію* запитань, методів, отже, й мови опису.

Тут, до речі, допомогти може штучний інтелект, який, переглянувши наші тексти і здійснивши *деобфускацію*, *вилучить з них обфускатори і, демонструючи проблему, замінить їх порожніми сторінками*. Саме цій проблемі й присвячено працю Неллі Миколаївни Корнієнко. І хоча цю проблему авторка формулює, здається, не так радикально, однак сутність від того не змінюється.

І навіть якщо читач (хто він – режисер, актор, сценограф, театрознавець?) не всі думки поділятиме й часом сперечатиметься, це також результат, бо змусить його задуматися над тим, *як він мислить, і порівняти науку театрознавства з іншими науками, методологічне озброєння яких частково продемонстровано в цій праці не на користь «нашої театрознавчої мізерії»*.

Можливо, когось це спонукає навіть замислитися про спільне та відмінне, що є між певними моделями фахової поведінки в театрознавстві й інших професіях (наприклад, між театрознавцем і прокурором, лікарем), або зіставити зі знайними шаманами – Чумаком, Кашпіровським та ін.

Особливо плідним старий добрий *порівняльний метод* виявиться в разі зіставлення з медициною, її заповіддю «не нашкодити» і вимогливістю лікаря, який ставить діагноз, зіставляючи результати як одновимірних, так і багатовимірних методів. Ця аналогія й справді працює. Обираючи об'єкт, предмет і метод дослідження, варто запитати себе: що це? Загальний аналіз крові, маркерів, рентген, МРТ або щось інше?

Перелік авторів, чиї ідеї надихнули на цю працю, можна було би доповнити ще й Куртом Геделем, *чия теорема про неповноту* має хоч і непрямі, а все ж перегуки з ідеями Фейєрабенда.

Однак чи все, що гарно працює у математиці й у квантовій фізиці, так само придатне для життя? Адже актуальним, а в часі війни стає ще актуальнішим питання про те, чи буде знайдено в множинному світі бодай кілька аксіом, які

об'єднують ці множини, і чи не збільшуватиметься, за відсутності таких аксіом, імовірність перетворення множинності на маніпулятивність.

Чи залишається світ множинним у місці та часі війни, у якій світ за необхідності стає бінарним, а балачки про «не всьо так просто» стають маркером приховування того, що насправді дуже просто. Цікаво було би дізнатися про це від Фейєрабенда, який прийшов в Україну у складі гітлерівської армії. Але у спогадах про «вбивство часу» лише відбувся згадкою про цей факт у переліку інших.

Тому мусимо замислитися не тільки про аксіоми, а й про загальні закони, дослідженню яких у театрознавстві, на жаль, не приділяють уваги. Хоча вже давно доведено (наприклад, Карл Густав Гемпель у праці про «функцію загальних законів в історії»), що закони діють не лише у фізиці, так само діють вони і в історії; і якщо їх ігнорують самі історики, це лише наслідок обраного кола досліджуваних проблем. Дослідження законів, тобто повторюваності фактів у подібних обставинах, є необхідною передумовою передбачення, зокрема і прогнозування Театру і Театрознавства Майбутнього. Бо інакше – на якій підставі?

Вирішальне значення для цієї праці має простір, у якому вона продовжить своє життя – полиця, на якій стоятиме в бібліотеці або у книгарні. На полиці театральних технологій вона, мабуть, загубиться; її справжнє місце – на полиці філософії та історіософії театру або, коли така полиця з'явиться, – філософії та історіософії українського театру ХХІ століття.

Повертаючись на початок цього відгуку, до триповерхової структури театрознавства, згадаймо давню історію – надзвичайно плідні для майбутнього методологічні дискусії, що точилися між континентальною і аналітичною філософією у 1920–1930-х роках. Кожна зі шкіл мала претензії на те, щоб орендувати горішній поверх, що, однак, не заважало їм брати участь у спільних заходах і, незважаючи на розбіжності поглядів, мати дружні стосунки.

І це також має значення для проблеми методології, можливо, навіть вирішальне. Адже ідеї, постаті й твори ставали популярними і захоплювали ринок не тому, що були «правильними» (наївно уявляти, що у філософії і мистецтві є «правильні» і «неправильні» ідеї), а тому, що була спільнота, яка, виконуючи роль медійного центру, могла поширювати ідеї. І це є одне з неоголошених завдань і цієї праці, і Національного центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, який очолює Неллі Миколаївна. Адже спільнота – це і є та найголовніша повторюваність в історії мистецтва, з якої виростають бунтівні художні напрями, школи тощо. У такому разі спільнота – це, за словами Неллі Миколаївни (Корнієнко, 2024), «бунт іншого театрознавства, київської школи» (с. 117).

Однак це не бунт заради бунту, адже набагато важливішою є інша проблема – суб'єктність театру і театрознавства, хоч і оголошувана інколи, проте на практиці ще й досі не реалізована, тоді як завдання саме в тому й полягає, щоб реанімувати (Корнієнко, 2025) «конструктивну, суб'єктну роль театру щодо соціокультурного середовища» (с. 10).

Що це означає? Це означає, що театр – той, який любимо, хочемо любити, і той, який потрібен суспільству, – не повинен бути державою у державі, як Ватикан, і молитися богам абстрактної краси. Згадаймо Курбаса (1988) та його «негуюче ставлення до культу краси» (с. 167).

