

ТЕАТР-ІКІГАЙ ЯК ВИД ПРИЗНАЧЕННЯ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА КОНЦЕПЦІЮ СЦЕНІЧНОГО МИСТЕЦТВА

А. В. Трушевська

Київський національний університет театру, кіно і телебачення
імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна
anhelina.trushevska@gmail.com

A. Trushevska

Creative Postgraduate Student, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National
University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-5208-589X>

А. В. Трушевська. Театр-ікігай як вид призначення: сучасний погляд на концепцію сценічного мистецтва

У статті виконано аналіз останніх публікацій та досліджень і розглянуто деякі сучасні концепції театрального мистецтва, такі як «постдраматичний театр» та «театр спонтанності». У межах розвідки запропоновано концепцію «театру-ікігай» як театру нової генерації.

У процесі дослідження сучасного театру в контексті метафізичного простору ми дійшли висновку, що за основу роботи театрального простору взято принцип дзеркальної моделі співіснування, де зовнішнє являється лише відображенням внутрішніх процесів людини.

Також виявлено, що сприйняття глядачем класичного театрального дійства відбувається «за горизонталлю». У той час як театр-ікігай пропонує сприйняття інформації «за вертикаллю», тобто не через стимули, реакції та проєкції, а через глибинні трансформаційні процеси індивіда.

Як результат дослідження ми представили унікальну модель вистави, де рух актора відбувається за чакральним стовпом (від нижніх чакр до верхніх), «за вертикаллю», унаслідок чого він віднаходить свій ікігай або своє призначення, автоматично транслюючи його глядачеві.

Ключові слова: театр, ікігай, простір, модель існування, чакри.

A. Trushevska. Ikigai-theater as a type of purpose: a modern view of the concept of stage art

The purpose of the article is to analyze recent publications and research and to consider some contemporary concepts of theater art. We propose a new concept of theater art — “ikigai-theater” based on the human life purpose. The purpose of the article was to fulfill a number of tasks: to define the concept of “ikigai” and consider its main components; to identify the factors that

are the foundation for the formation of ikigai-theater; to integrate the concept of “ikigai” into the concept of theater. In our opinion, a concept of ikigai-theater can be a solution to the problem of separation between the director, actor and audience. We consider theater as a mirror model of coexistence and found out that establishing communication between the actor and the audience depends on the formation of a new type of actor. Who translates sincere love, so forming an emotional closeness with the audience.

The methodology of this article based on both the whole complex of ideas related to the object of research and a specific scientific toolkit formed by the multidisciplinary and methodological discourse.

The results. The research presented a new structure of the performance as a movement from the lower to the upper chakras. So the actors on stage go through a transformation from the lowest conditions of fear, anger, envy, and despair to state of bliss. Moving up the chakras “vertically”, the actor finds his or her ikigai, automatically transmitting it to the audience. Therefore, the concept of “ikigai-theater” is proposed as a theater of destination, where information is perceived “vertically”.

The scientific novelty. The main element of classical theater, the basis of its dramaturgy is a conflict. Ikigai-theater is a concept of non-conflict theater. As the scientific novelty we propose an opportunity for people to unite on a spiritual level. In this level the energies of love, friendship and bliss reign and there is no interpersonal conflict that manifests itself from the outside.

The practical significance. The materials of this article can be used in the theoretical and practical study of the concept of ikigai-theater as a new kind of theater art. As well as concept of ikigai-theater can become a theoretical basis for the formation of a new theater with the aim of clarifying, improving, and providing scientific and creative substantiation.

Keywords: theater, ikigai, space, model of existence, chakras.

Постановка проблеми, її актуальність і зв'язок із важливими практичними завданнями, значення вирішення проблеми. Сучасне театральне середовище пропонує великий спектр форм сценічного мистецтва. Це надає можливість митцям експериментувати в цій царині та зумовлює високий інтерес у науковому середовищі. Проте в театральному просторі продовжує існувати проблема роздільності актора та глядача, у межах якої діалог відбувається лише на поверхневому рівні зовнішнього плану, залишаючи глядача всередині байдужим. Така тенденція, ймовірно, спричинена переважно замкненим простором театральних митців, які ототожнюють себе з мистецтвом та реалізацією своїх потреб у цьому контенті, а не задоволенням потреб глядача.

