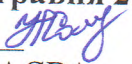


**Міністерство освіти і науки України
Київський національний університет імені Тараса Шевченка
Навчально-науковий інститут філології
кафедра мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії**

**ТРАНСФОРМАЦІЇ СЮЖЕТІВ «ХЕЙКЕ МОНОГАТАРІ» У
ЯПОНСЬКОМУ ТЕАТРІ**

Кваліфікаційна робота
освітнього ступеня «бакалавр»
студентки IV курсу бакалаврату,
освітньої програми
**«Японська мова і література та переклад,
англійська мова»,**
спеціальність— 035.069 «Східні мови та
літератури (переклад включно), перша -
японська
Роксолана Віталіївна ПАСІЧНИК 
Науковий керівник:
к. філол. н., доц. Юлія КУЗЬМЕНКО

«Допущено до захисту»
Протокол засідання
кафедри мов і літератур
Далекого Сходу та Південно-Східної Азії
протокол №18 від «27» травня 2026 року
в.о. завідувача кафедри 
д.філол.н, доц. Наталя ІСАЄВА

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ І. ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЯПОНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ	6
1.1 Зародження японського театру	6
1.2 Театр Но: історія та драматичні засоби.....	8
1.3 Театр Кабукі: історія та драматичні засоби.....	14
Висновки до розділу І	19
2.1 «Хейке моногатарі» як джерело натхнення для драматургів.....	21
2.2 Осмислення сюжетів твору у театрі Но	27
2.3 Адаптації сюжетів твору під театр Кабукі	40
Висновки до Розділу II.....	46
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	50

ВСТУП

Актуальність теми дослідження: Японський традиційний театр належить до найбільш досліджуваних явищ світової театральної культури: з середини ХХ століття театри Но та Кабукі привертають стабільну увагу як японських, так і закордонних науковців у галузі театрознавства, літературознавства, культурної антропології та японістики. Визнання ногаку (Но та кьоген) у 2008 році об'єктом нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, а також включення Кабукі до цього ж списку ще у 2005 році засвідчили не лише культурну цінність цих видів мистецтва, а й посилили академічний інтерес до їхнього вивчення в глобальному масштабі.

Окремої уваги заслуговує й літературний жанр гункі-моногатарі – середньовічних японських військових повістей, до якого належить «Хейке моногатарі». Цей жанр перебуває на перетині усної народної традиції, буддійської дидактики та героїчного епосу, що робить його предметом зацікавлення одразу кількох гуманітарних дисциплін. У японській медієвістиці дослідження гункі-моногатарі має тривалу традицію: вчені вивчають текстологію та варіанти списків повістей, їхній зв'язок з усною традицією бівахоші, відображення в них становлення самурайської етики та кодексу бушідо. Водночас у зарубіжній науці дедалі активніше досліджується рецепція гункі-моногатарі в суміжних мистецьких формах (театрі, живописі, кіно), що свідчить про розширення дослідницького поля далеко за межі суто літературознавчого аналізу.

У японській науці фундаментальний внесок у дослідження театру Но зробили такі вчені, як Іноура Йошінобу та Каватаке Тошіо, чия праця «A History of Japanese Theater» залишається одним із ключових довідників у галузі. Питанням естетики Но та спадщини Дзеамі присвячені роботи Компару Куніо та Лейтера Сем'юела. Паралельно активно розробляється тема взаємозв'язків японського театру з літературними першоджерелами, зокрема з епосом «Хейке

моногатарі», який у японській медієвістиці досліджували Хасегава Тадаші, Хьодо Хіромі та інші.

В українській науці ця тематика залишається вкрай мало представленою. Окремі аспекти японської культури, літератури та середньовічної історії висвітлювалися в роботах таких дослідників, як І. П. Бондаренко та В. А. Рубель, однак комплексних україномовних досліджень, присвячених безпосередньо жанру гункі-моногатарі та його театральній рецепції, досі практично не існує. Ця прогалина є відчутною на тлі зростання в Україні інтересу до японської мови, культури та літератури, що підтверджується розширенням освітніх програм з японістики та збільшенням кількості перекладів японської класики.

Таким чином, актуальність цієї роботи визначається одночасно кількома чинниками: міждисциплінарним характером досліджуваної проблеми, що перебуває на перетині літературознавства, театрознавства та культурології; недостатньою розробленістю теми в україномовному науковому просторі як щодо жанру гункі-моногатарі, так і щодо його впливу на японську театральну традицію; а також її культурно-просвітницьким потенціалом у контексті поширення знань про японську гуманітарну традицію серед українських читачів та дослідників.

Мета дослідження полягає в аналізі генези та розвитку японського традиційного театру Но та Кабукі, а також в простеженні того, яких художніх і смислових трансформацій зазнають сюжети та образи «Хейке моногатарі» в драматургії цих двох театральних традицій.

Для досягнення такої мети потрібно виконати **наступні завдання**:

1. проаналізувати становлення японського традиційного театру від архаїчних ритуальних форм до класичних жанрів Но та Кабукі;
2. охарактеризувати драматичні засоби, акторські техніки та естетичні принципи театрів Но і Кабукі як самостійних художніх систем;
3. простежити, яким чином сюжети і персонажі «Хейке моногатарі» інтерпретуються в п'єсах театру Но крізь призму буддійської філософії;

4. визначити специфіку адаптації матеріалу «Хейке моногатарі» в театрі Кабукі з урахуванням переосмислення канонічних фіналів.

Об'єкт дослідження: японський традиційний театр Но та Кабукі як самостійні художні системи.

Предмет дослідження: принципи трансформації сюжетів і образів «Хейке моногатарі» в драматургії театрів Но і Кабукі.

Методи дослідження: під час роботи було застосовано історико-генетичний метод для відстеження поетапного становлення японського театру, порівняльно-типологічний метод для зіставлення підходів театрів Но і Кабукі до одного й того самого першоджерела і виявлення принципових відмінностей у їхніх художніх стратегіях, текстуальний аналіз для детального розгляду конкретних п'єс та встановлення їхнього зв'язку з «Хейке моногатарі», інтертекстуальний метод для виявлення смислових подібностей між першоджерелом і театральними адаптаціями.

Наукова новизна роботи полягає у системному зіставленні двох театральних традицій (Но і Кабукі) у їхньому ставленні до спільного першоджерела – «Хейке моногатарі». Окремою новизною є залучення маловідомих в україномовному науковому просторі п'єс та їх розгляд у єдиному аналітичному контексті.

Практичне значення роботи полягає у можливому використанні результатів у навчальних курсах з історії зарубіжної літератури, театрознавства та культурології; при підготовці спеціальних курсів з японістики та східноазійських студій; як довідковий матеріал для перекладачів і дослідників, що працюють з японською класичною літературою та театром.

Структура роботи: Робота складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

Апробація результатів дослідження: аналіз частини трансформацій «Хейке моногатарі» у п'єсі Кабукі «Йошіцуне сенбондзакура» містять тези до Х науково-методичної конференції з міжнародною участю «Питання Сходознавства в Україні – 2026».

РОЗДІЛ І. ВИНИКНЕННЯ ТА РОЗВИТОК ЯПОНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ

1.1 Зародження японського театру

Японський театр бере свій початок ще з доби Ямато (300–700 рр. н. е.), доказами чого є результати численних археологічних розкопок. Саме тоді зародився жанр ритуального танцю *кагура*, який став передвісником давнього театрального мистецтва архіпелагу. Кагура згадується одразу в декількох історичних джерелах – «Коджікі» (古事記, з яп. «Записи давніх діянь», 712 р.), «Ніхон Шьокі» (日本書紀, з яп. «Аннали Японії», 720 р.) та «Фудокі» (風土記, з яп. «Записи про землі та звичаї», 713 р.) – та описується як доволі примітивний набір рухів, що виконується під музичний супровід і є обов'язковим елементом богослужінь шінто. У першу чергу це було дійство про богів та для богів, яке зовсім не орієнтувалося на звичайне населення; втім, така тенденція у японському театрі зберігалася ще довго. Деякі дослідники пов'язують кагура із шаманськими ритуалами [Averbuch 1998, с. 4]. За легендою, яка зустрічається і в «Коджікі», і в «Ніхон Шьокі», цей танець вперше виконала богиня Аме-но Удзуме біля гроту, де свого часу сховалася верховна богиня сонця Аматерасу. У давні часи кагура поділявся на кілька піджанрів, деякі з яких відтворювали відомі міфологічні сюжети; у такому випадку маски були обов'язковою складовою виступу. Також існував *мікагура* – танець, який виконувався лише при імператорському дворі, і тому мав найвищу значимість на ті часи [Inoura, Kawatake 1980, с. 17].

У VI столітті в Японії починає розповсюджуватися буддизм, а разом з ним до японської держави із Китаю проникають жанри *гігаку* та *бугаку*.

Гігаку називали церемоніальні танці в масках, які виконували у буддистських храмах під час релігійних свят, а також при імператорському дворі. Саме дійство бере свій початок з давнього Китаю, а саме південного царства У, про що свідчать альтернативна назва *куретаку* («музика У») та назва інструменту

куре-но-цудзумі («барабан У»), і вперше було виконане в Японії у 612 році танцюристом Мімаші з корейського королівства Пекче. Виступ гігаку поєднував у собі танець, музику, пантоміму, а усі артисти, за винятком музикантів, носили детальні маски, які повністю покривали голову [Ortolani 1990].

Однак з часом місце цього жанру зайняло бугаку – музично-танцювальні вистави за буддійськими мотивами, які теж походили з Китаю. Саме бугаку вважається найдавнішим жанром японського традиційного театру. Вистави виконували під супровід *гатаку* (класична японська музика імператорського палацу) під час придворних церемоній або при богослужіннях у храмах шінто. Найбільшого розквіту бугаку набув у VIII–IX ст. [Бондаренко, Осадча Феррейра 2015, с. 230].

Усі вищезгадані архаїчні форми театру орієнтувалися здебільшого на придворну знать та священнослужителів. У VIII столітті виникає такий вид театру, як *саругаку*. Певною мірою його можна назвати попередником цирку у Японії, оскільки саругаку поєднував у собі акробатичні елементи, жонглювання та пантоміму під бій барабанів. Виставам саругаку передували виступи *денгаку* – ритуальні танці на сільськогосподарську тематику. Зрештою, саме рухи денгаку були включені до репертуару театру Но у XIV столітті [Inoura, Kawatake 1980].

Отже, становлення традиційного японського театру доби Ямато та раннього середньовіччя відбувалося шляхом безперервного синтезу місцевих ритуальних традицій і запозичених материкових практик. Театральне мистецтво Японії, що розвивалося з архаїчного танцю шінто кагура, зазнало потужного впливу буддизму. Тривалий час маючи виражений сакральний та елітарний характер і орієнтуючись виключно на придворну знать і духівництво, ранні форми сценічного дійства згодом увібрали в себе елементи народної культури (зокрема, акробатичні виступи саругаку та землеробські обряди денгаку), що зрештою заклало міцне підґрунтя для формування класичного японського театру Но.

1.2 Театр Но: історія та драматичні засоби

Театр Но є найдавнішим традиційним видом театру Японії, який розвинувся з саругаку приблизно у XIV столітті. До акробатичних комедійних пантомім почали додавати пісні й танці, а також насичувати сюжетними елементами. Загалом Но поєднує в собі елементи ще декількох театральних попередників, зокрема денгаку, гагаку, кагура та танців *шірабьоші* (одягнуті у чоловічий одяг танцівниці доби Хейан та Камакура) [Рибалко 2017].

Хоча спочатку театр Но орієнтувався на звичайні верстви населення, з плином часу він продовжив традицію гагаку й кагура і змінив фокус на шляхетні та релігійні прошарки. Хоча в основі цього виду знаходяться ритуали шінто, Но ґрунтується на принципах дзену та буддійської ідеї про швидкоплинність життя – *муджьо* (無常) [Ghaffari, Nekmat 2019].

Той Но, що відоме загальному глядачу сьогодні, є хитромудро переплетеним поєднанням одразу декількох напрямків: *еннен но*, *саругаку но*, *денгаку но* та, за думкою деяких дослідників, *шюген но* [Inoura, Kawatake 1980, с. 50]. Розглянемо їх далі коротко.

Еннен но запозичує свою назву із слова 延年 /еннен/, яке означає «довголіття». У період Хейан так називали ритуальні бенкети у храмах, до яких поступово почали додавати пісні й танці задля розважального ефекту. Саме як близька до театру форма, еннен но сягнув розквіту у середині XIV століття і став однією з улюблених розваг монахів. Наприкінці доби Муромачі цей вид почав занепадати і майже повністю зник уже за доби Токугава, проте у сучасних п'єсах все ще іноді зустрічаються його елементи.

У попередньому підпункті цього розділу ми вже згадували звичайне саругаку – акробатику в поєднанні з пантомімою. Згадки ж про саругаку но датуються 1246 роком і свідчать, що вже тоді саругаку но включав в себе також музичний акомпанемент з танцями та співами. Як і еннен но, звідки саругаку но запозичив чимало елементів, дійство зазвичай відбувалося на територіях храмів.

