

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА
ШЕВЧЕНКА
ФІЛОСОФСЬКИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА ЕТИКИ, ЕСТЕТИКИ ТА КУЛЬТУРОЛОГІЇ**

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

за спеціальністю 034 Культурологія
на здобуття освітнього ступеня магістра культурології
на тему:

Японський театр як культурний феномен

Студентка-виконавиця:

Баранюк Анастасія Андріївна

II курс

спеціальність 034 «культурологія»

ОНП «Культурологія»



Науковий керівник:

к.ф.н., доц. кафедри етики, естетики та культурології

Тормахова А.М.



(підпис)

Допущено до захисту:

Зав. кафедри _____

Київ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. Народження японського традиційного театру та ранні театральні практики Японії	8
1.1. Витоки японського театру; ранній народний театр: денгаку, сангаку, саругаку	8
1.2. Народження театру Но (VIII ст.); традиція Каньямі та Дзеамі	14
1.3. Розвиток драми Но за часів продовження традиції Каньямі і Дзеамі; вплив на подальші театральні форми.....	24
Висновки до I розділу.....	52
РОЗДІЛ II. Культура театральних форм пізнього періоду Едо та їх вплив на сучасний театр Японії	55
2.1. Популярний театр періоду Едо (Токугава): Кабукі, бунраку	55
2.2. Сюжети та дійові особи бунраку, вплив на сучасні театральні форми.....	62
2.3. Відлуння традиційного японського театру в сучасних далекосхідних практиках.....	68
Висновки до II розділу.....	76
ВИСНОВКИ	79
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	84
ДОДАТКИ	89

ВСТУП

Актуальність дослідження. В Японії існує безліч театральних жанрів, наприклад, ногаку, бугаку, кьоген, кабукі тощо. Одні жанри належать до традиційних, інші - до більш сучасних напрямів театру. Кожен жанр має свої відмінні риси: наявність або відсутність реквізиту, заборона на жінок акторів та інші аспекти, що роблять кожен жанр по-своєму унікальним. Японія - єдина країна в сучасному світі, де високопрофесійний театр має різноманітні форм від найдавніших до ультрасучасних. Можна без перебільшення говорити про те, що нинішня Японія є найбагатшим сховищем традиційної театральної культури Азії, бо в країні дотепер існують виконавські мистецтва, які безслідно зникли на азійському континенті, але виникли свого часу в Японії під прямим впливом ритуальної та ігрової культури Китаю, Кореї, Індії, Тибету, Персії, а в ідеологічному плані - шаманізму, синтоїзму, буддизму, конфуціанства, даосизму, індуїзму. Водночас японське сценічне мистецтво є одним із наймолодших в Азії. Воно набуває виразних форм (що фіксується в японських письмових пам'ятках) починаючи тільки з VIII століття, в той час як Індія і Китай можуть похвалитися найдавнішими формами театру, які сягають углиб II-I тисячоліть до н. е. Японський театр, як і всюди у світі, вийшов з обряду і ритуалу. Але його історичний шлях був дещо іншим. Це рух, як «вічне повторення», від первісних ритуалів-ігор до сучасного модерністського квазіритуалу [28]. На відміну від історії європейської сцени, де один театр приходив на зміну іншому, витісняючи попередника, японський театр доводив до досконалості й канонізував усі значні сценічні форми, давав змогу існувати їм довготривало й безперервно. У випадку з японським театром ми маємо справу з циклічною моделлю розвитку, зі свого роду «безсмертям» сценічних форм. Історія японського театру розпадається на два дуже нерівних і принципово різних відрізки: перший – від міфологічної давнини до реставрації імператорської Японії 1868 року; приблизно близько 13 століть від моменту письмових свідчень; і другий – від Мейдзі до сьогодення; наразі -

близько півтора століття. Роботу присвячено виявленню характеристик традиційного японського театру через аналіз естетичних принципів організації давньосхідних практик Но, Кабукі і Бунраку. Показано, що естетика японського мистецтва віддзеркалює онтологічні традиційні духовні підвалини японської культури і водночас антропологічні засади культурної специфіки природи людини. В естетиці пластичного японського мистецтва можна виявити всі сутнісні антропологічні засади, що зумовлюють своєрідність східної людини: увей (недіяння), моно-но аваре (зачарування речами), юген (потаємна краса, недомовленість), сабі (краса самотнього смутку), саторі (просвітлення). Ці начала в японському театрі Но відображені в принципі давніх театральних форм і практик і становлять унікальність природи людини в японській культурі.

Ступінь наукової розробки. Сьогодні історія японського театру, особливо популярних форм, є найбільш вивченою у самій Японії. За останні півстоліття японські видавництва опублікували збірку праць найрізноманітнішого характеру: від барвистих фотоальбомів до монографій на вузькоспеціальні теми. Практично неможливо проаналізувати всі праці, присвячені театру Но і Кабукі, однак, як у японському, так і в західному японознавчому театрознавстві, можна виділити кілька основних напрямків, за якими постійно ведуться дослідження. Серед них: 1) історія театру Но; 2) вплив театру на японську культуру (літературу, образотворче мистецтво, кіно); 3) релігія і театр; 4) порівняльний аналіз естетики європейського театру і японського театру; 5) вивчення окремих елементів мистецтва театру Но і Кабукі (танець, маска, музика, сценографія).

Фундаментальні теоретичні праці з японського театру з'явилися досить пізно, лише наприкінці XIX століття. Період «новітнього часу», що починається з епохи Мейдзі (1868-1912), ознаменований зміною політичних та економічних поглядів суспільства. Під впливом Заходу змінювалися пристрасті в культурі. Поступово став набирати силу інтерес до вивчення «скарбів національного мистецтва», серед яких був і традиційний театр.

Під час вивчення сучасних японських досліджень були використані книжки англійською мовою японських авторів. Серед них - Inoura Yoshinobu & Toshio Kawatake «The traditional theater of Japan» (1981), Keiko I. Mc Donald «Japanese Classical Theatre in films» (1994), Earl Miner, Hiroko Odagiri and Robert E. Morell «Classical Japanese Literature» (1985), Naoko Sakazaki «Yugen in Zeami's Theories and its's Application in Costume Colors and Patterns» (1995).

Також важливою частиною дослідження стали вузькоспеціалізовані праці західних і східних авторів. Однією з найзначніших праць цього ряду є книжка Kunio Komparu «The Noh theater: Principles and Perspectives» (1983). Автор книжки, представник відомої старовинної акторської школи Компару, у минулому сам безпосередній учасник вистав Но (виконавець на барабані тайко) занурює читача в багатосторонній світ театру Но. Основна ідея книги полягає в тому, що театр Но не можна аналізувати, спираючись тільки на драматургію, як це роблять деякі фахівці. Театр Но, на глибоке переконання Компару, це сутність японської душі.

Головним досягненням довоєнного часу стала публікація трактатів Дзеамі, творця теорії театру Но, під назвою «Зібрання 16 трактатів Дзеамі». Вона є надзвичайно цінною в дослідженні традиційних театральних практик. Цю роботу з розшифрування, коментування та перекладу середньовічних текстів 15 ст. на сучасну японську мову виконав відомий вчений Йосіда Того (1864-1918), а потім на англійську переклав Джон Зальц.

Об'єкт дослідження – японський театр як феномен культури

Предмет дослідження – втілення японських уявлень про красу в традиційних театральних формах, таємниця театру і незвичайні дії на сцені, його перехідні форми та історичний розвиток

Мета дослідження: проаналізувати традиційні форми японського театру і їх вплив на розвиток міської культури

Завдання дослідження:

- Вивчити та проаналізувати історію виникнення японського театру;

- Детально розглянути та проаналізувати особливості жанрів театрального мистецтва;
- Проаналізувати розвиток театрального мистецтва Східної Азії;
- Вивчити та проаналізувати національні особливості та естетичні принципи театру Японії та їх вплив на розвиток міської культури;
- Встановити вплив традиційних театральних форм на сучасний розвиток японського театру

Наукова новизна полягає в детальному підході до вивчення традиційних форм японського театру під впливом ритуальної та ігрової культури Китаю, Кореї, Індії, а також місця в ньому перехідних театральних практик, починаючи з раннього періоду розвитку міської культури Японії (VIII ст.). Також в рамках роботи детально аналізуються сценічні елементи акторів театру Но як відображення філософської концепції буття японця часу пізнього Едо.

Методологія. В основі методології дослідження лежить історико-проблемний підхід. Докладний аналіз конкретного матеріалу дає змогу розкрити історичні передумови появи японського театру, зрозуміти, які мистецькі тенденції впродовж століть чинили на нього вплив. Особливо важливим є вивчення міфологічних і культових впливів з огляду на те, що своїм корінням, як вказують японські вчені, традиційні форми японського театру сягають в доісторичну давнину. Використовуючи метод порівняльного аналізу, в роботі також визначається місце японського театр в історії далекосхідних театральних практик.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, висновку, додатків та списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи – ... сторінок, із яких ... – основного змісту.

Апробація результатів дослідження. Дослідження однієї із ранніх театральних форм Японії, а саме театру Но, містить стаття «Місце жінки в театрі Но», яка опублікована в збірці «Українські культурологічні студії». Тези до наукової конференції «Дні науки філософського факультету – 2023»

розкривають зміст танцювальних практик і ранніх формах далекосхідного театру.

РОЗДІЛ І. НАРОДЖЕННЯ ЯПОНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ ТА РАННІ ТЕАТРАЛЬНІ ПРАКТИКИ ЯПОНІЇ

1.1. Витоки японського театру; ранній народний театр: денгаку, сангаку, саругаку

Японський традиційний театр тримається на чотирьох стовпах класичних жанрів: но, кьоген, бунраку та кабукі. Маючи безперервну історію в понад шість століть, вони були значною мірою кодифіковані до вісімнадцятого століття. Сьогодні вони співіснують на спеціалізованих сценах сімейних, комерційних і національних театрів, а також у громадських залах і багатоцільових театрах по всій країні та за кордоном. Хоча зміна смаків загрожує їм у сучасну епоху, обізнані та пристрасні шанувальники, серед яких багато студентів-аматорів, запевняють, що ці традиційні жанри й надалі зачаровуватимуть вітчизняних та іноземних глядачів і практиків.