Тема наукового дослідження — театр-ікігай як вид призначення — є актуальною, адже пропонує один із варіантів вирішення проблеми роздільності та розриву ланцюга режисер — актор — глядач. Розглядаючи театр у контексті дзеркальної моделі співіснування, ми встановлюємо зв'язок із практичними завданнями, такими як налагодження комунікації між актором і глядачем та виховання нового типу актора, котрий транслює щирі любов, формуючи емоційну близькість із глядачем. За такого енергетичного обміну утворюються довірливі стосунки між актором і глядачем, у межах яких виникає можливість дослідити власні внутрішні глибинні процеси, скорегувати когнітивні процеси і, як наслідок, відчуття свій «ікігай».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблемам сучасного театру приділена значна увага в працях сучасних науковців дослідників. Так, сценографічний аспект сучасного театру висвітлено в працях О. Островерх (Островерх, 2011) та Л. Бевзюк-Волошиної (Бевзюк-Волошина, 2014), музичний аспект — у праці С. Маценка (Маценка, 2009), проблеми театру в контексті соціокультурного простору розглянуто в працях М. Гринишиної (Гринишина, 2013) та О. Колісник (Колісник, 2016), інші аспекти (Левченко, 2014).

Мета статті — запропонувати нову концепцію театрального мистецтва — «театр-ікігай», яка базується на життєвому призначенні лю-

дини. Мета статті передбачала виконання ряду завдань: надати визначення поняттю «ікігай» та розглянути його основні складові; виявити фактори, що являються підготовчим фундаментом для утворення театру-ікігай; інтегрувати поняття «ікігай» у концепцію театру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сценічне мистецтво ХХІ ст. пропонує нові театральні концепції. Класичний театр трансформується в метафізичний. Подібна тенденція викликає неабиякий інтерес серед науковців-дослідників. Відтак О. Танюк стверджує, що «постдраматичний дискурс — термін, який “перекочував” зі сторінок книги німецького дослідника театру Х.-Т. Лемана “Постдраматичний театр” (1999), — для свідомості деяких театральних критиків схожий на велике провалля, у якому зникає текст, зміст, сюжет, фабула, тобто вся класична драма в її аристотелевсько-гегелівському вигляді. Для інших же ця безодня означає те саме, що Порожнеча в буддизмі (шуньята). Саме там народжується Все. Нові форми, нове Очікування, новий театр, нове Слово. Новий спосіб театрального мислення» (Танюк, 2015, с. 162).

Натомість Б. Лазоренко пропонує розглянути концепцію театру спонтанності як комплексну арттерапевтичну технологію, що базується на ідеях Я. Морено та Б. Хеллінгера (Лазоренко, 2020, с. 44). Дослідник зазначає, що перший крок полягає у встановленні довірливого контакту керівника театру з акторами та глядачем, що стимулює прояв внутрішніх почуттів та актуалізує спонтанність дійства. Модель театру виявляється в спонтанному розгортанні своєрідних сюжетів життєвих історій учасників, які вони розігрують між собою. Відтак створюються умови для «нормалізації» і прийняття таких негативних станів, як тривога, страх, злість, вина, образа, спротив та інших у якості своїх власних захисників і помічників, вчителів і наставників по життю (Лазоренко, 2020, с. 46).

Отже, сценічний простір сучасності є сприятливим середовищем для інтеграції нових театральних концепцій. Тому в межах теми наукового дослідження, ми пропонуємо власний погляд на концепцію сценічного мистецтва.

Тривимірний план людського існування передбачає наявність двох величин — часу і простору. Саме з такої позиції ми сприймаємо зовнішню реальність, вектор погляду на яку визначає внутрішній стан індивіда. Театральне мистецтво діє за законами Всесвіту — мізансцени, темпоритм, візуальні та звукові ефекти утворюють нові форми матеріального світу. Тому розглянемо, з чого починається театр, та його дію за принципом дзеркальної моделі існування світу.

Дзеркальна модель співіснування знаходиться на метафізичному рівні, де зовнішнє являється лише відображенням внутрішніх процесів людини. Театр працює за тим же принципом. На сцені глядач бачить себе, точніше проєкції свого мозку. Проте для того, аби «дзеркало» було чистим та транслювало виставу без спалювань, необхідно підготувати простір або зробити його порожнім. «Щоб з'явилося що-небудь якісне, спершу треба створити порожній простір, — писав Пітер Брук. — Саме простір сприяє народженню нового явища, оскільки все, що стосується змісту, значення, вираження, мови, музики, може існувати тільки за умови свіжого і нового досвіду» (Брук, 2005, с. 10).