Однак існували і вистави окремо для селян (*семмін саругаку* або *гомін саругаку*), які були доволі аматорськими і могли виконуватися або монахами, або самими селянами на фестивалях. Виступи саругаку традиційно починалися з молитви «Окіна» (翁), у якій виконавці просили довголіття та багатого врожаю для присутніх. Загалом, «Окіна» досі залишається важливим елементом програм Но, що виконують за урочистих нагод (наприклад, на Новий рік). Унікальність «Окіни» полягає в тому, що це насправді ритуал, який виконують як коротку п'єсу, у якій немає яскраво вираженої сюжетної лінії [Leiter 2006, с. 288-289].

Денгаку но розвивався одночасно з саругаку но. Про денгаку ми теж згадували у попередньому підпункті як про ритуальні танці для закликання гарного врожаю. Власне, навіть як театральна форма, денгаку но зберіг цю свою особливість, оскільки перед самою виставою завжди виконували пісні для засівання полів. Від саругаку но цей вид відрізнявся наявністю надприродних елементів. Він зазнав занепаду у добу Муромачі; останні згадки про масштабну виставу датуються 1446 роком [Inoura, Kawatake 1980, с. 71].

Про шюген но можемо сказати найменше серед усіх уже згаданих попередників сучасного Но, оскільки цей вид розвивався виключно як локальне театральне дійство для монахів, що сповідували шюгендо – гірську релігію Японії.

Повернемося до саругаку но, адже саме цей вид у другій половині XIV століття почав трансформуватися у *ногаку*. Хоча й реквізит, декорації та маски використовувалися ті самі, значних змін зазнали техніки виконання, музичний супровід та сюжети вистав.

Варто також зазначити, що *ногаку* є збірним поняттям, що охоплює Но та *кьоґен*. Кьоґен є японською формою комедії і виконується на тій самій сцені, що й Но. Однак якщо Но є формою музичного театру, то кьоґен зосереджується на комічному аспекті та базується сповна на діалогах. Цікавим моментом також є те, що актори кьоґен можуть виконувати ролі у п'єсах Но, однак навпаки бути не може. Втім, про кьоґен можна написати ще одне повноцінне дослідження, тому далі ми зосередимося лише на театрі Но.

Розвиток Но можна поділити на три умовні періоди: 1351–1470 рр., з 1470 року до кінця XVI ст. та від початку доби Едо до сьогодення. Перший і найважливіший період тісно пов'язують з іменем Кандзе Кан'амі Кійоцугу (1333–1384) – людиною, що фактично реформувала Но.

Про самого актора відомо дуже мало. У 1374 році разом із своєю трупю виконавців саругаку но він виступив у столиці та отримав покровительство шьогуна Ашікаги Йошіміцу (1358–1408). За підтримки Йошіміцу Кан'амі перетворив побутові вистави саругаку но на урочисті та глибокі за змістом спектаклі. Також він поєднав у своїх виставах концепти *юген* (幽玄, «містична краса») та *мономане* (物真似, «імітація»). Доклався він і до створення адаптацій п'єс саругаку но та денгаку но до нових канонів ногаку [Jones, 2022].

Справжнього розквіту театр Но набув за часів керівництва сина Кан'амі, Дзеамі Мотокійо (1363–1443). Він очолив трупу у віці 19-ти років, одразу після смерті його батька у 1384 році, і також мав підтримку Йошіміцу. Дзеамі був водночас і актором у виставах, і автором п'єс, і композитором-хореографом. Більшість п'єс Но, що відомі сьогодні, були складені або переписані ним за життя. І.П. Бондаренко вважає, що Дзеамі «створив цілу філософію Но, оформивши естетику і психологію театральних вистав шляхом визначення того, як готувати актора, як писати п'єси тощо» [Бондаренко, Осадча Феррейра 2015, с. 237]. Дійсно, окрім театральних текстів руці Дзеамі належить зо два десятки трактатів на тему Но, серед них фундаментальна праця «Фуші Каден» (風姿花伝, з яп. «Перекази про квітку мистецтва», 1400–1418 рр.) – перший на теренах японського архіпелагу текст, що ґрунтовно досліджував саме суть Но та його техніки виконання. На жаль, після смерті шьогуна у 1408 році Дзеамі та ногаку втратили прихильність влади на користь денгаку но. Однак зовсім не можна стверджувати, що у той період Но занепало: навпаки, у зв'язку з конкуренцією з'явилися нові техніки виконання та нові тексти п'єс.

Другий період (1470 – кінець XVI ст.) відзначився поступовим виходом Но за межі вузького кола аристократичного покровительства та його адаптацією до

буремних часів міжусобних воєн. Після того, як пряма підтримка шьогунів клану Ашікага послабилася, актори були змушені шукати нову аудиторію серед провінційних військових та заможних містян. У цей час канонічні принципи Дзеамі почали доповнюватися новими елементами: вистави ставали динамічнішими, а маски та костюми набували тієї витонченої розкоші, що ми знаємо сьогодні. Наприкінці XVI століття театр Но знайшов свого найпалкішого прихильника – самурая Тойотомі Хідейоші, який не лише фінансував вистави, а й сам брав у них участь як актор-аматор [Brown 1996].

Третій період, що охоплює добу Едо (1603–1868) та триває до сьогодні, став етапом остаточної канонізації та консервації жанру. За правління шьогунату Токугава театр Но перетворився на церемоніальне мистецтво, де кожен жест та інтонація були суворо регламентовані. Після реформ Мейджі у XIX столітті театр опинився на межі зникнення, проте завдяки зусиллям акторів-ентузіастів та підтримці імператорського двору він зміг трансформуватися у складову національного надбання.

Сучасний репертуар Но налічує приблизно 240 п'єс, з яких близько 120 регулярно ставляться на сцені. До типових персонажів вистав належать привиди: це майже обов'язкова складова твору Но. Серед них зустрічаються душі чоловіків та жінок з таких творів класичної літератури, як «Генджі моногатарі» (源氏物語, з яп. «Повість про Генджі», XI ст.) й «Ісе моногатарі» (伊勢物語, з яп. «Повість про Ісе», прибіл. X ст.), та привиди воїнів, які загинули у війні Гемпей, описаній у «Хейке моногатарі» (平家物語, з яп. «Повість про рід Тайра», поч. XIII ст.).

У багатьох п'єсах Но головними героями є реальні історичні особистості, наприклад, шірабьоші, брати Соґа, Мінамото-но Йошіцуне, воїн-монах Бенкей та інші.

Тексти Но називаються *йокьоку* (謡曲) та класифікуються за принципом *джьо-ха-кю* (序破急) – естетичним каноном, детально розробленим Дзеамі, що

визначає динаміку розвитку вистави як поступове наростання темпу та інтенсивності дії [Комрагу 1983, с. 33]:

- 1) *камі но* – божественні урочисті п'єси, у яких головними персонажами є різні божества камі. Для п'єс цього жанру характерна наступна структура: у першій частині вистави божество являється у формі простої смертної людини, а у другій частині воно розкриває свою справжню сутність;
- 2) *шюра но* – п'єси про воїнів. Більшість сюжетів шюра но ґрунтуються на подіях, що згадуються в «Хейке моногатарі» та «Гемпей Сейсуй-кі» (源平盛衰記, з яп. «Записи про розквіт Мінамото і загибель Тайра», середина XIII ст.) та зазвичай мають таку структуру: у першій частині п'єси привиди погблих зустрічають мандрівних монахів та розповідають їм (та публіці) подробиці битв і своєї смерті, а у другій частині ще додатково розігрують свою розповідь;
- 3) *кадзура но* – буквально «п'єси у перуках»; тексти, де головним персонажем є жінка. Свою назву кадзура но отримав через те, що ролі у цій театральній формі традиційно виконують лише чоловіки, і, відповідно, їм потрібно вбирати перуку для втілення персонажів. Сюжети для цієї категорії переважно запозичені з таких класичних творів як «Ісе моногатарі» та «Генджі моногатарі»;
- 4) *дзацу но* – буквально «різнобічний Но»; особлива категорія п'єс, яка ділиться ще на багато підкатегорій: *гендзай моно* – тексти про «сучасне» життя, одні з небагатьох п'єс, де головними героями виступають живі люди; *кьоран моно* – тексти про людей, які з певних причин збожеволіли (особливо жінки через сепарацію від своїх коханих або дітей); *шюшін* (або *шюнєн*) *моно* – тексти про одержимість, у яких оповідається про прив'язаність привидів до земних предметів та інші. У багатьох з цих п'єс з'являються елементи шаманізму та екзорцизму, що були запозичені із саругаку;

- 5) *кірі но* або *кічіку но* – буквально «завершальні п'єси» або «демонічні п'єси»; головними героями у них є надприродні створіння, а вистава завжди має щасливий кінець.

Актори Но поділяються на декілька груп:

- 1) *шіте-ката* – актори, що грають протагоністів (привидів, одержимих людей тощо) та завжди носять маски;
- 2) *вакі-ката* – виконавці ролей девтерагоністів (протиставляються протагоністам), не носять маски. Зазвичай вони виконують ролі мандрівних монахів, священнослужителів шінто або самураїв, і взаємодіють з шіте, а їхня діяльність на сцені спрямована на яскравіше вираження ролі шіте;
- 3) *цуре-ката* – актори, що супроводжують шіте або вакі;
- 4) *коката* – актори-діти, які виконують ролі імператорів або інших благородних чинів;
- 5) *хаяші-ката* – актори, які виконують музичний супровід на чотирьох інструментах (флейта, *коцудзумі* (малий барабан на плечі), *оцудзумі* (великий барабан на бедрі) та барабан *тайко*);
- 6) *джі-утай-ката* – хор [Комраги 1983, с. 156].

Дуже важливою частиною реквізиту Но є маски. Вони допомагають втілити концепцію «мономане», оскільки їх не може носити актор, що грає роль живої людини. Використання маски зумовлює специфічну техніку акторської гри, де найменший нахил голови змінює гру світла й тіні на застиглому обличчі, дозволяючи передати найтонші відтінки емоцій: від глибокого смутку до стриманої радості. Це перетворює обличчя актора також на полотно для втілення концепції юген, де істинна краса залишається прихованою, але відчутною через символізм маски [Прищепа, 2011, с. 3].

Рухи на сцені базуються на спеціальній позі *камае*, в якій людина підтягує підборіддя і напружує стегна, а переміщення сценою відбувається без підйому п'ят (*хакобі*). Щоб носити важкі костюми й утримувати положення маски, виконавець повинен стабілізувати центр ваги свого тіла. Якби ж голова актора

хиталася, а його центр ваги був нестабільним, техніка використання маски, що змінює емоцію при найменшій зміні кута, була б неможливою. На основі камае ґрунтуються й інші рухи. Хоча деякі з них є абстрактними та позбавленими сенсу, основні рухи Но походять від реалістичної міміки, позбавленої всіх зайвих рухів. До таких належить, зокрема, *шіорі*, коли руки із зімкнутими пальцями підносять до чола, що означає стримування сліз. Таким чином, найменші дії – поворот тіла, підняття обличчя, кілька кроків – створюють неймовірний ефект на сцені, де майже нема декорацій [山中 2020].

Лише іноді на сцені Но розміщують певний реквізит, який називають *цукурі моно*. Зазвичай це прості конструкції: обгорнутий білою тканиною човен з бамбукового каркаса, невеликі споруди, що символізують святилища, або стародавнє дерево, в якому нібито мешкає дух сакури.

Так, театр Но є найдавнішим традиційним видом музично-драматичного мистецтва в Японії, що сформувався у XIV столітті шляхом трансформації саругаку но та інтеграції інших архаїчних жанрів (денґаку но, еннен но тощо). Но сформував унікальну філософсько-естетичну систему, яка базується на принципах дзен-буддизму та динаміці джьо-ха-кю. Визначальний внесок у розквіт цього виду зробили Кан'амі Кійоцугу та його син Дзеамі Мотокійо, чії теоретичні трактати й п'єси заклали підґрунтя для подальшої канонізації та консервації театру в добу Едо. Сучасний театр Но характеризується специфічним репертуаром (йокьоку, близько 240 п'єс), чітким розподілом ролей, особливою технікою акторської гри та мінімально стилізованим театральним простором.

1.3 Театр Кабукі: історія та драматичні засоби

На межі XVI та XVII століть на території Японії виникають дві нові театральні форми. Перша з них – ляльковий театр *нінґьо джьорурі* (пізніше стане відомий як *бунраку*), п'єси якого ґрунтувалися на давніх пісенних баладах і

ставилися за допомогою великих ляльок. Друга ж, чи не найвідоміша театральна форма, – театр *Кабукі*. Розглянемо далі коротко його історію та особливості.

Історію розвитку Кабукі можна умовно поділити на 5 періодів: початок – середина XVII століття (виникнення театру); кінець XVII – перша половина XVIII ст. (становлення драми з діалогами); середина – кінець XVIII ст. (розширення через адаптації з бунраку); кінець XVIII ст. – реформи Мейджі 1868 р. (розквіт Кабукі) та від реформ Мейджі до сьогодення (модернізація) [Inoura, Kawatake 1980, с. 217].

Дослідники вважають, що вперше Кабукі виконала танцівниця на ім'я Ідзумо-но Окуні приблизно у 1603 році. Згідно із тогочасними записами, вона облаштувала сцени у храмі Кітано Темман та у висохлому річищі ріки поблизу Кіото (район Шідзьокаварамачі зараз) та виступала із танцями та піснями, серед яких було і *нембуцу одорі* – танці під акомпанемент буддійських молитов.