Витоки свого мистецтва виконавці пов'язують з богинею сонця Аматерасу, яка зачинилася в печері. Як розповідають найдавніші японські записи восьмого століття, Кодзікі та Ніхонгі, вона була обурена тим, що вбивство її брата залишилося безкарним. Міриади стурбованих богів зібралися на березі річки для обговорення; тоді на перевернутій бочці, перед деревом, прикрашеним коштовностями та тканинами, богиня Аме-но-Узуме виконала динамічний і непристойний танець [5, с 15-45]. Боги вибухнули сміхом, а коли богиня сонця визирнула, її силоміць забрали, печеру замурували, і світло повернулося у світ. Хоча цей міф і викликає сумніви, він розкриває роль шаманізму в ранньому перформативному мистецтві, як воріт, що впускали доброзичливих богів у громаду. Хоча но та кьоген були першими японськими театральними формами, заснованими на текстах, що з'явилися у XIV столітті, більш ранні імпортовані жанри танцювального театру вплинули на їхні рухи, інструментарій, ритми та естетичні принципи. Незважаючи на відносну ізоляцію Японії, Шовковий шлях забезпечував безперервний потік інформації

та товарів. Починаючи з шостого століття, до Японії потрапили буддійська філософія, китайські ідеографії та поезія. У 612 році корейський виконавець Мімасі привіз до імператорського двору гігаку - елегантну розвагу. Вона складалася з буддійської процесії і драматичних інсценізацій легенд та комічних сценок про буддійські гріхи за участю міфічних царів, демонів і тварин. Проте воно зникло у XII столітті, його єдині залишки - 200 великих, вишукано вирізьблених масок із гротескно викривленим виразом обличчя. Гагаку, елегантна музика, що включала танцювальний театр (бугаку), прийшла через Китай і Корею, а школа була заснована у 701 році в Нарі. Понад 200 придворних виконавців розігрували танцювальні п'єси про легендарні битви індійських царів зі звірами, та інші драматичні сцени, спираючись на музику і танці Китаю та Кореї, а пізніше - південної Індії та В'єтнаму. До дванадцятого століття гагаку став повністю японським, але припинив активний розвиток у сімнадцятому столітті зі зниженням імперського контролю та зростанням самурайської влади.

Не маючи діалогів чи драматичних елементів, танці бугаку досі виконуються як величні сольні або групові танці на піднесених платформах в імператорському палаці Токіо та кількох храмах. Ці жанри процвітали поряд з місцевим виконанням при дворі, в містах і селах. Театральні розваги були життєво важливим видом діяльності для середньовічного світу: вираженням ритуальної відданості, громадської солідарності, соціальної критики та естетичної розваги. Сезонні шаманські ритуальні вистави на честь богів влаштовувалися на щорічних придворних церемоніях (мікагура). Святині та храми спонсорували танцювальні та ритуальні вистави сато кагура в містах і селах протягом усього Середньовіччя, щоб задобрити синтоїстських богів, привабити віруючих або прозелітизувати буддистські вчення [74]. Розповіді про легендарні чудеса та життя святих також включали світські комічні історії та романтичні пригоди, а також фантастично акробатичні танці левів. Драматичні оповідання (катарі), спочатку про релігійні чудеса чи історії походження (кошаку) під бій барабана чи віяла, а потім про військову відвагу

під акомпанемент лютні біва (хейкебусі), виконувалися при дворі, в храмах та під час екскурсій. Танцівниці Сірабьосі, одягнені як чоловіки, виконували жваві, ритмічні танці під популярні пісні, барабан і флейту. Багато ранніх естрадних виконавців походили з гетто, де відбувалося міжжанрове змішування. Постійна популярність співаків і танцюристів, як жінок, так і чоловіків, у столицях Нара, а потім Кіото, а також під час місцевих гастролей - мандрівні артисти були майже синонімом проституції - створила висококваліфікований професійний клас виконавців. Вони шукали покровительства з високих і низьких верств суспільства, деякі з них навіть здобули великий статус наложниць імператорів.

Ритуальні чи світські, ці ранні вистави демонструють драматургічну та мізансценічну спадкоємність, яку можна знайти в пізніших жанрах: 1. Глядачі відокремлені від виконавців, які грають на квадратній, піднятій сцені, шлях до якої символізує подорож або візит з потойбічного світу. 2. Відкритий простір без завіс і стін, сцена має просторову ієрархію, що розрізняє типи ролей (Додаток 5). 3. Обряди слідує символічній структурі вітання Іншого (незнайомця, бога чи демона), розважаючи його піснями і танцями, перед тим, як відправити його геть. 4. Вистави є гендерно-специфічними, з використанням масок або головних уборів для перевдягання, і включають драматичні перетворення на сцені. 5. Маски або нейтральні обличчя надають виразності всьому тілу. 6. Танці з ручними предметами (віялами, списками, парасольками) представлені фронтально, з колами та штампами. 7. У мові переплітаються архаїчні та розмовні діалоги, придворна поезія та народна пісня. 8. Музично-пісенний супровід та акцентування драматичної дії. 9. Вокально-жестикуляційні схеми (ката) прописані, повторюються з варіаціями в нових контекстах, цілком переносяться до нових творів або наступних жанрів. 10. Виконуються численні варіації на схожі сюжети, іноді в одній програмі, причому за серйозною драмою слідує пародійна або жартівлива версія. 11. Дотримуються суворих жанрових правил, але сюжети і сценічні умовності старих або сучасних жанрів безладно адаптуються. 12. Гра слів,

скатологічні та непристойні жести, кумедні історії викликають сміх і радість і для богів. 13.Короткі сцени зібрані в різноманітну програму, з прискореним темпом.

Слово «кагура» почали писати китайськими ієрогліфами, що означає «божественні розваги», але його первісне значення – «резиденція божества». Вистави кагура відбуваються на місці, де проживає божество. Центральне місце кагура в синтоїстському поклонінні зрозуміле з фіксованої тричастинної структури японських фестивалів: виклик божества, розвага божества та прощання з божеством. Кагура - це вистава, яка розважає божество в середній частині синтоїстського фестивалю, і вона може мати різні форми. У танці лева (шиші кагура) божество присутнє у великій лев'ячій масці і приносить захист тим, хто запрошує його до свого дому. У народній кагура (сато кагура) селянин одягає маску божества і заходить на територію села. Оволодіння, рольові ігри та інсценування історії, основи драматургії та театру існують у прототипічній формі в сільській кагура [50, с. 18-45]. Жіночий шаманський танець (міко кагура) жриць святилищ використовує музику і танець, щоб викликати транс і прикликати божество, яке пророко говорить вустами жриці - танцівниці. Мікагура, придворна кагура, виконується придворними музикантами і танцюристами (у минулому придворними) як частина головних синтоїстських обрядів, спонсорованих імператорським двором, щоб запевнити процвітання землі і безперервність імператорського правління. В «Ікугіну» вперше з'являється низка важливих характеристик японського театру: подорож божества священним шляхом, від духовного до земного світу, де відбувалася вистава, позначалася як «шлях богів». Відкриті проходи на сцену - міст у Но та квіткова доріжка в Кабукі - беруть свій початок з цієї глибоко вкоріненої концепції стосунків між богом і людиною. У наступних театральних формах сцени подорожей, мандрівок і вражаючих входів стали нормальними, навіть необхідними частинами драматичної структури. Квадратна, піднесена дерев'яна сцена кагура, постійна чи тимчасова, є найдавнішою театральною спорудою Японії. У формі, що вплинула на розвиток театрів Но та раннього

Кабукі, вона була накрита дахом і являла собою окремо стоячий танцювальний павільйон (кагура-ден), зазвичай розташований біля входу до внутрішнього комплексу святині. Святковий і радісний гумор кагура продовжується в кьоген і кабукі. Соціальний чи психологічний гумор, який у західному театрі набуває форми сатири чи фарсу, не є частиною традиційного театру. Не існує також ролі клоуна чи блазня, як в індійському, південно-східноазійському, китайському та західному театрах. Блазень - це соціальний вигнанець і осередок гумору, часто жорстокого, заснованого на невмілості та невдачах, характеристиках, які не відповідають общинній, егалітарній, благодатній природі кагура. Легке сприйняття театральної вистави як частини громадського і релігійного ритуалу продовжує впливати на сучасне ставлення японців до театру.

Інші ранні народні розваги в особистих щоденниках та офіційних документах X-XII століть по-різному описуються як польові розваги (денгаку), різнобарвні розваги (сангаку) та мавпяча музика (саругаку). Важко сказати, про які саме вистави йдеться в цих термінах, оскільки сакральне і світське, міське і повітове мистецтво згадується спочатку під одним терміном, а потім під іншим. Частково вони стосувалися мандрівних артистів - акробатів, канатохідців, жонглерів і фокусників, які працювали на вулицях Нарі і Кіото. Термін «сангаку» означає мистецтво, запозичене з Китаю (і Кореї). До XV століття драми денгаку були популярними, як жодні інші п'єси. Священні пісні й танці денгаку, пов'язані з посадкою рису, відзначали весняні фестивалі ще з давніх часів; вони й досі виконуються як імператорські ритуали. У цей ранній період професійні трупи санігаку влаштовували естрадні вистави. Вони влаштовували вистави у святилищах чи храмах під час фестивалів або виступали на запрошення в будинках придворних вельмож. У XIV столітті актори санігаку створили серйозні драми, які стали називатися Но [19].

Між VII-м та X-м століттями китайська та корейська культура, включно з театром, викликала в Японії велике захоплення та наслідування. Китайські ідеографи були прийняті для письма, а китайські поетичні форми та стилі

вивчалися при дворі. У 612 році корейський виконавець Мімадзі (Мімасі японською) представив при японському імператорському дворі буддійську танцювальну виставу китайського походження. Розкидані маски, музичні інструменти та костюми цієї форми, можливо, були привезені з Китаю ще 550 року. Ця придворна форма, відома як кіак у Кореї, стала гігаку – «елегантною розвагою» в Японії. Японський регент принц Шотоку (бл. 593-621 рр.) наказав Мімадзі заснувати при дворі школу музики і танцю і призначив хлопчиків учнями. Інші корейські музиканти і танцюристи переїхали до Японії слідом за Мімадзі. Гігаку пропагував буддизм, нову для Японії релігію, яку Сьотоку завзято проповідував під час свого правління.