У чому полягала причина такого підходу до постановки вистави відомого британського режисера та що він мав на увазі, коли орієнтувався на простір, а не на актора чи глядача? Щоб наповнити простір необхідною інформацією, для початку необхідно очистити його від усього зайвого. У такий спосіб на тонких планах утворюється необхідне енергетично-інформаційне біополе, у котрому в подальшому стається магія театру. Важливою домінантою цього простору стає ланцюг з режисера — актора — глядача, де кожна одиниця відноситься до простору відповідно: режисер і простір, актор і простір, глядач і простір та дорівнює єдиному поняттю — людина і простір. Розглянемо простір у цьому разі як нейтральне явище, нейтральну енергію, якій учасники сценічного дійства надають певного забарвлення. Порожній простір являє своєрідну чорну діру всередині індивіда, з якої він створює те, що йому необхідно. Проте що є першопричиною створення продукту мистецтва? Першопричиною являється людина. Не було б

людей, не було б речей. Тому для того, аби режисерові створити не просто виставу, а сформувавши театральне середовище, необхідно всередині себе мати вихідну точку у вигляді порожнього простору. Звільнившись від культурно-інформаційного шуму, свідомість митця отримує доступ до підсвідомості. Так режисер через акторів стає якісним дзеркалом, яке відображає дійсність глядача без спалювань.

Театр як вид мистецтва намагається відповісти на екзистенціальні питання на кшталт «у чому сенс життя» та «як віднайти своє призначення», щоразу демонструючи персонажів, які, долаючи випробування, досягають своєї мети, яку на початку історії вони могли навіть не усвідомлювати. Приховане повідомлення надає глядачеві розуміння, що життєві процеси в будь-якому випадку коригуватимуть його дії, згідно із завданнями свого персонажа, тобто Душі. Проте постає важливе питання: чи може театр надавати істинні відповіді, коли, дивлячись на сценічну дію, глядач сприймає інформацію «за горизонталлю», яка переходить від зовнішнього об'єкта до внутрішнього, стимулюючи певні нейрони головного мозку для потрібних реакцій. У такій позиції театр постає не більше ніж зовнішній стимулятор. Ю. Легенький, О. Бойко, А. Госталюк зазначають, що сучасні театральні системи можна умовно поділити на горизонтальний і вертикальний тип, де горизонтальний тип орієнтовано на чуттєве сприйняття, на театр емпатії, вчування, вживання (Lehenkyi, Boiko, Hotsaliuk, 2023, с. 167). Натомість вертикальний тип, навпаки, звужує сцену до просценіуму, де місцезнаходження людини не визначено, а психологічному аспекту немає місця. «Це не так, як в давньогрецькій трагедії: герої негативні, герої позитивні, і сама доля розводить їх по епізодам і по вчинкам взаємодії. У сучасному театрі вертикаль має, власне, архетип перевернення, обертання» (там само, с. 167). Так, горизонтальний тип сприйняття орієнтований на лінійний дискурс, на послідовність події, в той час як вертикаль — на циклічний колоподібний або спіралеподібний дискурс, де злет і падіння відбуваються в стислих темпоральностях подій (там само, с. 167–168).

Переходячи до розгляду сприйняття сценічного дійства «за вертикаллю», ми наближаємось до розуміння концепції театру-ікігай, або театру-призначення. У цьому контексті ми розглядаємо не лише специфічно вихованих акторів та певний тип фігури режисера, а й реципієнта, який підготовлений до сприйняття інформації не через стимули, реакції та проєкції, а через глибинні трансформаційні процеси, тобто «за вертикаллю». Це схоже на свого роду містичний досвід, який актор може передати глядачеві лише коли сам пережив його. Подібний підхід виходить за межі театрального мистецтва та стає способом життя. Тому актор не грає на сцені, а транслює через себе те, чим він живе, тим самим на підсвідомому рівні допомагаючи глядачеві відчувати власне призначення. У звичайних умовах гри також видно, чим живе актор, проте на його трансляцію накладається картинка персонажа. Роль відводить увагу глядача від справжнього, фіксуючи її на ілюзіях. Отже, вистава ніяк не впливає на подальше життя глядача, не змінює його зсередини подібно до персонажа вистави. Лише показує варіативність дій та їх можливі наслідки, що стає приводом для обговорення, рідше — для переосмислення. Для того аби театр став середовищем внутрішніх позитивних трансформацій, звернемось до японського поняття «ікігай» та спробуємо інтегрувати цю концепцію в театральне мистецтво.