Ідзумо-но Окуні проголосила себе *міко* (жрицею) храму Ідзумо Тайшя (зараз префектура Шімане) та зібрала трупу дівчат, разом із якими вони виступали у незвичайному та відвертому для тих часів одязі [Leiter 2002, с. 3, 9].

Публіка шаленіла від нового виду мистецтва, якому дали назву *кабукі моно*. Кабукі моно поєднував в собі яскраві костюми, розкуту поведінку акторів та сцени, у яких одягнені в чоловічий одяг жінки розважалися з чоловіками у чайних будинках. Незабаром подібні жіночі театральні трупи почали з'являтися по всій країні.

Разом зі зростанням популярності Кабукі почали з'являтися інші жіночі трупи, які брали за приклад Ідзумо-но Окуні та її колег. Це поклало початок моді на *онна кабукі* («жіноче кабукі»). Згодом з'явився *юдзььо кабукі* («кабукі куртизанок»), яке виконували жінки з кварталів розпусти. Задля збереження суспільної моралі у 1629 році шьогунат Едо заборонив жінкам брати участь у виступах, тому незабаром місце акторок зайняли юнаки (*вакашю кабукі*). Але і цей вид кабукі був заборонений у 1651 році на схожому підґрунті порушення суспільної моралі. Вакашю кабукі підбурював прояву у суспільстві явища *шюдо* – гомосексуальності серед самураїв. Тому коли у 1653 році влада знову

дозволила виступати з Кабукі, з'явилося декілька умов: акторами могли бути лише дорослі чоловіки, а вистави мали складатися з коротких п'єс на основі діалогів та міміки замість танців. Відтоді й з'явився *ярокабукі*, назва якого походила від слова «*яро-атама*» – чоловічої зачіски із поголеним чолом, яка була ознакою повноліття. Саме ярокабукі еволюціонував у зосереджене на діалогах і жестах театральне мистецтво, яке стало початком сучасного Кабукі [Salz 2016, с. 113].

Через заборону жінкам з'являтися на сцені виникло мистецтво *оннаата* (буквально «жіночі ролі»), яке стало одним з головних символів Кабукі [Chang 2020, с. 2]. Разом із появою розсувних завіс (*хікімаку*) для позначення змін у часі та просторі з'явилися безперервні п'єси, що поділяють довгі оповіді на кілька сцен (*цудзукі кьоґен*).

У добу Генроку (1688–1704) розквітала культура простого народу, активно розвивалися міста та відбувалося економічне зростання, що супроводжувалося появою заможної верстви купців. У цей же період з'явилися такі спеціалізовані акторські техніки та стилі, як *арагото* та *вагото*, і почав писати п'єси видатний драматург Чікамацу Мондзаемон (1653–1724). Творцем стилю арагото був актор Ічікава Данджуро І. П'єси, у яких герої, не підкоряючись владі, відстоювали честь, карали зло і відзначалися запеклим та енергійним духом, дуже подобалися населенню тогочасного бурхливого Едо (зараз Токіо), яке стрімко зростало. Вагото ж вирізнялося делікатним зображенням романтичного кохання між чоловіками та жінками та було властивим Осаці та її околицям. Основоположниками цього жанру були актори Сакато Тоджуро та Йошідзава Аяме [Kominz 1988].

Після того, як вистава Чікамацу Мондзаемона для театру джьорурі «Кокусен'я Кассен» (国姓爺合戦, з яп. «Битви Коксінґа», вперше поставлено на сцені у 1715 р.) отримала особливе визнання, популярні п'єси з лялькового театру почали адаптувати під Кабукі. Саме таким чином пізніше з'явилися три твори, які зараз вважаються головним триптихом Кабукі: «Сугавара денджю тенарай

кагамі» (菅原伝授手習鑑, з яп. «Сугавара та секрети каліграфії»), «Канадехон чюшінгура» (仮名手本忠臣蔵, з яп. «Скарбниця відданих васалів») та «Йошіцуне сенбондзакура» (義経千本桜, з яп. «Йошіцуне та тисяча вишень») [人形浄瑠璃と歌舞伎].

Період 1804–1830 рр. (доби Бунка та Бунсей) ознаменували розквіт культури Едо: процвітало мистецтво, культура та наука. У цей час у світі Кабукі виник жанр *кідзева моно*, дія якого розгорталася на тлі тогочасного Едо. Найвидатнішим драматургом цього жанру був Цуруя Намбоку IV (1755–1829). Однак, починаючи з 1841 року, на Кабукі знов почали накладати обмеження: найвідомішого на той час актора Данджуро VII вигнали з Едо, а три головні театри кабукі-дза перенесли за межі міста.

Окремо також варто згадати драматурга Каватаке Мокуамі (1816–1893). Він написав близько 360 п'єс різних жанрів: від *шіранамі моно*, де оповідається про людей, які були змушені вчинити злочин, бо не мали на кого покластися, до *дзангірі моно*, які зображують соціальний клімат доби Мейджі. Покоління відомих акторів віддавали перевагу постановкам творів Каватаке, які містять безліч незабутніх сцен кохання та вбивств, що викликають асоціації з декадентською красою [Wetmore 2016].

Наприкінці XIX-го століття театр Кабукі зазнав певної вестернізації: у театральних приміщеннях з'явилися стільці у західному стилі, однак прозахідні зміни так і залишилися на рівні оформлення сцени [Inoura, Kawatake 1981, с. 221].

Після закінчення Другої світової війни окупаційна політика призвела до заборони деяких жанрів п'єс, зокрема *адаучі моно* (п'єси про помсту), через поширення ними феодальних ідей та перешкоджання демократизації. У цей період Кабукі опинилося під загрозою. У 1947 році заборону зняли, але залишили цензуру [Okamoto 2001].

Серед п'єс Кабукі поширені три основні жанри:

- 1) *сева моно* (побутові драми) – сюжети при життя простих людей. Такі вистави зазвичай дуже натуралістичні й оповідають про буденні та не дуже

проблеми злодіїв, ремісників, слуг тощо. Сюди ж відносять п'єси про трагічне кохання двох закоханих;

- 2) *джідай моно* (історичні драми) – сюжети, що ґрунтувалися на історичних подіях, зокрема історіях про самураїв, аристократів, шьогунів тощо. Такі вистави не завжди були історично правдиві, дуже часто вигадка переважала над істиною;
- 3) *шьосаґото* (танцювальні п'єси) – найдавніші вистави, що склалися лише з танців.

Розглянемо також коротко три головні стилі акторської гри Кабукі: араґото, ваґото та оннаґата-ґей.

Як уже зазначалося, першим виконавцем араґото був Ічікава Данджуро І, який надихнувся одним зі стилів театру джьорурі – *кімпіра-буші*. Араґото характеризується перебільшеною маскуліністю, надпотужною енергетикою та використанням яскравого гриму *кумадори* (червоні лінії навколо очей та щік вибіленого обличчя) для підкреслення сили героя. Цей стиль втілює образи непереможних воїнів або міфічних істот, чиї різкі рухи та гучні вигуки спрямовані на те, щоб продемонструвати глядачеві абсолютну героїку та незламний дух. Ще однією особливістю араґото є поза *міе* – спеціальні сповільнені рухи, завдяки яким актор виглядає могутнішим, ніж він є насправді, у фізичному плані [Kominz 1983].

Якщо стиль араґото був властивим для кабукі-дза в Едо (Токіо), то у кансайському регіоні глядачі надавали перевагу стилю ваґото – ніжній та витонченій манері виконання, що фокусувалася на емоційній глибині та романтичних переживаннях персонажів. На противагу грубій силі, ваґото розкривав образ чуттєвого коханця, чиї рухи позбавлені різкості, а мова сповнена м'яких інтонацій та ліризму. В цьому стилі акцент переноситься із зовнішньої могутності на внутрішню психологічну достовірність, де кожен жест підкреслює елегантність та вразливість героя [Kominz 1983].

Мистецтво оннаґата також виникло у Кіото та Осаці. Це унікальна техніка виконання жіночих ролей чоловіками, яка з часом перетворилася на вершину

естетичного ідеалу в театрі Кабукі. Оскільки жінкам було заборонено виступати на сцені з середини XVII століття, актори оннагата присвячували життя вивченню жіночої природи, намагаючись відтворити не просто зовнішню схожість, а саму сутність жіночності через витончену стилізацію. Їхня гра базується на специфічній хореографії: зігнуті коліна для візуального зменшення зросту, м'які рухи плечима та особливий високий тембр голосу, що створюють образ крихкої та елегантною героїні. Важливим елементом оннагата є складне вбрання та масивні перуки, які разом із білосніжним гримом перетворюють актора на живий витвір мистецтва, що втілює традиційні уявлення про красу Кабукі [Chang 2020].

На відміну від попередніх театральних форм Японії, Кабукі зовсім не використовує маски як реквізит. Натомість актори виражають свої емоції гримом та власним обличчям. Цікавим елементом вистави Кабукі також є прийом *хікінукі*, коли актор змінює свій костюм на сцені задля ефекту трансформації.

Таким чином, театр Кабукі виник як мистецтво, що було орієнтоване на широкі міські верстви, і пройшов складну еволюцію від розважальних виступів до класичного драматичного театру, реформованого під тиском різних урядів. Сучасний Кабукі відзначається жанровим розподілом п'єс на побутові та історичні драми, специфічними акторськими стилями араґото, ваґото та оннагата-гей, яскравими сценічними інноваціями та візуальними ефектами (грим кумадорі, відмова від масок тощо).

Висновки до розділу I

Становлення японського традиційного театру було складним процесом синтезу архаїчних ритуальних практик та іноземних культурних впливів, зокрема китайського. Сакральний фундамент для майбутніх жанрів заклали давні обряди шінто каґура. Запозичення із материка таких форм, як гіґаку та бугаку, не лише збагатили японську культуру новими хореографічними та

музичними канонами, а й визначило елітарний характер раннього театру, що тривалий час орієнтувався виключно на імператорський двір та буддистські храми.

Трансформація народних розважальних жанрів, зокрема акробатичного саругаку та сільськогосподарського денгаку, призвела до появи театру Но. Завдяки діяльності Кан'амі та Дзеамі Мотокійо у XIV–XV століттях, театр Но перетворився на глибоко філософське дійство, просякнуте принципами дзен-буддизму та концепціями юген (містичної краси) і мономане (наслідування).

На противагу статичному театру Но, виникнення Кабукі на межі XVI–XVII століть ознаменувало народження динамічного міського мистецтва. Почавшись із провокаційних танців Ідзумо-но Окуні, цей жанр пройшов шлях від жіночих та юнацьких труп до суворого патріархального устрою ярокабукі. Еволюція кабукі відобразила соціальні зміни доби Едо, де запит на видовищність зумовив появу яскравих акторських стилів: героїчного арагото з гримом кумадорі та чуттєвого вагото, а також унікального мистецтва оннагата, що стало еталоном стилізованої жіночності.

Простеживши розвиток традиційного театру, можемо стверджувати, що японська драма пройшла шлях від релігійного ритуалу до високохудожнього професійного мистецтва. Театральні форми Но та Кабукі, попри відмінності в аудиторії та драматичних засобах, сформували єдиний естетичний простір, де велика увага приділяється спадковості, канонізації жестів та візуальному символізму.

РОЗДІЛ II: МЕТАМОРФОЗИ ОБРАНИХ ЕПІЗОДІВ «ХЕЙКЕ МОНОГАТАРІ» У НО ТА КАБУКІ

2.1 «Хейке моногатарі» як джерело натхнення для драматургів

У попередньому розділі ми детально проаналізували генезу японського традиційного театру, а зокрема його двох найвідоміших форм – театрів Но та Кабукі. У цьому ж розділі ми розглянемо, яким чином історичні канони із «Хейке моногатарі» проявляються у цих театральних формах і яких трансформацій зазнають персонажі та сюжети повісті.

«Хейке моногатарі» – пам'ятка японської класичної літератури XIII століття, що належить до жанру *гункі-моногатарі*, або ж військових повістей. Японські літературознавці вважають, що повісті гункі-моногатарі прийшли на зміну творам моногатарі доби Хейан («Генджі моногатарі», «Ісе моногатарі») і, хоча ґрунтуються на реальних історичних подіях, все ж набувають більше форми легенд, схожих на жанр *сецува*. Ці повісті в основному оповідають про два історичні періоди, коли часто відбувалися силові сутички між різними самурайськими кланами, а то й узагалі міжусобні війни. У більшості гункі-моногатарі, створених у XVIII–XIV століттях, чільне місце належить двом військовим родинам – Мінамото та Тайра (у текстах згадуються як Генджі та Хейке відповідно) [Konishi 1991].

Цікаво, що у 1156 році під час смути Хоген (конфлікт між ексімператором Го-Шіракавою та імператором Сутоку), Тайра та Мінамото об'єднали свої сили по два різні боки: Го-Шіракаву підтримували Тайра-но Кійоморі та Мінамото-но Йошітомо, а Сутоку підтримували Тайра-но Тадамаса та Мінамото-но Тамейоші. Причиною для такого, здавалось би, дивного поділу були родинні міжусобиці між Кійоморі та Тадамасою, які один одному доводилися племінником та дядьком, та між Йошітомо та Тамейоші, сином та батьком. Смута Хоген закінчилася перемогою Кійоморі та Йошітомо, проте вже у 1159 році розпочалося протистояння між ними самими. В історії Японії ця сутичка відома

як смута Хейджі, у якій переміг Кійоморі. Саме ця перемога ознаменувала початок диктатури клану Тайра в Японії [Рубель 2001].