В одному з індоєвропейських джерел описано виставу гігаку: спочатку виконується ритуальна буддійська музика (неторі) на флейті, барабанах, гонгах і тарілках; потім процесією (гьодо) проходять співучі монахи в масках Будди, за ними йде друга процесія з десяти акторів у масках китайки, царя, Баромона (індійського брахмана), Карори (Гаруди, царя птахів в індійському міфі), приборкувача левів, борця та інших. Нарешті, фігури в масках встановлюють тимчасову відкриту сцену і виконують комічні сценки, застерігаючи від буддійських гріхів [48, с. 15]. До XII століття гігаку втратив імператорську підтримку, і вистави поступово припинилися - незвичний для Японії випадок занепаду важливої театральної форми. У храмових колекціях збереглося близько 250 масок гігаку; найстаріші датуються VII-м століттям, часом, коли гігаку вперше з'явилося, вони можуть бути китайського виробництва. Вони гарно вирізьблені та розмальовані і є рідкісними витворами мистецтва. Конкурентна форма танцювальних розваг, бугаку, була представлена при дворі з Китаю через Корею у 8-му столітті (Додаток 2). У 701 році при дворі було створено Імператорське музичне бюро для навчання бугаку та його музиці (канген). (Мистецтво танцю і музики називається гагаку – «музичні розваги»). Від самого початку бугаку було еклектичним мистецтвом. Бюро мало відділи китайської музики і танцю (тогаку) та корейської (кома-гаку) і розподілило 255 виконавців за різними

спеціалізаціями в межах цих двох відділів. У 736 році виконавцям було доручено вивчати і виконувати нові танці, завезені з південної Індії та В'єтнаму. Імператор Нінмію (р. 833-49) був настільки відданий бугаку, що подорожував до двору Тан у Китаї, щоб вивчати оригінальну музику і танці. Він також створив багато нових танців. З XIII по XVI століття бугаку переживає період серйозного занепаду. Збіднілий імператорський двір не міг дозволити собі утримувати сотні виконавців після того, як втратив політичну владу на користь класу самураїв. Багато творів з репертуару було втрачено, а рання драматична життєздатність жанру була майже забута. Найстаріші танцювальні твори, такі як бойовий танець «Буномай», свідчать про те, що сучасний стиль виконання значно менш динамічний, ніж у минулому. Танець «Гендзьораку» представляє надзвичайно драматичну ситуацію: герой індійського міфу бореться з отруйною змією, перемагає її і тріумфально повертається до свого замку. Деякі з танців бугаку були запозичені, а потім поглинуті провінційними виконавськими жанрами, такими як буддійські танці довголіття (еннен), через їх драматичні якості. Однак сьогодні бугаку танцюють лише під інструментальну музику, і в ньому практично відсутня рольова гра чи драматична взаємодія. Типовим є унісонний або дзеркальний танець у геометричних візерунках двома або чотирма танцюристами. Таким чином, ранні елементи розповіді, пісенні тексти (і, можливо, діалоги) не збереглися. Спокійні, величні риси бугаку відображають протекцію мистецтва з боку імператорського двору, а пізніше - великих святинь і храмів, тісно пов'язаних з престолом, асоціація, яка зберігається і в наш час.

1.2. Народження театру Но (VIII ст.); традиція Каньямі та Дзеамі

В останні два десятиріччя в Японії робляться спроби творчо застосувати традиції мистецтва Но в «новому театрі» (сингеккі) європейського типу. Актори театру Но нерідко працюють в якості режисерів на сучасній сцені, здійснюючи спільні постановки з акторами сингеккі. Уже в 50-ті роки в

японській драматургії намітилася тенденція нової трактовки міфічних сюжетів драм Но і побудови на цій основі сучасної драми. Музика театру Но оживає в сучасній японській музиці (творчість Маюдзуми Тосіро), сценічна стилістика мистецтва Но успішно застосовується в сучасному кіно (А. Куросава, К. Сіндо) [30, с. 220].

Відомі випадки прямого впливу драми Но на творчість деяких європейських поетів, драматургів, театральних режисерів. Серед них У.Б. Йітс. Який під враженням від драми Но написав «Чотири п'єси для танцівниць», а також Б. Брехт, шкільна опера «Той, хто говорить «так» і той, хто говорить «ні»» якого майже дослівно слідує японському тексту драми Но «Таніко» [42].

Драму Но виростили середньовічні японські міми саругаку-хосі, чие мистецтво було поширеним уже в VIII ст. Бідні бродячі актори веселили народ на дорогах виставами саругаку («гаку» означає гру для середньовічних театральних форм, а пізніше переосмислюється як театр). Вистави включали акробатику, клоунаду, жонгливання, ходіння на ходулях, фокуси, танці на одній нозі, ходіння по канату і т.д. До початку XI століття актори саругаку – хосі розігрували в своїй виступах і сюжетні фарсові сценки, які створювалися методом імпровізаційної гри і супроводжувалися коротким комічним діалогом або монологом. Відомі назви деяких з них: «Кмітлива відповідь кіотосця», «Монахиня Мьоко випрошує пелюстки», «Перше відвідування столиці жителем східної провінції» [44, с. 15-190]. Сила дотепної плебейської насмішки, буфонна яскравість вистав нерідко надавали цим сценкам сатиричний характер. Вони могли містити і забарвлені гострим слівцем непристойні насмішки.

Ігри саругаку послуговувались величезним попитом у народі, саме тому служителі святилищ і монастирів почали надавати виконавцям власне покровительство. З того часу (XI століття) вистави акторів саругаку-хосі стали частиною суспільних релігійних святощів. В XII столітті при кількох храмах в ближніх до Кіото провінціях жили власні виконавці саругаку, які об'єдналися

в цех дза. Актори виступали в дні святкових богослужінь, після ритуальних релігійних дійств, серед яких найбільш поширеними були синтоїстські кагура («ігри богів») і еннен («довгі літа»), а також буддистські дзюсі (так називалися монахи- заклинателі). Деякі з цих дійств існують і зараз, але вони дійшли до нас в дуже трансформованому вигляді і можна вважати, що облік цих ритуалів похований під шарами століть. Припускають, що танці монахів дзюсі супроводжувалися розспівуванням буддистських текстів, а вистави еннен, які виникли із древніх народних магічних плясок, до середини XIII ст. стали заможно декорованими виставами з розвинутим пісенним елементом (в формі перекликування хору), метою якого було попросити у богів довгого процвітання для держави. У XII столітті у виступи уже включалася пісенно-танцювальна молебна п'єса «Окіна» («Старець»), яка мала кілька варіацій, а надалі перейшла в театр Но в скороченому варіанті [67].

Співіснування саругаку з ритуалами на території храмів і нова можливість для акторів познайомитися з буддистськими текстами, літературою і поезією повпливали на зміну характеру саругаку, який перейшов від зображення побутових і сатиричних сцен до п'єс релігійно- філософського вмісту. Нові вигадані акторами саругаку-хосі, отримали назву «Но», а їх представлення іменували «саругаку-но Но». «Но» позначає вміння, «майстерність», а тому можна припустити, що і самі твори, а також їх виконання відрізнялися достатньо високим рівнем.

П'єси Но, які виникли в саругаку, з середини XII століття до третьої чверті XIV століття, ймовірно, не фіксувалися [72, с. 117]. Наразі немає текстів того часу, а також наявних зображень вистав того часу. Є сенс припускати, що це були дуже короткі діалогічні п'єси оповідального характеру для двох- трьох акторів, які присвячувалися якій- небудь значній події або герою. Вони природньо підводили до виконання танцю. Вони супроводжувалися мелодією коута («коротка пісня»), надзвичайно повільною і одноманітною, спів здійснювався в монотонній, протяжній манері, в дусі релігійних піснеспівань. Ранні п'єси Но йшли по шляху покращення мови і

драматизації дії – відбувалося поступове накопичення елементів драматургії. Уже тоді піснетворці відкрили основні джерела для сюжетів: інсценувалися окремі фрагменти із творів хейанської літератури IX – XI століття, середньовічні воєнні записи (гунки), усні легенди і сказання, філософські повчання і житейські притчі.

Облік уявлень саругаку в цей період не цілком зрозумілий, проте очевидно, що процес народження нової п'єси супроводжувався великими змінами в характері виконавського мистецтва: новий зміст вимагав нових прийомів гри. Якщо раніше уявлення насичувалися буфонадою, актори були схильні до різких перебільшень, прагнули підкреслити зовнішні характерні ознаки своїх комічних персонажів (їхнє мистецтво називалося мономане або ж «наслідування»), то приблизно з початку XIII ст. виступ саругаку поступово збагачується танцювальними та пісенними елементами, які привносилися з різних джерел. Основними на тому етапі були буддійська музика сьомьо, популярні пісні імайо і роей (виконувалися жінками в чоловічих костюмах). На манеру виконання деяких танців в саругаку-но Но виявило великий вплив мистецтво денгаку («польові ігри»), які з'явилися із сільських обрядових ігрищ посадки рису, в яких пісні перебивалися танцями.

До середини XIII ст. мистецтво саругаку-но Но набуває широкої популярності, і актори денгаку також беруться за виконання п'єс Но, створених акторами саругаку, або самі складають п'єси такого ж характеру. І в залежності від того, яка трупа грає п'єсу Но, виставу називають «саругаку-но Но або Денгаку-но Но». Гостра стихія фарсу продовжувала жити у саругаку. Буфонні сценки поступово перетворювалися на складнішу, діалогічну п'єсу, в якій велике місце відводилося імпровізації. Ця п'єса отримує назву но-кьоген («кьоген» означає одержимість говорінням), оскільки виконується тепер між п'єсами Но [59]. Такою є передісторія драми Но – період, який підготував новий етап, ознаменований народженням справжньої драми [33, с. 210]. У середині XIV ст. в Японії вже існувало велике число труп (цехів) саругаку-но Но - виконавців нових п'єс. Найзнаменитіші жили при

храмах провінцій Ямато та Омі. Процвітали й виконавці денгаку. З усіх визнаних труп саме трупа Юсаки, яку очолював актор Каньямі Кійоцугу (1333-1384), відкрила новий період в історії японського театру. Каньямі вдається підняти побутову форму саругаку-но Но на інший якісний ступінь, він створює повноцінну драму і новий спектакль.