Сам термін «ікігай» введено в японську літературу Камією (1966) і має приблизний переклад — «мета життя», або «причина життя» (ікі — причина, гаї — життя). Його можна визначити як «відчуття, що отримує людина, яка робить щось корисне для суспільства, отже, відчуває, що життя варте того, щоб його прожити» (Sartore, Buisine, Ocnareescu, Joly, 2023, p. 387). Дослідження в різних галузях науки показали, що Ікігай покращує здоров'я і сприяє довголіттю, знижуючи ризики смертності. Концепція Ікігай внутрішньо пов'язана з унікальною японською культурою і належить до позитивної психології, яка, на відміну від звичайної, розглядає позитивні аспекти людської психіки: щастя, радість, оптимізм, мотивацію, довіру тощо.

У статті “An Integrated Cognitive-Motivational Model of Ikigai (Purpose in Life) in the Workplace”

(Sartore, Buisine, Ocnareescu, Joly, 2023) автори організують цю ідею в процес, який вони називають «інтегрованою когнітивно-мотиваційною моделлю ікігай» (“an integrated cognitive-motivational model of ikigai”). Дослідники концепції ікігай стверджують, що він може сприяти задоволенню семи потреб людини: виживанню, зростанню та змінам, життєвим цілям та мріям у контексті майбутнього, соціальному впливу (необхідність для іншого), свободі вибору, самореалізації (автономне зростання) і сенсу життя (почуття самоцінності). У спробі формалізувати ікігай, японський психолог М. Кумано визначає чотири фактори, описані як психологічні стани (життєствердження, сенс життя, життя й екзистенціальна цінність), а також п'ять когнітивних ціннісних механізмів, через які люди сприймають життєву гідність: осмислення минулого, встановлення цілей на майбутнє, заглибленість у позитивне теперішнє, прийняття і подолання негативних ситуацій (там само, р. 388). Так у результаті когнітивної корекції правильними мотиваційними переконаннями можна віднайти свій ікігай.

У наш час велика кількість людей стикається з депресією, що є наслідком відсутності сенсу в житті. Це може бути глибока депресія, яка супроводжується зовнішньою самоізоляцією, або поверхнева депресія з помірною соціальною активністю. На зовнішньому локусі контролю процеси протікають без відхилень. Індивід ходить на роботу, спілкується з друзями, має хобі, відвідує виставки, театр. Проте на внутрішньому плані його життя наче на повторі, де кожен наступний день нагадує попередній. Це призводить до того, що людина «відключається» від життєвого потоку, який здатен змінювати хід подій з метою еволюції, втрачає контакт із собою та починає регресувати. Так ми стикаємось з проблемою внутрішніх рівнів підсвідомості індивіда, яку може частково вирішити театр-ікігай.

Людина за своєю природою є транслятором, який приймає енерго-інформаційні потоки, трансформує їх згідно зі своєю якістю енергії та відправляє назад у зовнішній світ. Цей процес чимось нагадує танець, у якому один рух перетікає в інший і виникає щось нове. Утворюється

неперервний ланцюг режисер — актор — глядач. Таким чином, якщо режисер володіє певними техніками, то вони автоматично передаються його акторам, а через акторів — глядачеві. Так, маючи правильну когнітивно-поведінкову модель та відчуваючи своє призначення, режисер передає це по ланцюговій реакції, формуючи концепцію театру-ікігай.

Для детальнішого розуміння принципу роботи такого театру розглянемо схему «ікігай». Вона вміщує такі основні пункти, як: робота, пристрасть, місія та покликання (див. рисунок 1). Якщо звернутись до чакрального стовпа, то ми можемо провести відповідну аналогію.



Рис. 1. Схема ікігай

Робота — перша чакра (муладхара) відповідає за базові потреби та виживання. Пристрасть — друга (свадхістана) та третя (маніпура) — за задоволення та комунікації відповідно. Місія — четверта (анахата) та п'ята (вішудха) відповідають за сферу почуттів та творчу реалізацію відповідно. Покликання — шоста (аджна), сьома (сахасра) — за інтуїцію та божественну мудрість.

Отже, можна констатувати, що покликання розташоване на вищих рівнях, до яких можна дістатись лише у випадку проживання та відпрацювання нижніх. Такий підхід свідчить, що театральна діяльність, як і життєві процеси, які протікають усередині кожного з нас, поєднує в собі як земне, так і духовне, де одне не може існувати без іншого, і для того, аби досягнути свого ікігаю, необхідно пройти три нижніх рівня існування, на яких знаходяться виживання, гедоністичні задоволення та соціальні комунікації. Проте тимчасове перебування на нижніх

рівнях не означає, що сприйняття в ланцюгові режисер — актор — глядач протікає «за горизонталлю», адже увесь театральний процес від виховання акторів до комунікації з глядачем через виставу побудований за принципом «вертикалі». Структура вистави сформована таким чином, що актори проходять на сцені цей шлях трансформації від низинних переживань страху, гніву, заздрості, розпачу до станів блаженства. Рухаючись за чакральним стовпом за вертикаллю, актор віднаходить свій ікігай, автоматично транслюючи його глядачеві. Так утворюється театр-ікігай.