Диктатура Тайра відзначилася терором та страхом. Хоча Кійоморі й номінально зберіг усі придворні посади та ілюзорну систему влади *інсей*, головна влада все ж належала йому, а будь-які спроби політичних заворушень строго каралися. Кійоморі активно займався непотизмом, адже у певний момент представники клану Тайра почали очолювати близько 30 японських провінцій з 66. Властивою йому політикою також була свого роду шлюбна дипломатія, оскільки своїх дочок він видав за аристократів високих чинів, а одну, Тайра-но Токуко, – узагалі за імператора Такакуру. Власне, саме завдяки такому рішенню у 1180 році Кійоморі отримав абсолютну владу в обличчі свого трирічного внука Антоку на імператорському троні. Якщо аристократів голова клану тримав у страху завдяки своїм підлеглим-самураям, то звичайне населення теж не мало змоги ніяк критикувати владу через створену спільноту *кабуρο* – 15-річних хлопців, що «слідкували» за суспільним порядком.

Влада Тайра супроводжувалася великою кількістю природних лих, які населення Хейан трактувало як кару за зарозумілість клану та самурайську пиху. Наприклад, у 1177 році сталася велика пожежа, у результаті якої була знищена ледь не третина столиці. Через три роки, у 1180 році, іншу частину міста зруйнував сильний ураган. Люди тлумачили це як передвістя занепаду Тайра, а у відповідь Кійоморі тільки посилював репресії щодо незгодних із його діями. Врешті-решт, політичної поразки Тайра зазнали якраз таки після смертоносного урагану. Через руйнування Кійоморі вирішив перенести столицю до містечка Фукухара, що знаходилася на родинних землях клану, однак у нього цього не вийшло і, як наслідок, політичний вплив Тайра значно ослаб. Економічні труднощі у 1181 році тільки погіршили становище колись могутньої самурайської родини та створили вдалі умови для клану Мінамото повернутися на політичну арену боротьби за владу. Міжусобна війна між ними та Тайра тривала 5 років, із 1180 до 1185, й у японській історії має назву Гемпей (складені

докупи ієрогліфи на позначення кланів Мінамото (原) та Тайра (平)). Саме про неї йде мова в «Хейке моногатарі» [Shively, McCullough 1999].

Як і всі твори жанру гункі-моногатарі, «Хейке моногатарі» належить до усних народних переказів і не має чітко визначеного автора. У XIII столітті усну традицію підтримували мандрівні музиканти-сліпці *біва-хоші*, що нагадують українських кобзарів. Відомий майстер жанру *дзуйхіцу* Кенко-хоші у своїй роботі «Цуредзуреґуса» (徒然草, з яп. «Записки знічев'я», 1330 р.) припускає, що автором «Хейке моногатарі» міг бути ексуправитель провінції Шінано (зараз префектура Наґано) Юкінаґа, який нібито після постригу у монахи написав «Хейке моногатарі» і навчив сліпого біва-хоші на ім'я Шьобуцу декламувати цю історію. Т. Хасеґава підтримує таку гіпотезу, адже Кенко-хоші обґрунтовує це тим, що у «Хейке моногатарі» надзвичайно багато уваги під час оповіді приділяється горі Хіей, де розташовувався храм Енряку-джі, головний осередок буддистської секти Тендай. Також він зауважує, що спів *хейкьоку*, що властивий оповідачам біва-хоші, походить від буддистського співу *шьомьо*, що дає змогу припускати, що і монах Юкінаґа, і співець Шьобуцу під час створення повісті перебували на горі Хіей [Hasegawa 1967].

На сьогодні головним списком «Хейке моногатарі» вважається варіант, створений у 1371 році під керівництвом видатного сліпого співця Какуїчі. Цей текст, відомий також як «список Какуїчі» («*Какуїчі-бон*»), став вершиною тривалого процесу формування епосу, зафіксувавши усну традицію біва-хоші у її найбільш довершеній формі. Какуїчі упорядкував розрізнені епізоди військової хроніки в єдину, художньо цілісну структуру. Особливістю цього списку є витончена поетична мова та чіткий ритм, ідеально пристосований для речитативного співу під акомпанемент *біва*. Саме версія Какуїчі найяскравіше транслює ключову буддистську ідею твору – концепцію муджьо, ілюструючи падіння колись могутнього роду Тайра. Завдяки авторитету майстра та ретельній редакції, цей варіант затьмарив інші текстові версії, як-от розлогіший «*Енкьо-бон*». Сьогодні саме цей список визнаний шедевром середньовічної японської

літератури та слугує основою для більшості сучасних перекладів і досліджень епосу [兵藤 2000].

«Хейке моногатарі» складається з 13 книг. Останньою книгою вважається 12-та, бо саме у ній оповідається про остаточну поразку Тайра біля мису Дан-но-ура та страту останнього голови клану Рокудая, правнука Кійоморі. 13-та ж книга розповідає про останні роки життя імператриці Кенреймон-ін, дочки Кійоморі та вдови імператора Такакури. Повість має своєрідне рамкове оформлення: перший розділ Книги I розпочинається з ударів дзвону в індійському храмі, а останній розділ Книги XIII закінчується смертю Кенреймон-ін та ударами дзвону у храмі біля Кіото. Як уже зазначалося, головною ідеєю твору є мудроща – швидкоплинність та непостійність усього сущого. Перші рядки сповна передають зміст повісті: «Дзвони храму Гіон говорять про тлінність життя. На деревах сира жовтіє листя – все в'яне після того, як зацвіте. Так само й люди, які переповнені злом та гордині, схожими стають на сні, що минають назавжди. Багато було могутніх володарів, сильних та нещадних, які перетворилися на прах, що розносить вітер» [Бондаренко 2011]. Через це епізоди з повісті стали одним із головних джерел натхнення для створення п'єси Но.

У «Хейке моногатарі» також яскраво висвітлена тема відплати. У ранніх книгах повісті Кійоморі описується як дуже зухвала людина, що не зважає навіть на буддійські канони. Його зневага до святинь і жорстокість, апогеєм яких стало спалення храмів Тодай-джі та Кофуку-джі, накликають на клан Тайра невідворотну кармічну відплату. Страшна смерть самого диктатора від палкої гарячки, коли його тіло буквально випаровувало воду, стає першим явним проявом божественного покарання за скоєні гріхи. Наступні поразки Тайра у битвах та трагічна загибель усього роду в морських глибинах Дан-но-ура трактуються в тексті не просто як політичний крах, а як прямий наслідок гріховної гордині їхнього лідера.

Структура повісті складається з трьох частин:

- 1) частина 1 – Книги I-V – зосереджується власне на Тайра-но Кійоморі та його деспотичній владі; наприкінці цієї частини спалахує повстання клану Мінамото (Йорімаса);
- 2) частина 2 – Книги VI-VIII – смерть Кійоморі в страшних муках (Книга VI), початок стрімкого падіння клану. Поява на полі битви Мінамото-но Йошінаки, що здійснює успішний наступ та ганебно виганяє рід Хейке зі столиці;
- 3) частина 3 – Книги IX-XII – зосереджується на переможних військових кампаніях Генджі під проводом Мінамото-но Йошіцуне – брата майбутнього шьогуну Мінамото-но Йорітомо (битви при Ічі-но-тані, острів Яшіма). Сюжет завершується грандіозною та трагічною битвою на мисі Дан-но-ура. Ті члени роду Тайра, що не полягли під час бою, топляться.

Історія єдиної вцілілої представниці роду, дочки Кійоморі Тайра-но Токуко (вона ж імператриця-вдова Кенреймон-ін) оповідається у «епілозі» – Книзі XIII під назвою 灌頂の巻 /канджьо-но макі/. Згідно з повістю, вона стала буддійською черницею і проводила свої дні в молитвах за душі своїх загиблих родичів.

Велика частина повісті присвячується розвитку нової верстви суспільства – воїнів-самураїв. Цей епос детально фіксує історичний перехід влади від витонченої, але слабкої придворної аристократії до суворих і рішучих регіональних військових кланів. На зміну пишним палацовим інтригам приходить нова естетика та система цінностей, заснована на відданості сюзерену, презирстві до смерті та безмежній особистій відвазі. У тексті детально описуються ритуали військової верстви, специфіка їхнього озброєння та вбрання, тактика ведення кінного бою тощо. Повість поетизує трагічний героїзм воїнів, показуючи, що для справжнього самурая збереження честі та доброго імені свого клану було куди важливішим за саме життя. Водночас у тексті постає помітний контраст між суворими провінціалами з клану Мінамото та розніженими столичним життям воїнами Тайра, які перейняли звички аристократів і через це втратили свою колишню бойову силу. Таким чином, «Хейке моногатарі» стає

одним з перших літературних творів, що зафіксував народження й формування кодексу честі *бушідо*.

Дуже велику роль у творі відіграє також *амідаїзм* – найпоширеніша гілка буддизму у Східній Азії. Цей релігійний рух обіцяв спасіння кожній душі через щирю віру та повторення молитви *нембуцу* і став ідейним стрижнем усієї історії. У часи кривавих міжусобиць XII–XIII століть, коли японське суспільство жило в постійному страху перед настанням *маппо* (період, коли ніхто не може досягти нирвани через спільні гріхи), *амідаїзм* запропонував воїнам і простим людям надію на переродження в Чистій Землі будди Аміді [Marra 1988]. Вплив цього вчення власне і проявляється у поведінці героїв «Хейке моногатарі», які перед обличчям неминучої загибелі повертаються обличчям на захід і приймають смерть із молитвою, таким чином ніби трансформуючи свій військовий крах у духовне спасіння. Також *амідаїстське* сприйняття змістило фокус оповіді з ушавлення переможців Мінамото на глибоке співчуття до переможеного клану Тайра, чиї страждання та остаточне покаяння стали головним повчальним прикладом марності земної величі. Навіть фінал повісті позбавлений войовничого пафосу, бо закінчується умиротвореною молитвою монахині Кенреймон-ін.

Для авторів п'єс Но та Кабукі «Хейке моногатарі» було тим самим, що й для європейських драматургів міфи Давньої Греції – тобто безмежним джерелом сюжетів та архетипів.

Як уже згадувалося у попередньому розділі, театр Но, сформований у XIV–XV століттях драматургами Кан'амі та Дзеамі, тримається на концепції юген, в межі якого ідеально вписується ідея муджьо, що нею просякнута уся повість. Драматизм тексту будувався не на самому акті війни Гемпей, а на трагедії людини, що втратила все: статус, родину, життя. Таким чином, людська трагедія роду Тайра давала драматургам готовий психологічний матеріал.

Також сюжети «Хейке моногатарі» стали ледь не найголовнішим джерелом для категорії п'єс Но *шюра но*. За буддійськими уявленнями, самураї, які загинули в бою в стані гніву чи страху, потрапляють до світу вічних битв *шюрадо*.

Щоб звільнити їхні душі, актор на сцені викликає привид воїна, який заново переживає свою загибель, кається і знаходить спокій.

Якщо театр Но шукав у повісті про Хейке релігійну глибину, то театр Кабукі запозичував звідти яскраву драму та масштабні конфлікти. «Хейке моногатарі» пропонував готову галерею контрастних образів: *джіцуаку*, або ж суперзлочин (Тайра-но Кійоморі); *німайме*, або меланхолійний юнак-аристократ (Тайра-но Ацуморі); *тачіяку*, або ж ідеальний шляхетний герой (Мінамото-но Йошіцуне) тощо.

Отже, можемо стверджувати, що «Хейке моногатарі» монументально вплинув на розвиток японського класичного театрального мистецтва, перетворившись із хроніки історичних подій з доданими вигадками періоду Гемпей на універсальну матрицю сюжетів, образів та філософських концептів. У двох наступних підпунктах ми розглянемо детальніше трансформації «Хейке моногатарі».

2.2 Осмислення сюжетів твору у театрі Но

Як уже згадувалося раніше, для театру Но «Хейке моногатарі» зробив найбільший внесок у розвиток категорій текстів *шюра но* – п'єс про воїнів. У цьому підпункті розглянемо детальніше такі п'єси, а також драматичні твори інших жанрів Но.

Чи не найвідомішим твором жанру *шюра но* є п'єса «Ацуморі» (敦盛). Вона була написана Дзеамі та ґрунтується на Розділі XVI під назвою «Смерть Ацуморі» у Книзі X.

Тайра-но Ацуморі був племінником Кійоморі та дуже благородним воїном. Він яскраво себе проявив під час битви при Ічі-но-тані, де і загинув у віці 16 років. «Хейке моногатарі» згадує його як напрочуд вродливого юнака і вправного гравця на флейті. Ацуморі втратив своє життя у поєдинку з Кумагаєм-но Джіро Наодзане, воїном зі східних провінцій на боці Мінамото. У повісті описується, як Кумагай вагався перед вбивством хлопця, бо був зачарований його вродою.