Біографічні дані про Каньямі уривчасті, хронологічно невизначені і часто ймовірні. Основні, дуже мізерні відомості про нього залишив у своїх трактатах його син Деамі (1363-1443) [32, с. 110-180]. Відомо, що довгі роки Каньямі кочував з трупами з села до села, нарешті влаштувався в селищі Юсакі провінції Ямато і став служити в храмі Касуга, виступаючи у дні храмових свят. У мистецтві актора Каньямі понад усе ставив здатність «наслідувати» (мономане). На змаганнях з трупами провінції Омі він зіткнувся з акторським мистецтвом у стилі юген (слово вживалося тоді акторами для позначення краси видовища). Вистави труп Омі-саругаку вплинули на подальшу творчість Каньямі [52, с. 15]. Саме під враженням від цих вистав він починає пошуки нової техніки гри, в якій принципи мономане і юген злилися б у гармонійній єдності. Каньямі успішно ввів у саругаку танець кусено маі («мелодичний танець»), що був тоді у великій моді. Каньямі не навчався танцювального мистецтва з дитинства і тому був переконаний, що ніколи не досягне справжньої майстерності у цій галузі. Однак він мав чудову міміку, прекрасно володів тілом, виконуючи трюки на рівні акторів пізнішого театру Кабукі. Він пішов шляхом привнесення до танцю елементів мономане, що призвело до стилізації танцю, який пізніше став танцем-пантомімою, та самого мистецтва наслідування, що перетворилося на пластичне внаслідок підпорядкування дій актора певному музичному ритму. В кусено маі подібна манера виглядала природно, оскільки виконувався танець під модну на той час пісеньку, а танцювальні рухи передавали зміст пісні [60]. До Каньямі п'єса Но супроводжувалася протяжною і одноманітною мелодією коута. Кусено маі – танець зі швидким ритмом, Каньямі переробив ритміку коута на основі кусено

маї, що додало додаткову гостроту драматичній дії. Вважається, що впровадження танцю кусено маї і мистецтво в Но відбулося в 1367-1368 рр.

Одночасно Каньямі намагається створити нову драму - уникнути простої оповідності, наповнити п'єсу справжнім драматизмом. Можна лише здогадуватися, коли було написано першу з восьми драм Каньямі, які, як правило, були переробками більш ранніх робіт невідомих авторів. П'єси не датувалися ні за часів Каньямі, ні в подальшому. Було б правомірно припустити, що п'єси Каньямі з'явилися одночасно з вищезгаданими нововведеннями у виставі, оскільки текст п'єси Но нерозривно пов'язаний з її музичною структурою. Отже, можна вважати, що твори Каньямі виконувалися з другої половини XIV ст [56, с. 22].

Каньямі створив гостроконфліктну драму, з дієвим мотивом «боротьба двох сил в одних грудях» («Сотоба Коматі»). Наявність конфлікту, внутрішньої напруженості, драматизму перетворює колишні раніше оповідально-ілюстративні п'єси Но на повноцінні драматургічні твори. Каньямі ввів у драму образ напівбожевільного, одержимого героя («Сотоба Коматі»), висловлюючи тим самим крайній ступінь прояву людського страждання, і нерідко п'єси його набувають справді трагічне звучання («Сотоба Коматі», «Мотомедзука»). Його твори високопоетичні, досконалі у мовному плані. Каньямі вдалося домогтися єдності музики і тексту, підкоривши і музику, і сам текст принципу дзьо-ха-кю («вступ – розвиток – швидкий темп»), запозиченому ним з придворної музики мистецтва бугаку [43]. Так було створено в Японії першу драму, з якої і починається історія національної драматургії.

Драма Но, яка отримала у XIX ст. назву «йокьоку» («спів і мелодія»), створена акторами саругаку-хосі, і перш за все Каньямі, була призначена винятково для акторської гри [85, с. 16]. Аж до XVII ст. тексти драм існували лише у рукописах як театральні екземпляри акторів. Уявлення про драму Но можна було отримати, лише побачивши її на сцені, де вона розігрувалась як синтетична вистава, в якій слово, гра, танець, музика, костюми, маски

елементи вистави зливалися в гармонійній єдності. Історія цієї драми невіддільна від історії театру, у якому і для якого вона створювалася.

Каньямі був геніальним актором, драматургом та композитором. В історії японського театру йому відведено почесне місце основоположника національної драми. Однак очевидно, що народження драми Но – не тільки результат виняткових здібностей Каньямі. Воно було зумовлене всім попереднім розвитком театру і специфікою часів. 1333 рік – рік народження Каньямі, початок нової історичної епохи в Японії - епохи Муроматі (1333-1573), мистецтво якої створювалося під знаком поглядів буддійської секти дзен. Культура Муроматі, природно, розвивалася на цілком конкретному історичному тлі. Відбувалися оновлення соціальних сил - політичне падіння аристократії і остаточна заміна її самурайством, як наслідок, зростання національної самосвідомості. У часи Каньямі цей процес тільки почався і супроводжувався жорстокою феодалною усобицею, зміною правителів, змовами. У цю бурхливу епоху японської історії створюється та розквітає драма Но. Трагічні долі її героїв приховано відображають драматизм історичних подій і реакцію на них японського суспільства. Драма Но виникла у результаті переосмислення минулого досвіду у світлі буддійських уявлень про життя та смерть, про світобудову.

Життя театру за часів Каньямі було повнокровним і різноманітним. Багато акторів займалися вигадкуванням, влаштувалося більше вистав кандзін-но (вистави, збори від яких йшли на релігійні потреби), які нерідко проходили у формі змагань труп. «За часів Каньямі актори ставили власні твори, режисура була вільною, запровадження танців, зміна мелодії проводилася на розсуд самого виконавця». [Кітагава Тадахіко, Токіо, 1971, ст.11] Вистави саругаку-но Но користувалися величезною популярністю. У цей час відомі імена акторів, що прославилися на всю Японію: Каньямі, Іттю, Доамі, Кіамі.

У XIV ст. глядачами спектаклів саругаку-но Но, що відбувалися просто неба, були селяни, дрібне самурайство, городяни. Зараз важко уявити, що таке

витончене в художньому сенсі видовище було цікаво простим людям. Проте сучасний театр Но й театр Но епохи Муроматі абсолютно різні за характером глядацького сприйняття. Зародившись у лоні комічного саругаку, зазнавши на собі впливу народних обрядів та релігійних дійств, вистава Но в епоху Муроматі була тісно пов'язана з народним театральним мистецтвом; її символіка, що мала пряме відношення до символіки народних ігрищ, обрядів та релігійних дійств, була доступна найширшому глядачеві. Середньовічний японець володів володів вродженим почуттям краси поетичного слова - про це свідчить попередня літературна традиція, прекрасні старовинні народні пісні (вони зафіксовані в VIII ст. в поетичній антології «Маньйосю»), широко поширене захоплення твором ренгу - віршів, що нанизуються. Цілком очевидно, що прості глядачі вміли сприймати на слух поетичне мовлення, яке звучало зі сцени Но. Вони не проникали у філософську глибину драм і менше, ніж аристократи, відчували їхню літературну форму, але краса слова і життєвий зміст були доступні недосвідченому глядачеві. Тематика ж драматургії Но була настільки відомою, «банальною», за словами японців, що якщо щось у п'єсі не розумілося, то легко домислювалося.

Но привернув увагу вищого самурайства. У 1374 р. сьогун Асікага Есіміцу (1358-1408) відвідує спектакль трупи Каньямі. Йому було показано п'єсу «Окіна». Гра акторів справила на сьогуну величезне враження, і він бере трупу під своє заступництво. Цей рік деякі японські дослідники називають першим роком нової ери в театрі. З того часу трупа Каньямі, що складалася при храмі Касуга, а слідом за нею й інші кращі трупи перебираються з сіл до міст, отримують офіційне визнання, актори допускаються на міські площі та у міські палаци аристократів. Особливим прихильництвом сьогуну користується трупа Юсакі. Так, за час життя Каньямі мистецтво саругаку здійснює стрімке сходження [78, с. 213-340].

Матеріальна підтримка із боку вищого самурайства сприяла швидкому розвитку мистецтва Но. Актори мають можливість удосконалювати свою майстерність, зростає літературний рівень п'єс. При цьому навіть трупи, які

користуються високим заступництвом, не відмовляються від своїх перших глядачів, влаштовують кандзін-Но з великою аудиторією, здійснюють поїздки провінціями. Під час однієї з таких поїздок до провінції Суруга Каньямі помер.

З ім'ям Дзеамі пов'язаний найвищий розквіт драми театру Но. Творчість Дзеамі позначає час загального підйому культури у Японії. У 1392 р. сьогуну Асікага Есиміцу вдається об'єднати країну. В умовах миру забудовуються міста, поживляються торгівля та ремесла, стрімко розвивається театр. Розквіту театру чимало сприяв сьогун Есиміцу, який захоплювався філософією дзен, китайською поезією, віршем-творчістю, пристрасно любив театральні вистави, був їх тонким поціновувачем і заохочував діяльність сім'ї Каньямі, акторів інших труп, а також виконавців фарсів – кьогенів [36]. Але улюбленцем його залишився Дзеамі - найбільша фігура в історії японського театру. Він був чудовим актором свого часу, написав близько ста п'єс, зарахованих до шедеврів драматургії Но, створив теорію свого мистецтва, яка перевершує не тільки все створене до і після нього в історії японської естетичної думки, але за цілісністю, глибиною та широтою охоплення проблем витримує порівняння з найзначнішими світовими сценічними теоріями. Про перший період життя Дзеамі, коли він був відомий як видатний актор, існує небагато свідчень. У 1384 р., після смерті батька, дев'ятнадцятирічний Дзеамі очолив трупу. У 1399 р., після виступу на триденній святковій виставі Но, його визнали кращим актором саругаку-но Но. Існують давні записи про те, що в 1408 р., в сорок п'ять років, Дзеамі досяг апогею слави. У тому ж році помер його могутній покровитель Есиміцу. З того часу акторська слава Дзеамі почала меркнути. Новий сьогун Есімоті віддавав перевагу виставам трупи денгаку. Аж до 1428 року не зустрічається жодної згадки про вистави саругаку-но Но, тоді як вистави трупи денгаку влаштовувалися дуже часто. Актори саругаку багато виступали у провінціях та селах. Сам Дзеамі в цей час писав драми і трактати по теорії Но [14].

В колі японських дослідників драматургії Но побутує думка про те, що Дзеамі направив театр за неправильним шляхом і не дав японській драмі розвинутися. Майже повна відсутність зміни подій і рух часу в драмах Дзеамі трактується як відсутність драматургійності [70]. Однак саме така інтенсивна драматична дія є внеском драми Но в світову драматургію.