У контексті теми дослідження зазначимо чотири фактори, які являються підготовчим фундаментом для утворення театру-ікігай: створення дружньої атмосфери, емоційний контакт із глядачем, енергетичний зв'язок між театром і глядачем, ефект ланцюгового стану.

Театр є місцем, де все повинно бути орієнтовано на клієнта, від вхідних дверей до місця в глядацькій залі. Важливо створити атмосферу, у якій глядачеві буде комфортно і він не відчуватиме себе чужим у цьому просторі. У разі виникнення подібної ситуації режисерові важливо скорегувати атмосферу своїм щирим внутрішнім відношенням до глядача. Таким чином, театр стає дружнім середовищем, де кожен має можливість проявляти себе як йому хочеться, без упереджених поглядів. Так формується правильна атмосфера.

Часто ми спостерігаємо картину, де актори перебувають у своєму замкненому світі, працюючи не на глядача, а обслуговуючи свої потреби. Створюється своєрідна ілюзія, у якій актор відділений від глядача, повністю занурений у свого персонажа та взаємодію з партнерами. Утім, першочергове завдання актора — з'єднатись із глядачем, утворивши дружні взаємостосунки. Так формується емоційний контакт актора з глядачем.

Після того як сформовано сприятливе середовище, у якому глядачеві буде комфортно і він матиме можливість відкривати для себе інших людей, смакуючи благо соціалізації, з'являється необхідність у враженнях. За своєю природою людина прагне отримувати та ділитись враженнями, прагне любові й прийняття. Насичення

глядача враженнями може відбуватись за допомогою шоу-ефекту, методу «монтажу атракціонів» з певною кількістю кульмінацій, живою комунікацією актора і глядача. Так не створюється обтяження при перегляді вистави, де глядач напружено намагається розшифрувати «інтелектуальні режисерські ходи», натомість формується ефект розслабленого та розширеного спільного проведення часу. Відчувши одного разу позитивні емоції, радість і щастя, глядач хотітиме повернутись у подібний контент, аби відчуті те, що він відчув вперше. Так формується енергетичний зв'язок між театром і глядачем.

Робота режисера з актором залишається в пріоритеті, адже саме актор транслює глядачеві необхідні послання зі сцени. Театр постає як форма запуску життєвих процесів усередині індивіда, впливу на його емоційно-чуттєву сферу, відкриття в ньому здатності до емпатії. Механізмом запуску задоволення в глядача є уявлення режисером потрібного стану, який він повинен пережити. Так формується ефект ланцюгового стану — від режисера, через актора, до глядача.

Прикладом реалізації гіпотези «театру-ікігай» у практичному театральному форматі стала робота авторки статті над виставою «Алло» Сергія Марена (Марен, 2020) при театрі-студії сучасної драми і комедії (художній керівник — О. Білера) на базі Національного центру театального мистецтва ім. Леся Курбаса¹. Це вистава стала для мене своєрідним режисерським дебютом саме як постановника драматичної вистави. Робота з двома складами, невелика кількість персонажів (лише двоє), повноцінні дві дії на півтори години, аншлаг на прем'єрі. Хоча форма роботи студії полягала більше в «театрі для акторів», мене зацікавила можливість попрацювати саме з непрофесійними акторами, які були незаангажованими різними школами та техніками, своєрідними *tabula rasa*. Оскільки в самій концепції театру-ікігай закладені такі домінанти — театр як вид призначення та спосіб очищення свідомості шляхом позитивної психології — важлива була саме взаємодія з людською природою акторів, їхньою чуттєвою сферою та підсвідомістю. Упродовж 15 днів ми

активно працювали над створенням вистави. Варто зазначити, що на момент мого приєднання до проекту актори вже володіли текстовим матеріалом і були органічними в ньому. Проте бракувало дієвості, історії, вільного енергообміну. (Ця вистава «трапилася» зі мною випадково, хоча я вбачала в цьому закономірність. Це був період, коли я втратила будь-який сенс у житті, подібно до персонажа Фелікса, який на початку історії збирався звести рахунки з життям, що і вказувало на дисбаланс у роботі першої чакри за «чакральним стовпом», яка відповідає за виживання. — А. Т.).