У п'єсі ж Кумагай через тугу за юнаком гостро відчуває швидкоплинність буття і приймає чернечий постриг під іменем Реншьо. У бажанні спокутувати свої гріхи він повертається на місце битви для молитви, де зустрічає загадкового косаря, який грає на флейті та згодом виявляється втіленням загиблого воїна Тайра. Того ж вечора перед Реншьо з'являється привид самого Ацуморі у колишній військовій подобі, який радіє, що його колишній ворог став для нього справжнім духовним другом. Через ритуальний танець привид реконструює трагічні події минулого: падіння столиці, занепад рідного клану та свій останній поєдинок на узбережжі. Наприкінці вистави Ацуморі просить ченця провести за ним поминальну службу [Serper, 2005-2006].

Як бачимо, у п'єсі Дзеамі акцентує зовсім не на конфлікті та смерті воїна, а на емоціях Кумагая та припиненні розбрату завдяки спільній вірі в Аміда Будду. У такий спосіб воєнна ворожнеча трансформується в примирення та спасіння душі, властиві для амідаїзму [Gilomen 2023].

Битва при Ічі-но-тані також згадується у ще одній п'єсі Дзеамі під назвою «Таданорі» (忠度), де оповідається про загибель Тайра-но Таданорі, брата Кійоморі. За життя він був поетом та учнем видатного майстра слова Фуджіварі-но Тошінарі, також відомого як Шюндзей. Після смерті ж один з його віршів Шюндзей включив анонімно до імператорської поетичної антології «Сендзай-вака-шю» (千載和歌集, з яп. «Тисячолітня збірка японських пісень», 1187 р.).

У п'єсі слуга Шюндзея, що прийняв постриг після його смерті, вирушає з іншими монахами з Кіото до більш західних провінцій. Зупинившись біля дерева сакури в затоці Сума, подорожні зустрічають старого, який молиться за заспокоєння чиєїсь душі. На прохання на ночівлю чоловік цитує вірш Тайра-но Таданорі, пропонує прилаштуватися під цим же деревом, яке насправді є надгробком загиблого воїна, і зникає. Опівночі уві сні монаху з'являється привид Таданорі, який тужить через те, що його поезію включили до імператорської антології анонімно, і просить переказати сину Шюндзея, Фуджіварі-но Тейка, аби той повернув віршу ім'я автора. Потім дух воїна відтворює сцену своєї

загибелі в битві при Ічі-но-тані й повертається під квітуче дерево, благаючи ченця про поминальну службу.

Дзеамі майстерно описує пристрасть головного героя до поезії у низці поетичних та ефемерних сцен і розкриває трагедію митця, чий творчий спадок залишився безіменним через політичні міжусобиці. Замість спасіння душі привид воїна прагне відновлення своєї честі поета.

Ще однією відомою п'єсою, що належить до групи шюра но і руці Дзеамі, є «Яшіма» (八島/屋島). Після свого вигнання зі столиці рід Тайра облаштував на острові Яшіма (зараз район міста Такамацу, острів Шікоку) своє тимчасове житло. У 1185 році полководець Мінамото-но Йошіцуне здійснив зухвалий тактичний маневр, коли під час шторму він висадився з тилу, підпалив будинки на березі й створив ілюзію величезного війська, через що змусив Тайра панічно тікати на свої кораблі. З цією битвою пов'язано дві легенди: про вправного лучника на стороні Мінамото Насу-но Йоїчі, що збив одним точним пострілом віяло на стороні Тайра, та про втрачений лук Йошіцуне. У «Хейке моногатарі» цій битві присвячено перші розділи Книги XI.

У драматичному творі Дзеамі група ченців, що прибула з Кіото на Шікоку, відвідує Яшіму. У сутінках вони зустрічають старого рибалку, який спочатку відмовляє їм у ночівлі, але, почувши про столицю, за якою сильно сумує, впускає подорожніх до свого дому. На прохання монаха старий детально розповідає про давню битву і прославляє Мінамото-но Йошіцуне, а на запитання про своє ім'я натякає, що є духом самого воєначальника, і зникає. Опівночі уві сні ченцеві з'являється привид Йошіцуне в обладунках, який згадує, як під час битви при Яшімі ризикував життям перед ворогами заради порятунку впущеного у воду лука, аби зберегти свою честь. Йошіцуне описує жахи світу шюрадо, де він приречений на вічні запеклі битви, і тане на світанку, залишаючи ченця наодинці.

Особливістю цієї п'єси є те, що головний герой (шіте) Йошіцуне описує перемогу у битві, а не програш. На відміну від більшості інших воїнських вистав Но, де привиди оплакують свою трагічну поразку й ганебну смерть, Йошіцуне

постає як тріумфатор, що досі горить азартом свого найбільшого військового успіху. Проте ця перемога все ж не принесла його душі омріяного спокою, адже гординя та пристрасть до битви стали його ж прокляттям, прикувавши його дух до шюрадо. Таким чином, драматург Дзеамі створює глибокий психологічний парадокс: привид славетного полководця приречений на вічні муки не через гріх поразки, а саме через свою невгамовну воїнську пиху та тріумф, які він не здатний відпустити навіть після смерті.

Як щодо самурайства та зародження бушідо, то один з перших зафіксованих випадків ритуального самогубства сеппуку зустрічається якраз у «Хейке моногатарі», а саме у Розділі 12 Книги IV, коли Мінамото-но Їорімаса так вирішив покінчити із життям. У 1180 році Їорімаса підтримав повстання проти роду Тайра принца Мочіхіто, сина ексімператора Го-Шіракави. Бунт не виправдав себе і врешті-решт закінчився битвою на річці Уджі. Саме про ці події оповідається у ще одній п'єсі Дзеамі «Їорімаса» (頼政).

За сюжетом мандрівний монах відвідує селище Уджі біля однойменної річки, де зустрічає старого і просить показати йому місцеві історичні пам'ятки. Той приводить ченця до храму Бьодо-ін і пояснює, що загадкова галявина у формі розгорнутого віяла є тим самим місцем, де після поразки в битві вчинив самогубство Мінамото-но Їорімаса. Коли монах починає молитися за упокій душі самогубця, старий зізнається, що сьогодні якраз роковини тієї події, і що він сам є духом Їорімаси, після чого раптово зникає. Опівночі уві сні ченцеві з'являється привид полководця в обладунках поверх чернечої рясни, який тужить за швидкоплинністю цього світу. Він детально переказує історію свого повстання, запеклу битву на річці Уджі та свої останні хвилини життя, адже перед своїм самогубством він ще встиг скласти вірш. Попросивши подорожнього про подальші молитви задля спасіння його душі, душа Їорімаси розчинається на галявині, немов символічно повертаючись у мить своєї трагічної загибелі.

Одне з ключових місць у цій п'єсі посідає історія про галявину у формі віяла і що начебто Їорімаса вчинив сеппуку саме із допомогою цього предмету. Насправді такий епізод не згадується в оригінальній повісті, тож дослідники

вважають, що Дзеамі самостійно включив такий момент до твору. Драматург вибудовує виставу на різкому контрасті: поетичний та доволі елегійний опис красивидів Уджі в першій половині раптово змінюється на реалістичне та жорстоке змалювання війни у другій. Попри те, що Йорімаса є головним героєм (шіте), актор майже весь час залишається нерухомим на стільці, втілюючи сивого й виснаженого полководця, який лише лаконічними рухами тіла та бойового віяла передає весь масштаб і шаленство кривавої січі.

Мінамото-но Йорімаса згадується також у п'єсі Дзеамі «Нуе» (鵜), але лише побіжно. «Нуе» є запозиченим епізодом з однойменного Розділу 14 Книги IV, де оповідаються визначні досягнення Йорімаси за життя, зокрема і вбивство жахливого монстра нуе – створіння з головою мавпи, тілом єнота, ногами тигра та хвостом змії, що не давало спокою у 1151–1153 роках тодішньому імператору Коное (роки правління 1142–1155) [Oyler 2008].

У п'єсі мандрівний монах, що прямує з Кумано до Кіото, зупиняється на ночівлю в маленькому прирічковому храмі. Посеред ночі до берега причалує маленький човен, з якого з'являється таємничий човняр. Згодом він зізнається, що є приви́дом чудовиська Нуе, якого свого часу застрелив із лука славетний самурай Мінамото-но Йорімаса за те, що потвора накликала хворобу на імператора Коное. Попросивши монаха про молитву, дух зникає у нічних хвилях, проте невдовзі, після поминальної служби, знову постає перед подорожнім у своїй справжній, моторошній подобі. Істота тужить через несправедливість долі: мовляв, Йорімаса за свій подвиг здобув славу й отримав від імператора легендарний меч Шіші-о (з яп. «король-лев»), тоді як самого Нуе заколотили в човен-довбанку та скинули на темне дно річки. Благаючи про духовний порятунок та просвітлення, чудовисько безслідно занурюється у нічну темряву слідом за місяцем, що ховається за гірським схилом.

Ця п'єса належить до 5 категорії Но, а саме кічіку но – творів про надприродні створіння. Замість класичної історії про винищення чудовиська, де відважний герой (у цьому випадку Йорімаса) долає монстра й живе довго і

щасливо, Дзеамі висвітлює погляди переможеного створіння і має на меті змусити глядача поглянути на тінь людського світу й темний бік нашого буття.

Повернемося до шюра но. Майже в усіх п'єсах цієї категорії головними героями є чоловіки, однак одна вирізняється жіночим персонажем у головній ролі. Це п'єса невідомого автора під назвою «Томое» (巴), що оповідає про самурайку (*онна-мушія*) Томое Годзен, що була соратницею полководця клану Мінамото, Кісо Йошінаки. Хоча Йошінака й був двоюрідним братом Йорітомо та Йошіцуне, його наздогнала доля бути вбитим своїми ж родичами. Томое до останнього билася поряд з Йошінакою, однак той хотів померти поряд зі своїм названим братом, а не жінкою, тож наказав їй тікати з поля бою.

У п'єсі монах, що прямує з Кісо (батьківщина Кісо Йошінаки) до Кіото, проходить повз Авадзугахару (місце, де Йошінака загинув) біля озера Біва і зустрічає жінку, яка зі сльозами молиться біля святилища. Почувши, що мандрівник прибув із краю Кісо, вона пояснює, що в цьому храмі вшановують пам'ять славетного полководця Кісо Йошінаки й закликає подорожнього помолитися за упокій воїна. Після молитви вона зізнається, що є приви́дом, і зникає. Опівночі під час поминальної служби дух жінки з'являється знову, але вже у повному бойовому спорядженні, і називається Томое Годзен. Вона бідкається, що її душа досі обтяжена глибоким жалем, що вона як онна-мушія не змогла розділити смерть у бою разом зі своїм воєначальником. Привид змальовує останні трагічні хвилини життя Йошінаки та свою подальшу долю, просить монаха про щирю молитву, аби звільнитися від земних прив'язаностей, і розчиняється у нічній темряві [Brown 1998].

У цій виставі Но Томое проявляється як жінка, що всім серцем тужить за своїм ватажком, Кісо Йошінакою, та кохає його, виражаючи свої почуття щиро і палко. Хоча її сила та незламність на полі бою є приголомшливими й навіть демонічними, вони лише сильніше підкреслюють її глибоку любов до Йошінаки.

Як згадувалося у Розділі I, існує ціла категорія п'єс Но, де головними персонажами є жінки. Оскільки так історично склалося, що у Но ролі можуть виконувати лише чоловіки, ця категорія називається кадзура но – «п'єси у

перуках». Літературознавці вважають, що саме у виставах цієї категорії найбільше проявляється концепція югену [Komparu 1983, с. 37]. Далі ми розглянемо три п'єси кадзура но, при створенні яких драматурги надихалися епізодами «Хейке моногатарі».

У одній з таких вистав, що називається «Сенджю» (千手/千寿), оповідається про швидкоплинне кохання між полководцем роду Тайра Тайра-но Шігехірою та служницею Йорітомо пані Сенджю. Шігехіру взяли у полон сили Мінамото під час битви при Ічі-но-тані й відправили до Камакури, де помістили під нагляд Каноноске Мунемочі, васала Мінамото-но Йорітомо. Згідно з «Хейке моногатарі», співчуючи Шігехірі, Йорітомо відправив до полоненого одну зі своїх служниць, жінку на ім'я Сенджю, щоб вона його втішала.

За сюжетом п'єси, у дощовий день пані Сенджю відвідує Шігехіру з музичними інструментами – бівою та кото. Полонений Тайра хотів стати монахом і ще раніше він попросив пані Сенджю передати його прохання Йорітомо. Жінка приносить відповідь: мовляв, Йорітомо не може прийняти це рішення самотійно, оскільки Шігехіра також є ворогом імператора. Полонений журиться і сприймає це як кармічну розплату за спалення храмів у Нарі за наказом свого батька Кійоморі. Аби трохи розвеселити Шігехіру, Мунемочі влаштовує бенкет. Пані Сенджю голосно декламує вірші, закликає приреченого воєначальника пити та намагається всіляко підняти йому настрій. Шігехіра акомпанує їй на біві, до чого вона згодом доєднується грою на кото. Шігехіра та Сенджю трохи дрімають, поклавши свої голови на кото замість подушки. Так ніч добігає кінця. На світанку двоє прощаються зі сльозами, адже Шігехіру за імператорським наказом відправляють до Кіото. Пані Сенджю дивиться, як Тайра залишає Камакуру, та плаче.