Японські дослідники відносять драматургію Каньямі до драматичного спрямування в Но (гекітекі кейко), а Дзеамі, на їхню думку, є творцем ілюзорно художнього спрямування (муген нотекі кейко). В цілому розвиток драматургії Но дійсно йде від прямої проповіді на прикладі загальновідомої «драматичної» (гекітекі) події, притчі - у Каньямі до розкриття внутрішнього світу людини, потаємних таємниць душі (муген) – у Дзеамі. Каньямі загострює увагу на драматизмі факту, Дзеамі завжди зайнятий осмисленням минулої події, заломленої кризь призму внутрішнього досвіду людини, він йде від відкритої релігійної дидактики до юген, яке осмислює як «красу сокровеного», водночас не можна сказати, що «ілюзорно-художнє», зовсім не властиве Каньямі – та його драми нерідко будуються на глибоких внутрішніх переживаннях персонажів («Сотоба Коматі», «Мотомедзука») [37].

Зрозуміло помітні стилістичні особливості драм Каньямі в порівнянні з творами Дзеамі. Його мова простіша, динамічніша, драма в цілому більш діалогічна. Каньямі мало вдається до цитування класичної поезії (у «Дзінен-кодзі», наприклад, не процитовано жодного старого вірша). Каньямі ще тісно пов'язаний із храмами, він пише в основному з розрахунку на сільську публіку, парафіян [62, с. 14-52]. Дзеамі створює більш витончений поетичний стиль, оскільки його глядачами є насамперед жителі Кіото, самурайство. Дзеамі розширив тематику драматургії Но, створивши цикл п'єс про легендарних воїнів із кланів Тайра та Мінамото, які вели у XII ст. тривалу кровопролитну війну за владу.

Загадковою фігурою в історії драматургії Но залишається актор Міямасу, про якого не збереглося жодних біографічних відомостей. Невідомі

навіть дати його життя, висловлюються лише припущення, що жив він за часів Дзеамі. Міямасу є автором уславлених драм, найкраща з яких «Курама-тенгу». В основу її сюжету покладено народну легенду про те, як Єсіцуне, знаменитий полководець клану Мінамото, навчався мистецтву володіння мечем у тенгу (казкового напівдемона-напівлішого з величезним носом і крилами). П'єси Міямасу відрізняє великий склад дійових осіб (нерідко дванадцять учасників), вони надзвичайно довгі, написані переважно прозою, насичені драматичною дією, танцями, дуже видовищні. Міямасу хіба що передбачив своєю творчістю наступний етап історії драматургії театру Но.

На період кінця XIV - середини XV ст. відноситься величезна кількість драм невідомих авторів, серед яких такі шедеври, як «Нономія», «Уто», «Хагоромо», які навряд чи поступаються творінням Дзеамі та іншим великим акторам того часу. Отже, драма і театр Но за життя Дзеамі і протягом майже всього XV століття переживали пору найвищого розквіту. У Кіото влаштувалися грандіозні уявлення Но, приурочені до релігійних народних свят, що тривали по кілька днів. Но продовжувало жити і розвиватися і в багатьох провінціях Японії, в селищах. Впливові князі даймьо вважали своїм обов'язком розважити гостей уявленням саругаку-но Но. Зважаючи на те, яким загальним коханням було оточене мистецтво Но, актори вміли задовольнити смаки будь-яких глядачів. Духом цього часу пройнято одне з найвідоміших висловлювань Дзеамі: «Мистецтво Но, пом'якшуючи серця людей, впливає на почуття і високих, і низьких. Воно є основою тривалого щастя, засобом продовження життя до глибокої старості» («Про глибини майстерності»).

1.3. Розвиток драми Но за часів продовження традиції Каньямі і Дзеамі; вплив на подальші театральні форми

Кінець XV ст. характеризується ослабленням сьогунської влади, яка постійно підривалася внаслідок селянських хвилювань та посилення місцевих феодалів. У роки повстання Онін (1467-1477) одинадцять років поспіль не

припинялося кровопролиття, було знищено більшу частину Кіото. Після закінчення повстання завершується процес утворення могутніх князівств і сьогунська влада сходить нанівець [1, с. 215].

У вирі політичних подій змінюється і стан театру Но, і характер нових п'єс. Аrenoю вистав, як і в ранній період, знову стає село (провінційні народні та храмові свята). У драмі Но починає переважати «драматургічна» лінія Каньямі: у цей бурхливий час глядач потребує гостродраматичної вистави [65].

Серед видатних акторів цього періоду Кандзе Кодзіро Нобуміцу (1435-1516), Нагатосі (1488-1541), син Нобуміцу і Дземпо (1454-1520), син Дентіку. Нобуміцу належать такі прекрасні п'єси, як «Фуна Бенкей» («Бенкей на кораблі»), «Атака», «Момідангарі» («Кохання під червоним листям клена»), «Расемон» [75, с. 90-118]. Усі вони майже без змін були запозичені раннім театром Кабукі. Нобуміцу хотів надати театру Но характер яскравого видовища, в його п'єсах, дуже цікавих за сюжетом, обов'язково є ефектні сцени. Він збільшив число персонажів у драмі Но і використовував при постановці гротескні маски. У Нобуміцу завжди дієва роль другого актора, нерідко він сам береться за її виконання. Деякі з його п'єс надзвичайно довгі і майже суцільно написані ритмічною прозою. У п'єсі «Атака», наприклад, шістнадцять сцен. Дія розвивається стрімко, переміщаючись з одного місця до іншого. Нобуміцу зумів зберегти красу поетичної мови драматургії Но, майстерно вплітав у сценічне дійство танці.

Нагатосі та Дземпо продовжували драматургічну лінію у п'єсах Но. Однак мова їхніх драм вже не настільки поетична, як у Нобуміцу, і вони занадто захоплені сценічними ефектами. У Нагатосі нерідко дуже великий склад виконавців, його спектаклі більше нагадують театр Кабукі, ніж Но. Він часто використовує екзотичні, казкові сюжети. У п'єсі «Касуй», створеній на основі китайської легенди про принцесу- дракона, що висушує річку, щоб змусити китайських придворних знайти їй нареченого, тринадцять дійових осіб і шістнадцять сцен. Нагатосі допускає розмову відразу трьох дійових осіб,

що раніше було неприпустимим в Но, а головний персонаж з'являється тільки в середині п'єси, і кожен персонаж поповнює танець, який завжди був привілеєм винятково героя драми. Яскрава видовищність – основна мета Нагатосі. Дземпо як драматург мало відрізняється від Нагатосі, він прагне насамперед розважити публіку дією, акторською грою. Текст драми іноді навіть втрачає в нього цінність як віяння літератури, хоча серед його драм є твори, написані в класичній манері Дзеамі. Драми Дземпо відрізняє великий склад дійових осіб, він нерідко стикає героїв у відкритому конфлікті, уникаючи глибоких філософських сентенцій. У п'єсу «Іккаку сєннін», що розповідає про пустельника, який загинув через любов до гарної жінки, Дземпо вводить танці еротичного характеру. Пізніше ця п'єса була перекладена для театру Кабукі під назвою «Нарукамі».

Нагатосі та Дземпо завершують справді творчий період в історії драми Но. Надалі в історії драматургії театру Но намічаються дві тенденції: з одного боку, робляться наївні спроби пристосувати це мистецтво до запитів нового часу, з іншого - починається поступовий процес аристократизації театру Но, що веде до канонізації текстів драм і форм їхнього сценічного втілення.

Кінець XVI ст., відомий в історії Японії як період Момояма (1573-1614), приносить мистецтву Но нових покровителів. Це верхівка військового стану, очолювана Тойотомі Хідейосі (1536-1598), якому вдалося об'єднати країну, і який почав вводити в систему феодалні відносини. У цей час нова міська культура ще не розцвіла і військовий стан, як і сьогуні Асікага, знаходив задоволення в спостеріганні вистав Но.

Хідейосі не тільки покровительствував трупам Но. Він став першим правителем Японії, який почав грати у п'єсах Но, організовуючи аматорські спектаклі. Так, в 1592 р. на честь сина він влаштував у Кіото триденну виставу і виступив у десяти п'єсах. Біограф Хідейосі Омура Юно написав кілька п'єс про нього, при постановці яких Хідейосі грав самого себе. Одна з п'єс цього циклу, «Есіно хапан» («Милування квітами в Есіно»), присвячена поїздки сьогуну в Есіно під час цвітіння сакури. Придворний сповіщає про прибуття

Хідейосі в Есіно і розповідає про його заслуги. З'являється Хідейосі, він висловлює у віршах захоплення квітучою сакурою. Потім на сцену виходить бог місцевості Есіно, оголошує про своє заступництво Хідейосі і виконує благословляючий танець. Подібні «придворні» п'єси не становили інтересу в художньому відношенні, вони суперечили духу драми і театру Но.

Наприкінці XVI ст. з'являються п'єси Но, написані на біблійні сюжети, що відбулося з проникненням у Японію християнства. Щоденникові записи португальських та іспанських місіонерів зберегли назви п'єс: «Ноев ковчег», «Адам і Єва», «Народження Христа». Ці «християнські Но» розігрувалися після служб у католицьких церквах і користувалися популярністю у парафіян [79].

Наприкінці XVI ст. відбулися зміни і у вигляді спектаклю Но. З'являються надзвичайно дорогі костюми, диво ткацтва того часу, на зміну маскам-портретам приходять маски із загадковим, невловимим виразом (він присутній і в найкращих масках XV ст.) [21, с. 90-215]. Ці нововведення були зумовлені зміною характеру драматургії Но, а також часом – культуру цього періоду відрізняли пишність та вбранство.

В епоху Едо (1617-1868) при владі остаточно утвердився військовий стан на чолі з кланом Токугава, а в житті панували конфуціанські норми. Культура цього періоду, культура городян, створила свій театр – театр ляльок Бунраку та театр Кабукі. Кращі трупи Но перебираються в Едо (Токіо), і спеціальними указами влади мистецтво Но перетворюється на церемоніальний театр (сікігаку) правлячого класу. Над провідними трупами встановлюють жорстку систему контролю (інші забороняються). Офіційні трупи отримують нові назви: трупа Юсакі починає називатися Кандза, Тохі - Хосьо, Енмай - Компару, Сакато – Конго [2, с. 180].

Збережена була і школа Кита, яка виникла XVII століття. Контроль над ними здійснюється шляхом запровадження системи іємото («глава дому»), яка передбачає особисту відповідальність голови школи за трупу перед владою. Акторів театру Но зараховують до нижчого класу самурайства, тепер вони

повинні суворо дотримуватись усіх регламентацій, приписаних громадським порядком. Ось деякі укази Токугава 1647 р., що стосуються акторів Но: «Акторам забороняється мати зайве майно, крім костюмів саругаку та побутових речей»; «Акторам забороняється кидати сімейну професію та вивчати військове та інші мистецтва, які не відповідають їх становищу», «Актори повинні зберігати старі сімейні традиції» [Кітадава Хадахіко, ст. 192].