Початкові етапи репетицій я діяла за класичними канонами сценічного мистецтва, втім, десь усередині процесу побачила, що вони не давали бажаного результату. Здавалось, наче продукт ставав важким, актори втомлювались, а я відчувала, що є інший шлях. Тож я почала експериментувати. Спочатку повністю прожила сюжет п'єси, інтегрувавши його в життя. Знову опустивши себе на рівень страхів, гніву, розпачу, пройшла три нижніх рівні існування (виживання, гедоністичні задоволення та соціальні комунікації), що надало мені чималий енергетичний поштовх і врешті осяяння-інсайт. Далі я поставила за основну мету викликати в акторів необхідний стан, щоб вони відчували себе і відчували партнера, запустивши їх чуттєвий механізм. На певній стадії, відмовившись від відігривання подій, фіксованих мізансцен, повністю сконцентрувала увагу на градації персонажів. Зазначала на репетиціях, що їхня гра за емоційним наповненням має бути схожою на американські гірки, які з кожним падінням підіймаються все вище і вище. Для мене не були важливими інтонації акторів чи інші зовнішні атрибути, я вибудовувала саме цю «вертикаль» руху персонажів від стану «не-виживання» до стану блаженства. Сприяв експерименту і текстовий матеріал, де в першій дії Фелікс на початку збирається вішатись, відчувуючи розпач від самотності, а в кінці другої зізнається у своїх почуттях Марго, виконуючи пісню Ф. Сінатри “I love you baby” під гітару.

Варто зазначити, що акторів було підібрано доволі вдало. Абсолютно різні за темпераментами

1. <https://kiev.karabas.com/ua/allo>

та характерами, психотипом, віковим фактором персонажі, тому вийшли і абсолютно різні історії. На це впливало багато факторів, зокрема і взаємини між акторами: в одному складі було порозуміння, в іншому — ні. Тож я вирішила використати все. Так вийшло, що одна історія була про двох сформованих особистостей, які, попри життєвий досвід кожного, все ж таки відкриваються одне одному і досягають близькості, друга ж історія — про токсичні незрілі стосунки, які виглядають більше як ланцюг емоційних сплесків між партнерами, утім, через зацікавленість одне в одному, маски все ж таки зриваються і вони стають собою.

Ця вистава стала своєрідним трампліном у моїх дослідженнях комунікації режисера з актором, а через актора — з глядачем. Першочерговою моєю метою було побачити саме матеріалізацію тієї картини, яка в мене була всередині. Проте в процесі я усвідомила, що візуальна складова сама по собі нічого не варта. Я почала досліджувати, щоб мені як глядачеві хотілось отримати, прийшовши до театру. Відповідь: стан, у якому ти відчуваєш себе живим, відчуваєш життя всіма фібрами. І навіть сюжет п'єси був про це, про вихід з власного внутрішнього бункера на ззовні, у світ, який ти сам створюєш. До прем'єри я не відчувала необхідного стану, відповідно, не виходило визначити правильні акценти і запустити механізм енергетичного обміну. Тому я вирішила в прямому сенсі пропустити п'єсу через себе. Зустріла свого Фелікса, перевтілилась у Марго, і ми обидва вийшли з бункерів власної голови, наскільки дозволяв потенціал нашої історії. За допомогою моєї чуттєвої домінанти я підійняла емоційний градус до максимуму і в просторі почали відбуватись метаморфози. Ця хвиля захлиснула всіх учасників — і акторів, і глядачів, в особистих життях кожного також почали відбуватись зміни.

Завдяки цьому досвіду я відкрила для себе професію режисера по-новому, віднайшовши свій ікігай. Усвідомила по-новому роль режисера як «електростанцію», котра заряджає все і всіх учасників у межах свого біополя. Тобто завдання режисера полягає насамперед у створенні належних умов для того, аби ввести артиста в певний емоційно-чуттєвий стан, а далі контролювати його вертикальний рух за «чакральним

стовпом». О. Ємельяненко (виконавець ролі Фелікса) зазначав, що йому необхідно пройти всю п'єсу з початку до кінця, адже якщо він вийде за межі театру в стані «не-виживання», не піднявшись до стану блаженства, це буде погано для його ментального здоров'я.

Результатом дослідження став ефект ланцюгового стану, у якому кожен з учасників театрального процесу режисер — актор — глядач відчув свій ікігай. Відгук однієї з глядачок, після обговорення крайнього показу: «Для мене "Алло" щось подібне до останньої сповіді, коли ти стаєш перед фактом неминучості смерті. Продовжити жити з жінкою, з котрою ви б не зійшлись, якби не були останніми людьми на планеті, в умовах, де життя більше не можливе, фінал страшніший, ніж завершити виставу з відкритим кінцем. І для мене Фелікс помер. Помер легко, закоханим та вільним, що насправді дуже щасливий та життєстверджуючий фінал.