Автор цієї п'єси, Компару Дзенчіку, майстерно змальовує не лише кохання двох людей, а й похмуру тінь над ними, яку кидає невідворотна доля Шігехіри як полоненого, на якого чекає смерть. Важливо також зазначити, що хоча й Шігехіра класифікується у цій виставі як другорядна роль цуре, його присутність на сцені є такою ж вагомою, як і актора ролі Сенджю (шіте). Також про вагу його

персонажа свідчить той факт, що колись ця п'єса називалася «Сенджю Шігехіра» [Atkins 2006].

Драматурги Но не оминають увагою і вдову-імператрицю Кенреймон-ін, доньку Кійоморі, якій присвячена остання частина «Хейке моногатарі». Після трагічної поразки на мисі Дан-но-ура Кенреймон-ін постриглася в монахині й почала жити у жіночому монастирі Джякко-ін біля селища Охара, де у 1186 році її відвідав ексімператор Го-Шіракава.

Саме про ці відвідини оповідає п'єса невідомого автора під назвою «Охара Гоко» (小原御幸, з яп. «Імператорські відвідини Охара»). У ній наприкінці весни Го-Шіракава прибуває в паланкіні до монастиря Джякко-ін, аби відвідати свою невістку Кенреймон-ін. У цей час вона разом з іншою монахинею збирають в горах квіти для Будди та хмиз. Зустрівши в монастирі ще одну монахиню Ана-но-наїші, ексімператор вирішує зачекати на повернення невістки. Коли Кенреймон-ін повертається, вона зворушено дякує за несподіваний візит, а Го-Шіракава просить її спростувати чутки про те, що вона нібито за життя пізнала муки рокудо (з яп. «шість світів переродження» в буддизмі, буквально означає сильні психологічні та фізичні страждання). Зі сльозами на очах Кенреймон-ін описує свій сповнений поневірянь шлях і трагічну загибель її роду, згадує також самогубство її матері та сина, малолітнього імператора Антоку, які потопилися у морі. Невдовзі настає час розлуки: паланкін Го-Шіракави повертається до Кіото, а колишня імператриця, провівши його поглядом, тихо усамітнюється у своїй келії [Keene 1976-1977].

«Охара Гоко» зосереджується на майстерності оповіді, що є однією з головних принад театру Но. Попри те, що у виставі залучено багато персонажів, а сцени часто змінюють одна одну, весь сюжет розгортається плавно і тихо, ніби зберігаючи стан незворушного спокою. Драматична лінія у цій п'єсі побудована таким чином, що розповіді Кенреймон-ін мають на меті пробудити у глядачах емоції, що виходять далеко за межі звичайного смутку чи простої самотності.

Ще однією відомою п'єсою кадзура но є «Юя» (湯谷/熊野), яку написав Дзеамі. Вона також належить до групи гендзай моно, тобто творів про сучасне (для японців XIV–XV століть) життя. Ця п'єса ґрунтується на Розділі 6 Книги Х «Хейке моногатарі», де оповідається про один випадок з життя сина Кійоморі Тайра-но Мунеморі та його коханки Юї.

За сюжетом, Юя, перебуваючи в столиці поряд з Мунеморі, отримує звістку про смертельну хворобу матері. Мунеморі відмовляє їй у проханні повернутися додому і наполягає, щоб вона супроводжувала його на милування цвітом сакури в храмі Кійомідзу-дера. Навіть серед весняної краси серце дівчини розривається від туги, і коли під час бенкету вона неохоче танцює, раптовий дощ змушує пелюстки дерев опадати. Зворушена цим видовищем Юя складає вірш, у якому порівнює скороминущий цвіт із життям матері. Складена поезія розчулює впертого Мунеморі, і він зрештою відпускає Юю провідати матір. Не гаючи ні секунди, дівчина вирушає на батьківщину, поки воєначальник не змінив своєї думки [O'Neill 1954].

У виставі Дзеамі чітко протиставляє яскраву весняну атмосферу столиці похмурим краєвидам у душі дівчини. Таке розмежування світла й тіні створює глибоку і проникливу історію. Також важливим елементом цієї п'єси є зображення стосунків між хворою матір'ю та донькою.

Продовжуючи тему гендзай моно, перейдемо до п'єс Но 4 категорії, а саме дзацу но – «різнобічних п'єс». Саме до таких належить п'єса «Кого» (小督), яка повторює події Розділу 3 Книги VI «Хейке моногатарі» і була написана Компару Дзенчіку. Кого була придворною дамою, що завоювала прихильність одночасно двох чоловіків – імператора Такакури та придворного аристократа Такафуси. Іронія полягала у тому, що ці обидва чоловіки були одружені на дочках Кійоморі. Відповідно, голова роду Тайра розсердився на дівчину за те, що вона ставала на заваді одразу двом з його дітей. Кого не хотіла накликати на себе ще більше гніву фактичного диктатора країни, тож вирішила втекти з палацу і заховатися в Сагано (тоді околиці столиці). Згідно «Хейке моногатарі», Такакура дуже тужив

через це, і коли до нього дійшли чутки, що Кого таємно живе в Сагано, він попросив одного зі своїх чиновників Мінамото-но Накакуні відшукати кохану.

У виставі Накакуні поспішає до Сагано і в околицях храму Хорін-джі нарешті впізнає знайомі звуки кото. Це Кого грає тужливу мелодію «Собурен» (з яп. «Туга за коханим») і оплакує розлуку з Такакурою. Переконавшись, що це саме вона, Накакуні заходить до оселі. Хоча Кого спершу відмовляється від зустрічі, чиновник наполягає, що не має права повернутися до двору без виконання імператорського наказу хоча б знайти її, і, завдяки вмовлянням служниці, дівчина врешті погоджується вийти до нього. Накакуні передає їй листа від імператора й отримує у відповідь ще одне послання, яке він має передати Такакурі. Кого влаштовує бенкет на честь гостя, під час якого Накакуні виконує енергійний чоловічий танець *отоко-маї*. Після завершення застілля придворний вирушає назад до Кіото, а Кого з сумом проводить його поглядом [Atkins 2006].

Імператор Такакура згадується у п'єсі тільки заочно, однак його почуття і думки знаходять відображення у поведінці Накакуні, який є головною роллю шіте. Вистава закінчується на доволі спокійній ноті на відміну від оригінальної історії. У «Хейке моногатарі» Кого погрожує відходом у монастир та не має бажання повертатися до палацу. Це все ж силоміць стається, і коли Кійоморі дізнається про її повернення, він змушує її здійснити постриг у монахині у віці 23 років. У виставі ж ця драматична історія висвітлюється хіба меланхолійною поведінкою Кого наприкінці.

До дзацу но також входить підгрупа *ніндзььо моно* – п'єси, що ґрунтуються на конфлікті між людськими почуттями та соціальними обов'язками [словник]. До таких творів відноситься і п'єса «Шюнкан» (俊寛, також має назву «Кікайгашіма» (鬼界島, з яп. «Острів демонів»)) невідомого автора. У ній оповідається про наслідки невдалого заколоту 1177 року проти Тайра, у якому брали участь батько й син Фуджівара-но Нарічіка та Наріцуне відповідно, Тайра-но Ясуйорі та монахи Сайко й Шюнкан. Після викриття змови Нарічіку та Сайко

стратили, а Наріцуне, Ясуйорі та Шюнкана заслали на острів Кікайгашіма в протоці Сацумагата (зараз південне узбережжя префектури Кагошіма). Через деякий час у столиці було оголошено спеціальну амністію, щоб помолитися за безпечне народження дитини Тайра-но Токуко (у майбутньому Кенреймон-ін). Під цю амністію потрапили й Наріцуне з Ясуйорі, але не Шюнкана.

П'єса зосереджується на епізоді отримання цієї спеціальної амністії. Наріцуне та Ясуйорі регулярно здійснюють паломництва островом і моляться за свій порятунок. Одного дня під час їхньої скромної трапези з Шюнканом прибуває посланець з радісною звісткою про загальне помилування. Проте імені Шюнкана у документі немає, тож він, ошелешений і занурений у відчай, не знаходить слів розради від інших. Незабаром човен відпливає від острова із двома помилуваними на борту. Шюнкана відчайдушно хапається за човен і благає взяти його теж, однак його безжально залишають на березі. Знесилений чоловік падає на пісок і починає плакати. Наріцуне та Ясуйорі кричать йому, що колись настане день, коли й він зможе повернутися до столиці, і щоб він не втрачав надії. Невдовзі їхні голоси стихають і човен зникає з поля зору [Parker, Morisawa 1941].

Трагедія Шюнкана є центральною у цій виставі. Вона унаочнює жорстокий злам людської душі, що розривається між слабкою надією та невідвратною самотністю вигнання. Жанрова специфіка ніндзьо моно розкривається тут через болісний психологізм. Шюнкана постає перед глядачем не як незламний стоїк-монах, а як глибоко нещасна людина, чиє егоїстичне прагнення свободи та страх перед вічною ізоляцією вступають у конфлікт із невблаганною дійсністю. На початку п'єси присутній епізод, де троє засуджених разом п'ють воду зі струмка, вдають, що це насправді хризантемове вино, і згадують Кіото. Емоційне піднесення, яке переживає в цей момент Шюнкана, ще дужче підкреслює глибину його падіння у безодню розпачу, коли він усвідомлює, що його викреслили зі списків живих.

Розглянемо ще одну п'єсу зацу но, яку можна віднести одразу до двох піджанрів: кьоран моно (п'єси про божевілля) та шюшін моно (п'єси про одержимих привидів). Ця п'єса невідомого автора називається «Фуджіто» (藤戸)

і ґрунтується на епізоді з Розділу 14 Книги Х, у якому воїн на стороні Мінамото на ім'я Моріцуна перед битвою при Фуджіто на острові Коджіма підкупив місцевого рибалку, аби той показав йому мілководдя, і після того жорстоко вбив свого провідника.

Після перемоги Моріцуна отримав цей острів у свої володіння. У погожий весняний день він вперше оглядає нову власність. Перед новоспеченим управителем з'являється літня жінка і звинувачує його у вбивстві сина. Зрештою воєначальник зізнається у гріху: під час битви при Фуджіто він випитав у місцевого молодого рибалки, де та коли море міліє настільки, що його можна перейти кіньми. Аби зберегти цю стратегічну таємницю від ворогів і союзників, Моріцуна вбив юнака, а тіло втопив. Почувши це, мати божеволіє від горя, і Моріцуна відпускає її, пообіцявши заспокоїти душу загиблого. Згодом на березі він дійсно влаштовує поминальну службу і читає сутри. Тоді ж з морських хвиль з'являється привид рибалки. Охоплений гнівом, дух спершу описує жах власного вбивства і каже, що збирався перетворитися на злого дракона заради помсти Моріцуні. Однак завдяки щирій буддійській молитві привид упокорюється, звільняється від земної злоби й досягає просвітлення [Wilson 1974].

Як уже зазначалося, цю виставу можна класифікувати як кьоран моно через першу половину п'єси, де мати через сильну тугу за загиблим та єдиним сином сходить з розуму, а можна визначати як і шюшін моно через другу половину з привидам, який погрожував жорстокою помстою за несправедливе вбивство. Сюжет викриває вічну несправедливість щодо безневинних мирних жителів, які зазвичай залишаються в тіні гучних воєнних тріумфів, хоча й могли пожертвувати своїм життям в процесі.

Останньою п'єсою Но, яку ми розглянемо у цьому підпункті, буде драматичний твір, який насправді не ґрунтується на жодному з епізодів «Хейке моногатарі». Мова йде про п'єсу «Фуна-Бенкей» (船弁慶, з яп. «Бенкей у човні»), що оповідає про одну історію з життя полководця Мінамото-но Йошіцуне.

Після грандіозної перемоги Йошіцуне над родом Тайра між воїном та його братом шьогуном Йорітомо виникли серйозні розбіжності, внаслідок яких

Йорітомо розпочав переслідування брата. Втеча привела Йошіцуне на узбережжя Даймоцу-но-ура. Саме про подію на цьому узбережжі оповідає п'єса. Важливо також зауважити, що події відбуваються після поразки Тайра на мисі Дан-но-ура.

У першій половині п'єси Йошіцуне прощається зі своєю коханою Шідзукою Годзен, яка є шіте. А от в другій половині п'єси шіте є вже привид головного командувача Тайра Тайра-но Томоморі. Коли човен з Йошіцуне та монахом-воїном Бенкеєм виходить у відкрите море, зненацька починається шторм. З морських хвиль постають привиди воїнів клану Тайра, які загинули під час битви Дан-но-ура. Дух Томоморі, що жадає помсти, усіма силами намагається затягнути Йошіцуне на морське дно. Тоді Бенкей починає перебирати свої буддистські чотки й ревно молитися до п'яти великих гнівних божеств. Боги приймають його молитву, і на світанку привиди клану вгамовуються і зникають за лінією горизонту [Special Noh Committee 1960].

Поява привида Томоморі як шіте не лише динамізує сюжет, а й перетворює образ ворожого полководця на буддійську алегорію кармічної відплати та гніву, який неможливо сповна спокутувати. Хоча ця п'єса й належить до 5 категорії завершальних/демонічних п'єс, Томоморі тут уособлює шюрадо – світ, де душі загинувших воїнів приречені на вічну лють та нескінченні битви. Його жага помсти та намагання потопити Йошіцуне символізують прив'язаність до земного життя, яка утримує дух померлого в тенетах сансари й не дає йому знайти спокій. У цьому протистоянні релігійний подвиг Бенкея набуває значення спасіння. Зникнення Томоморі на світанку знаменує духовне упокорення кармічних пристрастей.