Театр мусить брати участь в обговоренні найголовніших проблем країни і тоді його почують. Так само і театрознавство. Саме тут слід шукати причину відрази і Неллі Миколаївни, і автора цих рядків до млявого «акінізму», який «щось» ніби й фіксує, але нічого не аналізує. Бо аналіз – це активна наступальна функція, спрямована на руйнацію міфів, на оголення структур, причин і винуватців хаосу – соціального, політичного, етичного та ін. Тому в усі часи він був небезпечним...

У процесі обговорення проблем, які впродовж багатьох років порушує Неллі Миколаївна, а також пропонує шляхи до розв'язання, можливо, не все з того, що є найважливішим для авторки цієї праці, помічено в цьому коментарі. Однак це не дає підстав застосовувати до читача, у цьому разі дуже зацікавленого, коцюбу Вітгенштайна, бо ж не належить вона до найкращих його винаходів.

СПИСОК ПОСИЛАНЬ

- Вітгенштайн, Л. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Філософські дослідження (С. Попович, пер.). Основи.
- Клековкін, О. (2014). *Doctor Dappertutto: театр фантазій Всеволода Мейєрхольда*. Арт Економі.
- Клековкін, О. (2015). *Homo simultane: нарис про людину одночасну та її перформанси, скоєні і нескоені, як у театрі, так і поза його межами*. Арт Економі.
- Клековкін, О. (2023). *Режисерська система. Горизонтальний аналіз*. М. М. Лисенко
- Корнієнко, Н. (2000). *Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук. (Картини світу. Ціннісні орієнтації. Мова. Прогноз)*. Факт.
- Корнієнко, Н. (2024, 13–14 листопада). Бунт іншого театрознавства. Київська школа. В *Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології* [Матеріали конференції] (с. 117–119). Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтва України.
- Корнієнко, Н. (2025). *Театр майбутнього - траєкторія кванту. Порядок, відкритий для випадковості (театрознавство інших вимірів)*. Дух і Літера.
- Курбас, Л. (1988). З доповідей на засіданнях Режштабу «Березоля». 24.11.1924. В Л. Курбас, *Березиль: із творчої спадщини*. Дніпро.
- Курбас, Л. (2001). Виступи на театральному диспуті. В Л. Курбас, *Філософія театру*. Видавництво Соломії Павличко «Основи».
- Feyerabend, P. (1978). *Science in a Free Society*. NLB.
- Feyerabend, P. (1995). *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend*. University of Chicago Press.

REFERENCES

- Feyerabend, P. (1978). *Science in a Free Society*. NLB [in English].
- Feyerabend, P. (1995). *Killing Time: The Autobiography of Paul Feyerabend*. University of Chicago Press [in English].
- Klekovkin, O. (2014). *Doctor Dappertutto: teatr fantazii Vsevoloda Meierkholda* [Doctor Dappertutto: Vsevolod Meyerhold's Fantasy Theater]. Art Ekonomi [in Ukrainian].

- Klekovkin, O. (2015). *Homo simultane: narys pro liudynu odnochasnu ta yii performansy, skoieni i neskoieni, yak u teatri, tak i poza yoho mezhamy* [Homo simultane: an essay on a simultaneous person and his performances, accomplished and unfinished, both in the theater and outside it]. Art Ekonomi.
- Klekovkin, O. (2023). *Rezhyserska systema. Horyzontalniy analiz* [Director's system. Horizontal analysis]. M. M. Lysenko [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2000). *Ukrainskyi teatr u peredden tretoho tysiacholittia. Poshuk. (Kartyny svitu. Tsinnisni oriiientatsii. Mova. Prohnoz)* [Ukrainian Theater on the Eve of the Third Millennium. Search. (Pictures of the World. Value Orientations. Language. Forecast)]. Fakt [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2024, November 13–14). Bunt inshoho teatroznavstva. Kyivska shkola [The Rebellion of Another Theater Study. Kyiv School]. In *Problemy metodolohii suchasnoho mystetstvoznnavstva ta kulturolohii* [Problems of methodology in contemporary art and culturology] [Conference proceedings] (pp. 117–119). Modern Art Research Institute National Academy of Arts of Ukraine [in Ukrainian].
- Korniienko, N. (2025). *Teatr maibutnoho - traiektoriia kvantu. Poriadok, vidkrytyi dlia vypadkovosti (teatroznnavstvo inshykh vymiriv)* [The Theater of the Future - the Trajectory of the Quantum. Order Open to Chance (Theater Studies of Other Dimensions)]. Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (1988). Z dopovidei na zasidanniakh Rezhshytabu "Berezolia". 24.11.1924 [From Reports at the Meetings of the Rezhshytab "Berezolia". 11.24.1924]. In L. Kurbas, *Berezil: iz tvorchoi spadshchyny* [Berezil: from the Creative Heritage]. Dnipro [in Ukrainian].
- Kurbas, L. (2001). Vystupy na teatralnomu dysputi [Speeches at the Theater Dispute]. In L. Kurbas, *Filosofiiia teatru* [Philosophy of Theater]. Osnovy Publishing named after S. Pavlychko [in Ukrainian].
- Vithenshtain, L. (1995). *Tractatus Logico-Philosophicus. Filosofski doslidzhennia* [Logico-Philosophicus Tractatus. Philosophical Studies] (le. Popovych, Trans.). Osnovy [in Ukrainian].

Надійшла: 12.06.2025; Прийнято: 04.07.2025;
Статтю вперше опубліковано онлайн: 27.10.2025



This is an open access journal and all published articles are licensed under a Creative Commons «Attribution» 4.0.