У творі Гюго "Знедолені" є персонаж Єпископ Міріель. Щоб змалювати його характер, Гюго описує, як він взяв на себе тягар сповідати перед смертю приреченого до ешафоту злочинця. Його роль була в тому, щоб дати людині спокій перед неминучою смертю. Цей чоловік ішов з життя щасливим. У п'єсі цією святою людиною, цим провідником постає Марго.

У дискусії після вистави моя думка про смерть як щасливий кінець була дещо контроверсійною. Я працюю у сфері сучасного мистецтва і, на жаль, інфантильність суспільства та його утилітарний підхід до мистецтва не новина. Люди очікують позитивних емоцій та "всі жили довго і щасливо" (я сама фанатка ромкомів 1990–2000-х), але досі жодне зображення райдужного єдинорогу нікого не врятувало від самогубства. Мистецтво ж це свідоме занурення в травму, безпечний простір для її проживання. А розуміння кінцевості буття, його прийняття, дозволяє звільнитися від страхів та цінувати кожну мить життя.

Головна акторка обурилася за долю Марго. Але далі (в дискусії) звучало питання, чи змінила Марго Фелікса, всі однозначно сказали «так», і чи змінив Фелікс Марго, всі визнали, що ні, бо їй не потрібна була зміна. Що тільки підкреслює роль Марго як того самого провідника. Вона

сформована особистість, яка прийняла свій біль. Доросліша за Фелікса, це підкреслюється навіть такою деталлю, як улюблена група «Радіохед» (у груп М'юз та Радіохед різниця в віці якраз біля 10 років). Вона знайома зі смертю, вона це прожила та прийняла. Її щаслива мить зустріти людину як таку. Вона це отримала в п'єсі. Можливо, Фелікс — то, взагалі, була суто її фантазія.

Навчившись ігнорувати біль та сум, ми також ігноруємо радість та любов. Це геніальна робота. Аплодую стоячи» (Відгук глядачки після обговорення «Алло», 2023).

Висновки. Отже, розглянувши театр як явище дзеркальної моделі співіснування світу метафізичного рівня, де зовнішнє являється лише відображенням внутрішніх процесів людини, ми виявили необхідність в утворенні порожнього простору не лише на сценічному майданчику, а і всередині режисера, аби «дзеркало» було чистим та транслювало виставу без спалювань.

Розглянуто поняття «ікігай» та проведено аналогію між сімома потребами, які входять у

нього, та чакрами відповідно. У ході чого була запропонована концепція «театру-ікігай» як театру призначення, де інформація сприймається «за вертикаллю». У межах дослідження ми розглянули структуру вистави як рух по чакральному стовпу, де актори на сцені долають шлях трансформації від низинних переживань страху, гніву, заздрості, розпачу до станів блаженства. Рухаючись за чакральним стовпом «за вертикаллю», актор віднаходить свій ікігай, автоматично транслюючи його глядачеві.

Театр-ікігай — це можливість єднання людей на тонкому рівні духовного світосприйняття, де панують енергії любові, дружби та блаженства і немає роздільності у вигляді внутрішнього міжособистісного конфлікту, що проявляється ззовні.

Перспективи подальших досліджень убачаємо в теоретичному та практичному вивченні представленої концепції театру-ікігай як нового виду театрального мистецтва, з метою її уточнення, удосконалення та науково-творчого обґрунтування.

Список посилань

- Бевзюк-Волошина, Л. А. (2014). Сценограф чи режисер: пріоритет авторства в сучасному театрі. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*, 15, 64–71.
- Брук, П. (2005). *Пітер Брук: Жодних секретів. Думки про акторську майстерність і театр*. Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Piter-Bruk.pdf>
- Відгук глядачки після обговорення «Алло» (2023). https://www.instagram.com/p/Cy9TUbRNSuN/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==
- Гринишина, М. (2013). Сучасний театр у національному контексті: пошуки семантичної тотожності. *Сучасні проблеми художньої освіти в Україні*, 8, 246–247.
- Колісник, О. В. (2016). Театр у соціокультурній динаміці сьогодення. *Актуальні проблеми філософії та соціології*, 11, 56–58.
- Лазоренко, Б. (2020). Театр спонтанності: особливості соціально-психологічного супроводу особи у задзеркаллі особистості. В Л. А. Найдьонова, О. Л. Вознесенська, О. М. Скнар (Наук. ред.), *Простір арттерапії: творчість як задзеркалля реальності, Матеріали XVII Міжнародної міждисциплінарної науково-практичної конференції (м. Київ, 27–29 лютого 2020 р.)*. 44–47. ФОП Назаренко Т. В.
- Левченко, О. Г. (2014). Сучасний театр: втеча від маски. *Totallogy-XXI. Постнекласичні дослідження*, 31, 189–194.
- Марен, С. (2020). Алло. *Портал сучасної української драматургії UKRDRAMAHUB*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/allo>
- Маценка, С. П. (2009). «Театр із духу музики»: музично-драматичні засади Б. Брехта в сучасному театрі. *ВІСНИК Житомирського державного університету імені Івана Франка*, 44, 210–213.
- Островерх, О. (2011). Сучасний театр: між сценографією та інсталяцією. *Курбасівські читання*, 45–53.
- Танюк, О. (2015). Зони ризику постдраматичного дискурсу (або «Метафізичний крик» постдрами). *Курбасівські читання*, 10, 161–178.
- Lehenkyi, Y., Voiko, O., & Hotsaliuk, A. (2023). Театральний простір і час. *Theory and practice of design*, 28, 165–172.