Отже, осмислення сюжетів «Хейке моногатарі» в театрі Но демонструє, як хроніки із доданими вигадками воєнних міжусобиць завдяки Дзеамі та іншим видатним драматургам трансформуються у глибоке філософсько-естетичне дослідження людської душі. Жодна з розглянутих п'єс, навіть класичні воїнські шюра моно, не фокусується на зовнішньому мілітарному тріумфі, а висвітлює іншу сторону війн.

Усі ці різножанрові драматичні твори об'єднує наскрізний буддійський світогляд, де концепція швидкоплинності життя (муджьо) та закон кармічної відплати виступають головними рушіями сюжету.

2.3 Адаптації сюжетів твору під театр Кабукі

У 1 підпункті цього розділу ми визначили, що драматургів театру Кабукі в «Хейке моногатарі» найбільше цікавила можливість використати сюжети динамічно та задля видовищного, емоційного ефекту. Якщо театр Но вкладав у свої вистави передусім дидактичну функцію та пропагував релігійне упокорення, то Кабукі трансформував епічні хроніки крізь призму акторської експресії та сценічних ефектів. Історичні постаті «Хейке моногатарі» позбулися своєї виключно кармічної приреченості й перетворилися на пристрасних персонажів, чий внутрішні конфлікти загострювалися до небачених масштабів.

Театрознавці виділяють «триптих» головних п'єс кабукі – «Сугавара денджю тенарай кагамі» (菅原伝授手習鑑, з яп. «Сугавара та секрети каліграфії»), «Канадехон чюшінгура» (仮名手本忠臣蔵, з яп. «Скарбниця відданих васалів») та «Йошіцуне сенбондзакура» (義経千本桜, з яп. «Йошіцуне та тисяча вишень»). Власне, остання п'єса й запозичує чимало персонажів «Хейке моногатарі».

Спочатку цю п'єсу написали Такеда Ідзумо II, Мійоші Шьораку та Намікі Сенрю I для лялькового театру Бунраку. Перша її прем'єра відбулася у 1747 році в Осаці, і вона була настільки успішною, що вже наступного року її адаптували для Кабукі.

Події у п'єсі відбуваються через кілька років після закінчення війни Гемпей. Після закінчення міжусобиць між кланами Тайра та Мінамото Йошіцуне отримав різні титули від імператора-ченця Го-Шіракави, зокрема й посаду голови кібіїші – поліції столиці. Це викликало підозри у Йорітомо, який почав вважати, що згодом Йошіцуне захоче отримати і його титул шьогуна. Тому незабаром після військового тріумфу брата Йорітомо розпочав його переслідування

[Shively, McCullough 1999]. Детальніше про це йдеться у ще одному творі жанру гункі-моногатарі під назвою «Гікейкі» (義経記, з яп. «Хроніки Йошіцуне»). Втім, у «Йошіцуне сенбондзакура» з'являються одразу три представники роду Тайра [Jones, 1993].

Першим є Тайра-но Томоморі, полководець, що втопився внаслідок поразки Тайра на мисі Дан-но-ура, та чий привид тероризував Йошіцуне у п'єсі Но «Фуна-бенкей». До речі, цікаво, що видатний драматург Каватаке Мокуамі адаптував «Фуна-бенкей» для аудиторії кабуки, і прем'єра оновленої вистави відбулася у листопаді 1885 року в Едо [Smith 2021].

У виставі «Йошіцуне сенбондзакура» Томоморі невідомим чином залишається живим після фатальної поразки його клану. Він живе як звичайний купець, на ім'я Гімпей, який тримає заїжджий двір біля морського порту, та планує помсту Мінамото. У другому акті Йошіцуне зупиняється у цьому ж заїжджому дворі, чекаючи на судно, яке забере його на острів Кюшю.

У «Гімпея» також є сім'я: дружина Орю, яка насправді є імператорською годувальницею (за деякими даними, головною придворною дамою) Суке, та донька Оясу, насправді вцілілий імператор Антоку.

Томоморі переконує Йошіцуне відплисти в море під час негоди й, вбраним у свої старі обладунки Тайра, планує напасти на його човен уночі, щоб це виглядало як напад привидів. Такий сюжетний поворот є прямими відсиланням на п'єсу Но «Фуна-бенкей». Проте Йошіцуне, завдяки пильності свого вірного васала Бенкея, розгадує хитрий план, і поки Томоморі зі своїми людьми атакує на морі, Мінамото захоплюють заїжджий двір та беруть в заручники Антоку і Суке.

Поранений Тайра повертається до свого житла, стікаючи кров'ю. Він проклинає Йошіцуне та готується до фінального бою. Однак Йошіцуне у цій виставі є прототипом ідеального героя, тому його персонаж виявляє надзвичайну шляхетність. Замість страти Томоморі він визнає Антоку своїм імператором-сюзереном і обіцяє захищати його життя та безпеку. Монах-воїн Бенкей же намагається переконати воїна стати монахом, але Томоморі відмовляється,

стверджуючи, що його ненависть до клану Мінамото занадто сильна. Томоморі усвідомлює свою остаточну поразку. Він обмотує навколо свого тулуба канат від величезного корабельного якоря і з силою кидає його у воду. Важка залізна конструкція тягне його за собою вниз.

Таким чином Томоморі у виставі хоч і отримує дещо новий шанс на життя, однак все ж повторює трагічну долю свого клану. Його смерть потрібно сприймати не як акт розпачу, а як величне самогубство воїна, який йде на дно до своїх загиблих побратимів у спокої, що його імператор перебуває у надійних руках.

Другим уцілілим представником переможеного роду є Тайра-но Кореморі, онук Кійоморі. У «Хейке моногатарі» він втік із військового табору на острові Яшіма на гору Коя (осередок буддистської секти Шінгон). Там він прийняв буддистський постриг та вирішив пройти паломницький шлях Кумано Кодо (до трьох Верховних храмів Кумано), після чого покінчив життя самогубством, втопившись поблизу храму Кумано Начі Тайшя.

У п'єсі ж він дивом рятується. Після поразки свого роду він змушений полишити свою родину (дружину та сина) й тікати. Врешті він знаходить прихисток в домі Ядзаемона – власника крамниці суші. Колись давно батько Кореморі, Шігеморі, виявив милосердя до Ядзаемона, і тому старий вирішив повернути цей борг честі та видає Тайра за свого підмайстра, на ім'я Ясуке.

Історія розгортається у третьому акті вистави. У Ядзаемона є двоє дорослих дітей: донька Осато, яка палко закохується в Кореморі, та непутящий син Гонта, який постійно краде в батьків гроші, хоч і має власну родину. Спочатку головний конфлікт полягає у тому, що Ядзаемон та його дружина благословляють заручини Осато та Кореморі, хоча в останнього вже є дружина та двоє синів (у «Йошіцуне сенбондзакура» з'являється лише один з них, Рокудай). Гонта теж незадоволений таким рішенням батьків, адже це означає, що по їх смерті крам перейде не до нього, а до нового зятя. Кульмінація настає, коли до села прибувають справжні дружина та син Кореморі, які його розшукують, а слідом за ними й члени клану Мінамото, які вимагають голову втікача.

Кореморі постає перед жахливим вибором, адже його викриття може забрати життя як і його справжньої родини, так і родини, що його прихистила. У цей момент відбувається неочікувана трансформація персонажа Гонти: розчулений благородством Кореморі та благаннями його дружини, він вирішує здійснити акт самопожертви. Замість голови Кореморі він віддає відрубану голову нещодавно страченого розбійника (згодом виявиться, що це була голова Шюме Кокінго, васала Кореморі, що допомагав його дружині знайти його), а під виглядом сім'ї Тайра він видає власну дружину та сина. Такий троп «підміни» у театрі кабукі має назву *мігаварі* (身替り, /мігаварі/).

Після розкриття обману Кореморі вражений, скільки крові пролилося заради його порятунку. Він вбачає у цьому знак, що його перебування у світі живих приносить лише страждання іншим, а подальше переховування коштуватиме нових невинних жертв. Тому він, як і його прототип у «Хейке моногатарі», вирішує прийняти буддійський постриг, щоб мати змогу молитися за душі тих, хто загинув через нього у війні Гемпей, та за спасіння душі Гонти, якого убиває його ж батько Ядзаемон. Фінал його життя залишається відкритим: п'єса нічого не згадує про його самогубство.

Отже, можемо зробити невеликий висновок, що якщо лінія Томоморі ілюструє приклад класичної героїки та утилізує стиль виконання арагото (яскравий грим кумадорі, експресивні рухи роппо), то історія Кореморі є більше ліричною драмою, яка тяжіє до стилю вагото (витончені чоловічі образи та центральний фокус акторської гри на передачі людських емоцій та дилем).

Третім живим представником роду Тайра є Тайра-но Норіцуне, який переховується на горі Йошіно як монах, на ім'я Какухан. Як і інші Тайра, у першотворі Норіцуне топиться під час битви на Дан-но-ура, однак у «Йошіцуне сенбондзакура» стверджується, що він насправді ледь вижив під час битви на острові Яшіма, і після того прийняв постриг.

На відміну від Кореморі, який став монахом через душевний біль та хотів спокутувати таким чином гріхи Тайра, Норіцуне все ще планує, як помститися

Йошіцуне та Йорітомо, і під монашим одягом носить червоні обладунки свого роду.

На горі Йошіно в останньому, п'ятому акті вистави, Норіцуне прагне зійтися у вирішальному двобої з Йошіцуне, однак йому на заваді стає васал Мінамото Сато Таданобу, чийого брата, Цугунобу, Норіцуне вбив під час битви на Яшімі. Зазнавши поразки й усвідомивши, що Йошіцуне не тримає зла на залишки Тайра, а навіть проявляє до них повагу як до могутніх воїнів, Норіцуне вирішує посправжньому, а не заради маскування, відректися від світу та визнає перемогу Мінамото.

Отже, через образи трьох уцілілих полководців Тайра автори п'єси ілюструють трансформації людських доль після катастрофи війни. Кабукі переосмислює трагічний фінал роду Тайра і дарує його представникам шанс ще раз постати перед вибором між життям, смертю, помстою та спокутою.

Окремої уваги також заслуговує персонаж імператора Антоку. У «Хейке моногатарі» доля малолітнього правителя є одним із найтрагічніших символів падіння Тайра. Під час битви при Дан-но-ура його бабуся, вдова Тайра-но Кійоморі, узяла хлопчика на руки та стрибнула разом з ним у море. Проте драматурги Кабукі керувалися потребою у щасливій кінцівці для глядачів епохи Едо, тому повністю переписали цей фінал.

Як уже зазначалося у цьому підпункті, спочатку хлопчика переховує Томоморі, а потім забирає під свою опіку Йошіцуне. На цьому лінія імператора у п'єсі не закінчується. Ми також дізнаємося, що Йошіцуне відправив правителя до його матері Кенреймон-ін в монастир Охара, де той прийняв чернечі обітниця.

Автори п'єси протиставляють дитячу невинність воєнній жорстокості у сцені в другому акті, де могутні та закривавлені воїни схиляються на коліна перед тендітним хлопчиком у розкішному імператорському дворі. Також саме завдяки Антоку Йошіцуне відмовляється від політичної помсти, що кардинально змінює плани Томоморі. Отже, образ малолітнього імператора з пасивної жертви історичних міжусобиць трансформується на живий символ миру та остаточного примирення між кланами Тайра та Мінамото.

«Хейке моногатарі» також знайшло своє відображення у п'єсі «Ічі-но-тані футабі гункі» (一谷嫩軍記, з яп. «Хроніки Ічі-но-тані»), яка має одразу 6 авторів та була поставлена на сцені Кабукі у 1752 році [Brandon 1992].

Головним тропом у виставі знову є мігаварі – підміна тіл заради порятунку людей шляхетної крові, що вимагає від героїв нелюдських жертв. Найяскравіше це проявляється у третьому акті, також відомому як «Кумагай джін'я» (熊谷陣屋, «Табір Кумагая»).

Як ми уже згадували при розборі п'єси Но «Ацуморі», в «Хейке моногатарі» суворий воїн Кумагай-но Джіро Наодзане вбиває у двобої юного Тайра-но Ацуморі, а згодом під враженням від цього вчинку стає монахом. У п'єсі Кабукі події розгортаються зовсім інакше. Полководець Мінамото Йошіцуне дає таємний наказ врятувати юнака. Кумагай змушений піти на жахливий крок – замість Ацуморі він відтинає голову власному синові Коджіро, який за віком і зовнішністю схожий на Тайру, і видає її командуванню як голову ворога. Врешті-решт, він відмовляється від свого самурайського життя і стає буддійським монахом.

Цікавою особливістю вистави є те, що хоч Ацуморі й не з'являється на сцені, його присутність відчувається. Єдиними фізичними ознаками його присутності є його обладунки та тінь, яку помічає Фуджі-но-ката, його матір, коли намагається заграти на його флейті. Також за сюжетом п'єси він насправді є позашлюбним сином ексімператора Го-Шіракави: виявляється, що його матір до заміжжя з Тайра-но Цунеморі (батько справжнього Тайра-но Ацуморі) була придворною дамою Го-Шіракави, від якого й завагітніла. Саме через те, що Ацуморі має в собі імператорську кров, Йошіцуне не лише наказує Кумагаю не вбивати юнака, а й планує доправити його до батька-імператора.