Так актори Но були включені до станової системи Токугава. Режим Токугава потребував видовища, гідного його духу й установ, і саме театр Но, з його височиною змісту і строгістю форм сценічного висловлювання, можна було перетворити на церемонію, що служить декором режиму. Епоха Едо відродила початкову природу театру Но, надала великого значення магічному характеру ритуального спектаклю. В епоху Едо, як і в давнину, вважалося, що добре зіграний спектакль сприяє процвітанню держави, а погана гра гнівить богів і приносить біди. Наслідком перетворення мистецтва Но на урочисту палацову церемонію була велика увага акторів до техніки гри. Недбалість у грі суворо каралася. Траплялися випадки, коли акторів змушували зробити харакірі або посилали на далекі острови за зіпсовану виставу. Формальна сторона вистави стала самодостатньою. Деякі японські дослідники вважають, що розвиток театру Но в цей період характеризується винятково рухом до досконалості акторської майстерності і, отже, до здійснення ідеалів Дзеамі.

В епоху Едо стихія ритуалу Но була впорядкована і доведена до межі. Все в театрі Но – сцена, реквізит, костюми, маски, жести, танець, інтонації канонізувалося. Формалізувалося не лише гра, а й тексти драм: вони скорочувалися з метою створення певної одноманітності в їхній структурі. Драматургія епохи Муроматі вважалася тепер класичною, їй було відведено чільне місце у репертуарі.

За весь величезний період Едо було написано близько двохсот п'єс – наслідувань драм епохи Муроматі, але вони не витримували порівняння з творами Дзеамі та інших великих акторів періоду розквіту драматургії та театру.

У роки Генва (1615-1624) починають широко видаватися тексти п'єс Но з розмітками інтонацій співу (утаїбон), що було пов'язано з поширенням звичаю розучувати і співати тексти (суутаї - «простий спів»). Но став загальним захопленням, до нього були особливо схильні прості самураї. До видання утаїбон тексти існували в рукописах акторів. Найбільш древні з збережених рокупосіїв – рукописи Дзеамі, але їх невелика кількість: найбільш ранній запис п'єси – Мацуура-но Но (1427) [63, с. 22-78]. За звичаями того часу рукописи писалися складовою абеткою катакана. Називалися персонажі та мелодії, але текст не був розчленований на репліки, не були розмічені інтонація, ритміка спів та декламації. Текст п'єси формою запису нічим не відрізнявся, наприклад, від запису трактату чи роману. В епоху Муроматі кожен нову п'єсу поступово переписували актори різних труп, нерідко змінюючи текст, поправки вносилися і в процесі гри. Утаїбон видавалися за різними рукописами – виникли різні варіанти тих самих п'єс. Все це ускладнює текстологічні дослідження драматургії Но, нерідко дуже складно встановити, який з варіантів найбільш достовірний. При всьому тому видання утаїбон сприяли збереженню багатьох п'єс [66, с. 15]. Початкові рукописні тексти більшості драм втрачені.

До найкращих видань драм Но в епоху Едо належить серія зі ста зошитів (у кожному зошиті по одній драмі) під назвою «Ганва удзукі-бон». Ці книжки вийшли у квітні (удзукі) шостого року Ганва (1620). Вони високо цінуються за чудовий каліграфічний шрифт, обкладинку із золотим малюнком на синьому тлі. Друге не менш чудове видання драм Но називається «Коецу-бон», на ім'я Хонамі Коецу (1558-1637), який виконав це видання, творця знаменитого стилю Коцу в каліграфії, художника, майстра кераміки та чайної церемонії. Ця серія містить вісімдесят дев'ять зошитів. Подібні книги стали художніми рідкостями і зберігаються в музеях Японії [64].

Так, починаючи з епохи Едо з'являються перші книжкові видання драм Но, і драма звучить не тільки зі сцени, але й співається аматорами поза театральних сцен. Драма Но справила значний вплив на театр і літературу

цього періоду. У театрі ляльок тривалий час використовувалися тексти п'єс Но [15]. У ранньому Кабукі також грали драми Но, не кажучи вже про поширене цитування фрагментів з драм Но в п'єсах для театрів Бунраку та Кабукі. Великий Тікамацу знаходився під сильним впливом драматургії та естетики театру Но, спирався при створенні своїх драм на композиційно- ритмічний принцип Но. У творчості Сайкаку і Басьо також простежується вплив драматургії Но [80, с. 220-289].

Подальша історія драми Но – це головним чином історія її сценічного життя. З другої чверті ХІХ століття нові п'єси для театру Но майже не створювалися. Після реставрації Мейдзі (1868) буржуазія, що прийшла до влади, віднеслася до мистецтва Но вороже. Актори змушені були залишити сцену та шукати інші способи заробити на життя. Проте багатьох не залишала надія повернутися на сцену, і вони приховали театральне майно до кращих часів. Але сподівання акторів Но досить швидко виправдалися [46, с. 28-115].

Парадоксальний той факт, що своїм швидким відродженням театр Но багато в чому завдячував (щоправда, дещо непрямым чином) Японії, яку охопив наприкінці ХІХ ст. процес європеїзму. У 1871 р. член нового уряду Івакура Томомі їздив з офіційним візитом до Європи та Америки. Як вечірня розвага йому всюди пропонувалося відвідати оперу. Івакура вирішив, що в Японії свого роду еквівалентом опері може служити мистецтво Но, і, повернувшись до Японії, розгорнув діяльність з відродження вистав Но під приводом створення національного видовища, гідного високорангових іноземних гостей. У 1881 р. Івакура заснував «Ногакуся» («Товариство театру Но»), з ініціативи якого в тому ж році була побудована перша загальнодоступна сцена Но в парку Сіба в Токіо, де почали проводитися регулярні вистави за участю акторів усіх шкіл. Незабаром театр Но відродився в Осака та Кіото [61, с. 18].

У період до Другої світової війни мистецтво Но представляло інтерес лише для дуже вузького кола глядачів. Особливо це стосується початку століття, коли в Японії з'явився сингакі («новий театр») – драма і театр

європейського типу, який спочатку стверджував себе шляхом повного заперечення традиційних театральних форм, у боротьбі з ними [38, с. 220].

Отже, в історії драми Но простежується кілька основних етапів. Перше зародження та визрівання охоплює період близько століття (від середини XIII ст. до середини XIV ст.), коли вона існувала у плінній усній традиції. Наступний етап починається з часу творчості Каньямі Кієпугу, якому вдається створити повноцінну драму. З цього часу до третьої чверті XV ст. драма і театр Но пережили час найвищого розквіту. Дзеамі та Дентіку, Міямасу та Мотомасу – найкращі драматурги періоду зльоту театального мистецтва. Третій великий етап історії драми Но пов'язаний передусім з іменами акторів Нобуміцу, Нагатосі і Дземпо, які наділили драму і спектакль принципово новими якостями. Но розвивається аж до епохи Едо, до початку XVII століття. Далі розпочинається період аристократизації театру Но, якому супроводжує канонізація текстів драм, встановлення суворих канонів їхньої сценічної інтерпретації. Іншими словами, відбувається кристалізація художньої форми драми театру Но – процес, який прийнято називати в Японії перетворення на «класичне» (котенка) мистецтво. Час після реставрації Мейдзі 1868 р. для драматургії Но ділиться на два відмінних один від одного періоди. До Другої світової війни гостро стоїть питання про збереження його сценічного життя, яке ледве теплиться лише завдяки зусиллям акторів та небагатьох любителів цього мистецтва. Після Другої світової війни почався період справді творчого вивчення та переосмислення драми та театру Но. Кожен із перерахованих етапів привносив щось своє, властиве лише цьому часу, в історію драматургії Но, наділяючи цю історію багатством і динамічністю живого художнього явища.

Драма Но народилася під покровом середньовічних храмів і монастирів, спочатку гралася безпосередньо після богослужіння і перш за все була покликана проілюструвати на життєдайному матеріалі буддійську концепцію життя, яку проповідували священнослужителі. Тому будь-яка драма Но в аналогічній мірі пронизана буддійським світоглядом і фактично будується на

обігранні трьох буддійських заповідей: 1) життя є стражданням, яке виникає через спрагу самого життя; 2) потурання власним пристрастям згубно; 3) знищення страждання – у звільненні від пристрастей. Ці три мотиви розробляються на цілком конкретній, особистісній основі, що надає драмі Но світського характеру, вона ніяк не може бути прирівняна до європейських середньовічних релігійних театральних жанрів містерії, мораліте або міраклю. Драма Но невіддільна від мислення свого часу, його духовних образів, філософських поглядів, художніх уподобань [86].

У класичній драмі невеликий склад дійових осіб: від трьох до п'яти учасників [7, с. 113]. Головний персонаж називається сіте («діяч»), це і назва акторського амплуа. Актор сіте, як правило, в одній драмі постає в двох різних образах і відповідно іменується маедзіте («сіте спочатку») і нотидзіте («сіте потім»). Другий персонаж – вакі («боковий»), це і друге акторське амплуа в театрі Но.

Вакі виступає як би від імені ідеального глядача: він опиняється в становищі людини, якій адресується історія героя, він повинен проявити до неї інтерес і співчуття. Можливі персонажі- статисти, які супроводжують кожного з двох основних персонажів, це майже безмовні ролі. Персонаж цуре («супутник») пов'язаний з головним героєм, супроводжує його. Вакідзуре («супутник бокового») розділяє долю другого персонажа, супроводжує вакі. У деяких драмах є персонаж коката (дитина), роль якого завжди виконує актор-хлопчик. Амплуа коката – ролі дітей, імператорів чи військових правителів країни, сьогунів. Звичай грати імператорів і сьогунів актором хлопчиком встановлений у XIV ст. і пов'язаний із забороною відтворювати на сцені найвищих осіб. Третім важливим учасником драми є хор, який пояснює дії героя, вимовляє його внутрішній монолог, висловлює загальні сентенції. У складі дійових осіб постійно фігурує персонаж ай-кьоген («проміжний фарс») або просто ай. У давнину, коли головний персонаж сіте залишав сцену, щоб змінити костюм, два-три актори фарсу кьоген виконували невелику комічну сценку [34]. Пізніше інтермедія почала замінюватися переказом сюжету драми

простою, розмовною мовою. Комічний актор ай увійшов до числа дійових осіб драми Но, виступаючи як всезнаючий житель місцевості, в якій відбувається дія. Зазвичай він розповідає історію життя героя чи відповідає на розпитування персонажа ваки. Його текст не входить у власне драму, зазвичай він імпровізувався відразу на сцені і до XVII ст. не фіксувався. У сучасному театрі Но актори вимовляють завчений текст [31].