Sartore, M., Buisine, S., Ocnarecu, I., & Joly, L. R. (2023). An Integrated Cognitive-Motivational Model of Ikigai (Purpose in Life) in the Workplace. *Europe's Journal of Psychology*, 19 (4), 387–400. <https://doi.org/10.5964/ejop.9943>

References

- Bevziuk-Voloshyna, L. A. (2014). Stage designer or director: the priority of authorship in contemporary theater. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*, 15, 64–71. [In Ukrainian].
- Bruk, P. (2005). *Peter Brook: No secrets. Thoughts on acting and theater*. Publishing Center of Ivan Franko Lviv National University. <https://kultart.lnu.edu.ua/wp-content/uploads/2021/04/Piter-Bruk.pdf>. [In Ukrainian].
- Feedback from the viewer after the discussion “Hello” (2023). https://www.instagram.com/p/Cy9TUuBRNSuN/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWF1ZA==. [In Ukrainian].
- Hrynshyna, M. (2013). Contemporary Theater in the National Context: Search for Semantic Identity. *Suchasni problemy khudozhnoi osvity v Ukraini*, 8, 246–247. [In Ukrainian].
- Kolisnyk, O. V. (2016). Theater in the socio-cultural dynamics of the present. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*, 11, 56–58. [In Ukrainian].
- Lazorenko, B. (2020). The Theater of Spontaneity: Peculiarities of Social and Psychological Support of a Person in the Looking Glass of Personality. In L. A. Naidonova, O. L. Voznesenska, O. M. Sknar (Scientific editors), *The space of art therapy: creativity as a mirror of reality, Proceedings of the XVII International Interdisciplinary Scientific and Practical Conference (Kyiv, February 27–29, 2020)*. 44–47. FOP Nazarenko T. V. [In Ukrainian].
- Levchenko, O. H. (2014). Contemporary Theater: Escape from the Mask. *Totallogy-XXI. Postneklasychni doslidzhenia*, 31, 189–194. [In Ukrainian].
- Maren, S. (2020). Hello. *Portal of contemporary Ukrainian drama UKRDRAMA HUB*. <https://ukrdramahub.org.ua/play/allo>. [In Ukrainian].
- Matsenka, S. P. (2009). “Theater from the spirit of music”: musical and dramatic principles of B. Brecht in modern theater. *VISNYK Zhytomyrskoho derzhavnoho universytetu imeni Ivana Franka*, 44, 210–213. [In Ukrainian].
- Ostroverkh, O. (2011). Contemporary theater: between scenography and installation. *Kurbasivski chytannia*, 45–53. [In Ukrainian].
- Taniuk, O. (2015). Risk Zones of Postdramatic Discourse (or the “Metaphysical Cry” of Postdrama). *Kurbasivski chytannia*, 10, 161–178. [In Ukrainian].
- Lehenkyi, Y., Boiko, O., & Hotsaliuk, A. (2023). Theater space and time. *Theory and practice of design*, 28, 165–172. [In Ukrainian].
- Sartore, M., Buisine, S., Ocnarecu, I., & Joly, L. R. (2023). An Integrated Cognitive-Motivational Model of Ikigai (Purpose in Life) in the Workplace. *Europe's Journal of Psychology*, 19 (4), 387–400. <https://doi.org/10.5964/ejop.9943>. [In English].

Надійшла до редколегії 15.03.2024

A. В. Трушевська

творчий аспірант, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, м. Київ, Україна

A. Trushevska

Creative Postgraduate Student, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theater, Cinema and Television, Kyiv, Ukraine