Отже, в акті пожертви Кумагая ми можемо вбачати конфлікт між самурайським обов'язком та батьківською любов'ю, де обов'язок честі змушує героя придушити власні людські почуття.

У цій же п'єсі ми зустрічаємо також Тайра-но Таданорі, молодшого брата Кійоморі та персонажа із п'єси Но «Таданорі». Нагадаємо, що за життя він був не лише воїном, а й поетом, і перед смертю попросив свого вчителя Шюндзея включити його вірш до імператорської поетичної антології «Сендзай-вака-шю» (千載和歌集, «Тисячолітня збірка японських пісень», 1187 р.). У «Ічі-но-тані футаба гункі» до його образу також додають романтичну лінію із донькою Шюндзея, Кіку-но-мае.

Отже, розглянуті п'єси Кабукі демонструють певною мірою деконструкцію середньовічного історичного канону. Через переписування фіналів та надання заздалегідь приреченим героям нового шансу драматурги Едо вивели на перший план внутрішній конфлікт між жорстоким обов'язком та людськими почуттями.

Висновки до Розділу II

«Хейке моногатарі» відіграло роль невичерпного джерела сюжетів, образів та філософських ідей для обох розглянутих театральних традицій, однак кожна з них переосмислювала повість відповідно до своїх завдань.

Театр Но звертався до «Хейке моногатарі» передусім у пошуках духовної глибини. Для тих п'єс, які ґрунтуються на хроніках про протистояння Тайра та Мінамото, головними рушіями сюжету є концепція муджьо та буддійська ідея кармічної відплати. У п'єсах шюра но («Ацуморі», «Таданорі» тощо) воїни замість своєї суті учасників битв постають як душі, що блукають між світами й шукають порятунку через поминальну молитву. Цікавою також є рецепція жіночих образів та другорядних персонажів повісті («Юя», «Охара Гоко», «Шюнкан» тощо).

Театр Кабукі підходив до тих самих сюжетів інакше. На зміну трагічним фіналам глядачам пропонувалися переписані долі та новий шанс для заздалегідь

приречених персонажів. Через такі прийоми, як мігаварі та подвоєння сюжетних ліній, драматурги кабукі змінювали кармічний конфлікт на особистий моральний вибір між обов'язком та почуттям.

Попри принципову відмінність Кабукі та Но, обидва театральні види уникають уславлення перемоги як такої. Практично усі розглянуті п'єси незмінно відсилають до центральної філософської ідеї першоджерела: земна велич минає, а гордіня невідворотно веде до занепаду.

ВИСНОВКИ

У процесі роботи було розглянуто виникнення й становлення двох найвизначніших театральних форм Японії, Но і Кабукі, а також проаналізовано конкретні драматичні твори, що ґрунтуються на сюжетах і образах військової повісті «Хейке моногатарі». Залучення театрознавчої та літературознавчої літератури дозволило сформувати цілісну картину того, яким чином одна пам'ятка середньовічної словесності перетворилася на невичерпне джерело художнього осмислення для двох принципово різних театральних традицій.

У першому розділі було простежено становлення японського театру від найдавніших ритуальних форм доби Ямато, а саме танцю кагура і жанрів гігаку й бугаку, до народних розважальних видів саругаку та денгаку, які безпосередньо заклали основу для виникнення театру Но у XIV столітті. Встановлено, що на всіх етапах свого розвитку японський театр формувався шляхом синтезу місцевих традицій із запозиченими материковими практиками, зберігаючи при цьому сакральний характер. Окремо було охарактеризовано естетичну систему театру Но, побудовану на принципах дзен-буддизму, концепціях юген та мономане, і закріплену у теоретичних трактатах та п'єсах Кан'амі та Дзеамі. Також було розглянуто театр Кабукі як міське видовищне мистецтво, що у результаті свого розвитку перетворилося на канонізовану драматичну форму з чітко визначеними акторськими стилями араґото, ваґото та оннаґата-гей.

У другому розділі було зосереджено увагу на «Хейке моногатарі» як літературному першоджерелі та його рецепції в обох театральних традиціях. З'ясовано, що ця повість, створена у жанрі гункі-моногатарі та просякнута буддійськими ідеями муджьо і кармічної відплати, стала для драматургів театру Но передусім джерелом духовного та психологічного матеріалу. Аналіз п'єс шюра но («Ацуморі», «Таданорі», «Яшіма», «Йорімаса»), кадзура но («Юя», «Томое», «Охара Гоко», «Сенджю»), а також творів категорій зацу но та кічіку но («Фуджіто», «Нуе», «Шюнкан», «Фуна-Бенкей») показав, що театр Но послідовно переносить акцент із зовнішньої воєнної події на внутрішній стан

душі персонажа, перетворюючи хроніку битв на медитацію про швидкоплинність буття та можливість духовного спасіння. Натомість театр Кабукі, як було продемонстровано на матеріалі п'єс «Йошіцуне сенбондзакура» та «Ічі-но-тані футаба гункі», підходив до тих самих сюжетів із принципово іншою метою: через переписування фіналів, введення тропу мігаварі та загострення особистих моральних конфліктів драматурги перетворювали кармічно приречених героїв на живих людей, що стоять перед вибором між обов'язком та почуттям.

Усі поставлені завдання у ході дослідження було виконано. Зокрема, було простежено генезу японського театру та охарактеризовано його ключові форми; проаналізовано «Хейке моногатарі» як явище жанру гункі-моногатарі та визначено його роль у формуванні театрального репертуару; детально розглянуто принципи інтерпретації повісті в театрі Но крізь призму буддійської філософії; а також виявлено специфіку адаптації тих самих сюжетів у театрі Кабукі з урахуванням його видовищно-драматичних засобів. Мету дослідження досягнуто: встановлено, що попри спільне першоджерело, театри Но та Кабукі виробили принципово відмінні художні стратегії його осмислення, які відображають глибші відмінності між цими двома театральними системами.

Отже, японський традиційний театр і середньовічна військова повість «Хейке моногатарі» являють собою невіддільні складові єдиного культурного простору, в якому література, сценічне мистецтво та релігійна філософія перебувають у постійному діалозі. Цей діалог не завершився в добу Муромачі чи Едо, а триває й досі, про що свідчить незмінна присутність п'єс на основі «Хейке моногатарі» в репертуарі сучасних театрів Но та Кабукі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондаренко, І.П., Осадча Феррейра, Ю.В. Японська література. Курс лекцій. Частина друга: період шьогунатів. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2015. 440 с.
2. Бондаренко, І.П. Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV-XIX ст.). Упоряд. Бондаренко І.П. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. 639 с.
3. Прищепа, О.В. Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії. Вісник Житомирського державного університету. Вип. 59, 2011. С. 190-192.
4. Рибалко, С. Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії. Народознавчі зошити, 2017. Вип. 6. С. 1591–1600.
5. Рубель, В.А. Історія середньовічного Сходу: Підручник. Київ: Либідь, 2002. 736 с.
6. Atkins, P.S. Revealed Identity: The Noh Plays of Komparu Zenchiku. University of Michigan Center for Japanese Studies, 2006. 308 p.
7. Averbuch, I. Shamanic Dance in Japan: The Choreography of Possession in Kagura Performance. Asian Folklore Studies. 1998. Vol. 2, No. 2. P. 293-329.
8. Brandon, J.R. Kabuki: Five Classic Plays. Honolulu: University of Hawaii Press, 1992. 378 p.
9. Brown, S.T. Theatricalities of Power: New Historicist Readings of Japanese Noh Drama. Proceedings of the Midwest Association for Japanese Literary Studies, 1996. P. 157-187.
10. Brown, S.T. From Woman Warrior to Peripatetic Entertainer: The Multiple Histories of Tomoe. Harvard Journal of Asiatic Studies, 1998. Vol. 58, No. 1. Pp. 183-199.
11. Chang, P. Performing Femininity: Exploring Onnagata kabuki in Japanese Theatre. Footnotes, Vol. 13. 2020. 13 p.

- 12.Ghaffari, M., Hekmat, F.F. Investigating The Impact of Zen Buddhism on Theory and Practice of Japanese Noh Theater. *Journal of Art & Civilization of the Orient*. 2019. Vol. 7, No. 25. P. 31-40.
- 13.Gilomen, N.C. Perceived Phantoms: A Phenomenological Observation of Spirituality in Atsumori. *The Kennesaw Journal of Undergraduate Research*, 2023. Vol. 10, Is. 1. 9 p.
- 14.Hasegawa, T. The Early Stages of the Heike Monogatari. *Monumenta Nipponica*, 1967. Vol. 22, No. 1/2. Pp. 65-81.
- 15.Inoura, Y., Kawatake, T. *The Traditional Theater of Japan*. New York, Tokyo: publ. by John Weatherhill, 1981. 272 p.
- 16.Jones, R. Kan'ami and Zeami Perfect Nō Drama. EBSCO, 2022. Режим доступа: <https://www.ebsco.com/research-starters/drama-and-theater-arts/kanami-and-zeami-perfect-no-drama>
- 17.Jones, S.H. Yoshitsune and the thousand cherry trees : a masterpiece of the eighteenth-century Japanese puppet theater. New York: Columbia University Press, 1993. 286 p.
- 18.Keene, D. Dramatic Elements In Japanese Literature. *Comparative Drama*, 1976-1977. Vol. 10, No. 4. Pp. 275-297.
- 19.Kominz, L. Origins of "Kabuki" Acting in Medieval Japanese Drama. *Asian Theatre Journal*, 1988. Vol. 5, No. 2. P. 132-147.
- 20.Kominz, L. Ya no Ne. The Genesis of a Kabuki Aragoto Classic. *Monumenta Nipponica*, 1983. Vol. 38, No. 4. P. 387-407.
- 21.Komparu, K. *The noh theater: principles and perspectives*. New York: Weatherhill, 1983. 376 p.
- 22.Konishi, J. *A History of Japanese Literature*. Vol. 3: the High Middle Ages. Transl. by Aileen Gatten and Mark Harbison. Princeton University Press, 1991. 678 p.
- 23.Leite, S. *A kabuki Reader: history and performance*. Edited by Samuel L. Leiter. New York: publ. by M.E.Sharpe, 2002. 430 p.
- 24.Leiter, S. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham: The

- Scarecrow Press, 2006. 639 p.
25. Marra, M. The Development of Mappō Thought in Japan (I). *Japanese Journal of Religious Studies*, 1988. Vol. 15, No. 1. Pp. 25-54.
 26. Okamoto, S. The man who saved Kabuki: Faubion Bowers and theatre censorship in occupied Japan. Trans. By Samuel L. Leiter. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001. 232 p.
 27. O'Neill, P.G. The Nō Plays: Koi no Omoni and Yuya. *Monumenta Nipponica*, 1954. Vol. 10, No. 1/2. Pp. 203-226.
 28. Ortolani, B. The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism. Princeton University Press, 1995. 375 p.
 29. Oyler, E. The Nue and Other Monsters in Heike Monogatari. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 2008. Vol. 68, No. 2. Pp. 1-32.
 30. Parker, C.K., Morisawa, S. Shunkan. A Nō Play. *Monumenta Nipponica*, 1941. Vol. 4, No. 1. Pp. 246-255.
 31. Salz, J. A History of Japanese Theatre. Edited by Jonah Salz. Cambridge University Press, 2016. 592 p.
 32. Serper, Z. Japanese Noh and Kyōgen Plays: Staging Dichotomy. *Comparative Drama*, 2005-2006. Vol. 39, No. 3/4. Pp. 307-360.
 33. Shively, D.H., McCullough, W.H. The Cambridge history of Japan. Vol. 2: Heian Japan. Cambridge University Press, 1999. 782 p.
 34. Smith, C. A Benkei for Every Age: Musashibō Benkei as Palimpsest. *Journal of the American Association of Teachers of Japanese*, 2021. Vol. 55, No. 1. Pp. 65-104.
 35. Special Noh Committee. The Noh drama: ten plays from the Japanese. selected and translated by the Special Noh Committee, Japanese Classics Translation Committee, Nippon Gakujutsu Shinkōkai. Tokyo: Rutland, 1960. 192 p.
 36. The Tale of the Heike. Transl. by Hiroshi Kitagawa and Bruce T. Tsuchida, University of Tokyo Press, 1977. 807 p.
 37. Wetmore, K. Kawatake Mokuami (1816–1893). *Routledge Encyclopedia of Modernism*, 2016.

38. Wilson, W.R. Fujito. Monumenta Nipponica, 1974. Vol. 29, No. 4. Pp. 439-449.
39. 歌舞伎演目案内 . Kabuki on the web. Режим доступа:
<https://enmokudb.kabuki.ne.jp/>
40. 人形浄瑠璃と歌舞伎. 文化デジタルライブラリー。Режим доступа:
<https://www2.ntj.jac.go.jp/dglib/contents/learn/edc25/jp/evolution/history3.html>
41. 能楽ポータルサイト .The-noh.com. Режим доступа: <https://the-noh.com/en/credit.html>
42. 兵藤裕己. 平家物語の歴史と芸能. 2000. 336 ページ.
43. 山中玲子 . 能の基礎知識 . 2020. Режим доступа:
<https://www.nohgaku.or.jp/guide/%E8%83%BD%E3%81%AE%E5%9F%BA%E7%A4%8E%E7%9F%A5%E8%AD%98>