Залежно від характеру головного персонажа драми поділяються на цикли: син, нан, ньо, кьо, кі со – «про богів», «про чоловіків», «про жінок», «про божевільних», «про демонів». Назви циклів драм можуть звучати і так: 1) камі-но моно (п'єса божественна); 2) сюра-но-моно («п'єса про дух воїна»); 3) кацура-но моно («п'єса в перуці»); 4) дзацу-но моно («п'єса про різне»); 5) кірі-но моно («п'єса заключна») [39].

Кожен із п'яти циклів має деякі особливості мови та структури, але загалом розбіжності між циклами драм незначні, їх можна віднести до однієї жанрової категорії, яка отримала в Японії назву «йокьоку» («спів і мелодія»). Ця назва вказує лише на специфіку вимови тексту драми в театрі, тобто виділяє основну рису її сценічного втілення – музичність, проте ніяк не орієнтує європейського глядача. Якщо спробувати підібрати відповідне визначення з арсеналу європейського літературознавства, то зробити це без роз'яснень практично неможливо. Складність знаходження точного позначення жанру пов'язана тут з особливостями сценічного втілення драми, у відриві від якої драматургію Но розглядати немислимо, так як вона писалася акторами, протягом кількох століть існувала винятково в театрі і навіть в сучасній Японії не розглядається як література для читання. Драма Но в її сценічному варіанті є синтетичним спектаклем найвищого рівня, де кожен компонент має самостійну значущість і водночас невіддільний від інших: слово на сцені Но стає музикою, а музика має виразність слова, текст замінюється танцем, який є символом слова, що не прозвучало. Не враховувати злитість стихії літературної та театральної при аналізі драми Но означає піти шляхом неточних формулювань (якщо звичні формулювання

взагалі можливі в цьому випадку). Багато чого в драмі Но зумовлено специфікою вистави і може бути зрозуміло тільки за умови знання особливостей сцени, що її породила. Тому при теоретичному осмисленні літературної сторони драматургії необхідно пам'ятати про особливості її сценічного втілення, а говорячи про виставу, не можна забувати про самостійну художню цінність тексту драми.

Сюжетна канва драм проста і зводиться в більшості випадків до наступного: людина (найчастіше не названий на ім'я мандрівний чернець з якоїсь місцевості, храму) – персонаж вака зустрічає на своєму шляху іншу людину (яка позначена як «місцевий житель») – персонажа сіте. Між ними виникає розмова. Зазвичай це пригадування якоїсь чудової події, овіяної старовиною, пов'язаної з місцем їхньої справжньої зустрічі. У якийсь момент розмови вака усвідомлює, що «місцевий житель» надто добре знайомий з історією глибокої давності і висловлює подив з приводу такої поінформованості зустрічного. Тоді той повідомляє, що є духом героя події, що згадується, і зникає. Вака здійснює молитви, день згасає, настає опівніч, і перед ним з'являється Дух древнього героя, про який щойно йшлося і який сам оповідає тепер про свої страждання за життя і після смерті і просить ченця молитися про його спасіння. Герой виконує танець, що символізує крайній ступінь його страждань і у висновку досягає просвітлення («Ацуморі»). В деяких випадках не досягає («Мотомедзука»).

Головний персонаж у драмі Но може бути введений на сцену двоюко: як дух померлої людини і як реальна особистість. У цьому плані всі драми Но поділяються японськими дослідниками на два типи: «Но про ілюзорне» (муген Но) і «Но про реально існуюче» (гендзай Но) [35]. Проте з погляду логіки розвитку сюжету такий поділ виглядає досить умовно. І в «Но про реально існуюче» легко виявляється різкий поворот теми головного героя, підхід до розкриття його внутрішнього стану, одержимої чи пристрасної душі. Так, у «Сотоба Коматі» сторічна стара Оно-но Коматі, яка була в молодості першою красунею і геніальною поетесою Японії, веде буддійську суперечку з

монахами про сенс усього суцього, що нагадує знамениті дзенські коани – вправи в словесному самовираженні, які слугують підтвердженням реально пережитого досвіду просвітлення саторі. Потім ця суперечка переривається розпитуваннями з боку ваки про її минуле. Вона повідомляє, що є Оно-но Коматі, і нарікає на своє жалюгідне існування. І раптом різко відкидає палицю і вигукує: «Подайте ж, ченці, щось старій, подайте ж. Подайте ж швидше, і я піду до коматі». У ній прокидається інший голос, вона каже вже від третьої особи, охоплена безумством, причина якого вселення в її душу душі Фукакусано, на чію любов колись вона відповіла глузуванням. Актор, що виконує роль старої, відходить углиб сцени і частково змінює вбрання, доповнюючи його атрибутами чоловічого костюма. З цього моменту перед глядачами ніби дві людини: закоханий кавалер і непохитна красуня. Коматі, перебуваючи у стані одержимості, ототожнює себе із закоханим невдахою і разом із хором починає розповідь про страждання відкинутого кохання. Єдина подія в драмі Но – зустріч двох персонажів. Далі йде їхній діалог, у якому слова одного персонажа звучать майже як ехо від слів іншого. Обернення героя в безумця або його виникнення в якості духа – лише привід для повного одкровення. Драматичне дійство сплітається не з подій, а з монологічних звернень, діалогів, співу хору. Однак події часу та обставини життя героя, хоча і не відтворюються на сцені, існують у підтексті драми, яка, як правило, набагато ширша за сам текст.

Створювати п'єсу на основі міфологічного, літературного чи легендарного сюжету незаперечний закон для автора драми Но. Ім'я героя драми (фактично ім'я-символ, синонім доведеної до граничного вираження загальнолюдської риси чи душевного стану) живе у свідомості людей у найбагатшому літературному та життєвому оточенні. Про нього склалися і продовжують складатися легенди, йому присвячували і продовжують присвячувати вірші, його життєпис знаходиться в центрі героїчної оповіді, яке під акомпанемент оповідає бродячий сліпий музикант, його доля стає основою життєвої притчі. Автору драми найчастіше варто назвати лише ім'я персонажа,

як одразу підключається і починає працювати літературно-емоційна пам'ять глядача, яка відтворює історичне тло, домальовує образ персонажа, заповнює невисловлене. Розкриття драматургом і сприйняття глядачем сенсу понять в театрі Но здійснюється поетично-асоціативним шляхом. Цитування творів літератури, присвячених цьому герою, приносить у драму атмосферу самого літературного джерела, його аромат, його особливе життя. Так виникає бездонний асоціативний підтекст драми, незмірна і нескінченна кількість смислів.

Потенційна наявність підтексту реалізувалася в театрі внаслідок взаємодії актора та глядача. Саме в театрі, здавалося б, абстрактні поетичні міркування наповнювалися подихом самого життя. Автор драми мав безпомилково знати смаки та уподобання свого часу, бо тільки в цьому випадку він міг розраховувати на активну співучасть глядачів у виставі. Для посилення емоційного та ідейного впливу на глядачів, для стимуляції роботи їхньої літературної пам'яті актор-драматург вдавався до цитування віршів, які у всіх на устах, вводив у п'єсу популярні пісні та танці найбільш ефектним чином. Точний вибір поетичного слова, манери виконання вирішували долю драми. І доки ідеї, що живили драму Но, були актуальні для японського середньовічного суспільства, вона чуйно реагувала на зміну художніх смаків - ставилася і інтерпретувалася по-різному протягом трьох століть. Коли ж ідеї драми Но пішли в минуле, вироблялися і канонічні прийоми її сценічного рішення. Розробляючи древні або ж класичні сюжети, актори театру Но спиралися зазвичай лише на факти, пригоди, акценти ж розставляли свої, створюючи інші, сучасні сценічні образи. Момент несподіванки завжди є у трактуванні побитих сюжетів у драмі Но. Прикладом дивовижної за майстерністю драматургічної обробки широко відомого епізоду загибелі юного воїна Ацуморі із клану Тайра є драма Дзеамі «Ацуморі». Загибель Ацуморі описана у «Хейке-моногатарі» («Сказання про будинок Тайра»), військовому романі-хроніці XIII століття. Епізод називається «Кінець Ацуморі». Ось як він виглядає у літературному джерелі [35, с. 110-248]:

«Після поразки Тайра при Ітінотані Кумагая Дзіро Нао-Дзане із Мусасі подумав: «Ймовірно, всі Тайра пробираються тепер до берега, припускаючи сісти там на кораблі. Ось битися б з кимось із їхніх ватажків!». Різними стежками він пробирався до берега і бачить: якийсь воїн у розшитому чаплями плащі кинувся в море, прямуючи до корабля, що стоїть на узмор'ї, і проплив уже п'ять-шість тан.

- Ей ти! - крикнув Кумагая. - На вигляд ти ніби ватажок. Хіба показують ворогові спину? Назад назад! – Махаючи віялом, він почав кликати його. У відповідь на цей поклик той повернув назад і вискочив на берег; тут, біля самого краю хвиль, що набігають, вони билися в поєдинку. Зрештою той упав. Кумагая, міцно тримаючи його, збирався відрубати йому голову, зірвав з нього шолом. Дивиться: трохи набілене обличчя, начорнені зуби. (прим.-ознака юнака з аристократії). Охопила жалість Кумагаю... Він не знав, що йому робити зі своїм мечем. В очах у нього помутніло, серце ніби розтануло. Він нічого не може збагнути. Але так як залишити справу було не можна, він плачучи відрізав йому голову».

Здавалося б, повний драматизму образ Кумагая, старого огрубілого воїна, який «плачучи і плачучи» відрізає голову юному аристократу, будучи не в силах протистояти обставинам і почуттю обов'язку, повинен бути особливо привабливим для автора драми. Однак Дзеамі зупиняє погляд на набіленому обличчі юнака, і його доля опиняється в центрі драми. Дзеамі створює своєрідну монодраму, яка розповідає про почуття героя в момент смерті. Новий мотив визначає образ Ацуморі – цей юнак, як свідчить один з переказів про нього, чудово грав на флейті і не розлучався з нею до самої останньої хвилини життя.

Автора найбільше займає доля героїв після поєдинку. Кумагая постає перед глядачами ченцем і в перших же сказаних фразах монологу- виходу пояснює ситуацію: «Коли в битві у Іті-но тані син роду Тайра, благородний Ацуморі, упав від руки моєї, сповнений скорботи, постригся я в ченці». Кумагая вступає на чернечий шлях: він не в змозі забути того страшного дня

і продовжує жити, «плачучи й плачучи» по Ацуморі. Ацуморі, загинувши від руки ворога, не досягає нірвани, його дух живе на землі у вигляді косаря, що дивно грає на флейті. Його дух блукає, бо надто гостро відчув він у момент смерті всю гіркоту поразки, бо надто прив'язаний Ацуморі до земного існування, весь сенс якого полягає для нього в божественних звуках флейти, що виступає в драмі символом краси та витонченості душі Ацуморі. Автор драми змушує героїв зустрітися знову, в їх нових станах, і заново пережити і оцінити те, що колись відбулося.

Дзеамі прибирає з драми все, що пов'язане з характеристиками його персонажів [76, с. 38]. Він не протиставляє їх - юного витонченого Ацуморі і старого вояка Кумагая - не описує зовнішність героїв. Все це не так важливо для його драми, мета якої створити абстрактну позачасову ситуацію, коли поєдинок на полі бою стає майже вбивством. Дзеамі вирішує трагедію долі своїх героїв позитивно: Кумагая, перед яким розкрилася вся безглуздість суєтності в той момент, коли він мав відрубати голову «благородному Ацуморі», досягає заспокоєння молитвами, відходом від світу. Дух Ацуморі, усвідомивши, що Кумагая не ворог йому, знаходить гармонію, а молитви Кумагая обіцяють принести вічне спасіння і Ацуморі, і самому Кумагая. Пронизливі звуки японської бамбукової флейти, що супроводжують спектакль, ніби концентрують у собі основну ідею драми: вони викликають відчуття різкого розмаїття між невимовною красою музики, гармонією в природі та повною гіркотою людською долею [27].

Так, Дзеамі, взявши за основу широко відомий історичний випадок, розкриває його внутрішній зміст, заломлений крізь призму буддійського усвідомлення буття як швидкоплинного та повного страждань. Так у театрі Но відбувалося релігійно-філософське переосмислення відомих сюжетів, а не просте їх інсценування-ілюстрація. Ця новизна висвітлення – неминучий результат властивий епохам Камакура – Муроматі прагнення заново, в душі остаточно осілої в свідомості людей буддійської ідеології оцінити досвід попередніх поколінь. У цьому сенсі драма театру Но як художнього явища

складає найважливішу віху в історії японської культури, виступаючи яскравим свідченням вироблення нового художнього мислення.

Цілком особливими є в йокьоку не лише обробка сюжету, а й мовний устрій. У цілому драма є поєднанням японської традиційної поезії (чергування п'яти- семистрокових рядків) і урочистої, часто ритмізованої прози, з характерним одноманітним кінцем речення на протяжну частинку «соороо», що робить мову йокьоку для сучасного японця як би стилізованою. Обов'язковою властивістю незначних за обсягом (у класичних драмах) прозаїчних шматків тексту є те, що вони суворо вписуються в загальний ритмічний малюнок драми, не порушуючи монотонного, протяжного звучання. Монотонність, особливий естетичний прийом у драматургії Но, підкреслюється манерою декламації, позбавленої будь-якого емоційного забарвлення. Одноманітність звучання має створити враження вищої об'єктивності та безумовності проповідуваних думок та ідей. У прагненні домогтися вже за допомогою мови драми ефекту універсальності людського досвіду, що повідомляється в ній, автори йдуть і далі, позбавляючи мову персонажів від будь-якого натяку на характерність. Основне завдання мови персонажа передати переживання, що народжуються в глибинах підсвідомості, які у всіх людей незалежно від їх соціальної приналежності однакові.

Образність мови – прямий і найбільш безпосередній шлях передачі прихованого переживання. Тому мова драм метафорична, насичена алюзіями, цитатами зі знаменитих китайських і японських поетичних антологій, грою слів. Дуже характерний у цьому сенсі монолог виходу головного персонажа в другій сцені п'єси «Аіоі», побудований на обігруванні трьох образів: образу журавля, що старіє, холодного місяця і самотнього старця. Ці три образи, переплітаючись, накладаючись один на інший, зростаючись, створюють повну глибокої і сумної поетичності картину старості: білий сніг і іній лягають у гніздо старого журавля, приносячи з собою холод і незатишок – так покриває сивина голову старця; старий журавель прокидається при холодному блиску

місяця, що не меркне з настанням ранку, так прокидається під ранок старий, розбуджений співом вітру в соснах. Врешті старець знаходить втіху, досягає гармонії духу, виражаючи свій сум у віршах.

Подібні описові ліричні монологи-виливи напрочуд точно передають атмосферу, яка супроводжує той чи інший стан людини. Ці перші монологи героя п'єси відкривають серію монологів, інтенсивність впливу яких посилюється з кожною сценою і які покликані посіяти в душі глядачів смуток, відчуття тлінності буття. Але цей сум є просвітленим, оскільки в кожній драмі створюється образ людини, яка вважає тлінність невід'ємною рисою життя. Мотив швидкоплинності щоразу стає домінуючим, і в цьому сенсі ідея будь-якої драми однозначна, проте розуміння персонажем тлінності буття і пов'язані з цим переживання завжди своєрідні. Фактично глядачі є свідками зіткнення і боротьби в душі людини буддійського погляду на світ як тимчасове житло без особливої цінності з природним життєлюбством і прихильністю людини до радощів земного світу.

Життєлюбство є в драматургії Но виразом незнищенної людської потреби. Буддійське забарвлення всіх почуттів та помислів персонажів створює для життєлюбства ситуацію приреченості нездійсненності. Саме тому нескладна дія в драмі Но досягає трагічної напруженості, вона заміщається складністю та глибиною переживання героєм своєї життєвої ситуації. В результаті дієвих діалогів майже немає. Можна вважати, що драма Но є монологізованою драмою, в якій, по суті, ведуться два паралельні монологи (сите – вакі, сите – хор), які нерідко розвивають ту саму думку, а не протистоять один одному [87, с. 90]. Спілкування персонажів виникає лише у момент знайомства, у процесі короткого діалогу, коли вакі і сите безпосередньо реагують на розпитування одне одного. Але ситуація створена і починається її переживання. Слідом хіба що довгий монолог наодинці із собою: то оповідальний, то дидактичний, то описовий, який за змістом має бути цілком вкладений у уста головного персонажа, проте для посилення драматичності розбитий на репліки між ним і хором. Драма Но позбавлена

драматичної мови (якщо виходити з традиційних європейських уявлень про її природу), оскільки вона майже суцільно епічна або лірична за мовним ладом. У ній людина не діє, а оповідає, міркує та відчуває вголос. Хоча цей витвір призначений для сцени, бо розповідь і міркування заряджені глибоким внутрішнім драматизмом, супроводжуються показом, грою, написані з розрахунком на цю гру перш за все. Кожне слово драми на сцені підкріплюється жестом і танцем, і тільки на сцені повною мірою знаходить готове для нього звучання, сенс.

Монологічний характер драми Но легко простежується. Він яскраво проявляється в «Но про ілюзорне (класично прикладом у цьому сенсі служить драма «Ідзуцу»), ним володіють і «Но про реально існуюче», хоча останньому властиві більш стрімкий і різноманітний рух подій, більша динамічність мови, велика кількість прозових шматків з діючим діалогом, прямі звернення персонажів один до одного («Сотоба Коматі», «Сумідагава») [88, с. 23-109]. Будь-яка драма починається з монологу – сцена представлення публіці вакі. Наступний монолог – вихід сите, який зазвичай нарікає на тяготи життя. Потім відбувається раптова зустріч вакі і сите та діалог між ними, метою якого є взаємне пізнавання. У результаті діалогу персонажі приходять до загальної теми, що стосується обох, і тільки починають її розвивати, як вступає хор і в довгому періоді продовжує тему. Потім вустами сите і хору розповідається історія кохання, страждань, ревнощів, історія життя героя, який поки що виступає у вигляді місцевого жителя. У цій частині п'єси діалогу в прямому сенсі немає: суцільна розповідь розбита на монологічні репліки як від першої, так і від третьої особи, найбільш широкі з яких віддані хору. Кінець оповідання вінчається питанням вакі, зверненням до сите: хто ж ви, відкрийте ваше ім'я. Слідом дуже короткий діалог між вакі і сите, під час якого сите називає своє справжнє ім'я: потім це несподіване відкриття коментує хор, а сите залишає сцену під спів хору чи відходить углиб, щоб частково змінити костюм [57]. Далі встає зі свого місця і виходить на авансцену актор ай, починається його монолог-оповідь, в якій він передає щойно почуту глядачами історію

розмовною мовою у формі нехитрого оповідання (бували випадки і пародіювання трагічної долі головного персонажа). Потім глядачів знову долучають до поезії, ще прекраснішої, ніж раніше. Сите з'являється вже як дух, привид, демон знаменитого героя і знову разом з хором натхненно, скорботно і поетично розповідає про своє життя, розкриваючи потаємні почуття і переживання. Цю частину драми можна віднести до ліро-епічної. Персонаж вакі зазвичай виступає в ній безмовним свідком та слухачем, ніяким чином не порушуючи динаміки сите і хору.

Простежуючи монологічний характер драми, одночасно можна помітити її іншу яскраву стилістичну особливість – смислові повтори. У драмі Но, як правило, тричі промовляється той самий текст: у першому діалозі вакі і сите, у розповіді актора аї та заключному монологічному діалозі між сите та хором. Таке повторення тексту на різних рівнях – реально-опоетизованому, грубо- реальному та приватному – диктувалося особливостями сценічного життя драми, розрахованого на ті часи, коли воно створювалося, на найширшого глядача [58]. Це була необхідна умова кращого і найповнішого розуміння змісту вистави як аристократами, так і народом. Триразове повторення тексту сприймається і як відображення буддійських уявлень про безперервний кругообіг життя.

Незримим на сцені, але найважливішим персонажем драми є природа, вона є в описових «пейзажних» монологіях і сприяє створенню емоційного клімату п'єси. Події всіх драм відбуваються просто неба (винятком є «Аої-но уе», «Кійоцуне»), на лоні природи, причому людина живе з природою єдиним життям [54, с. 19]. Її життя аналогічно життю природи піддається стадійним змінам: періоди самотності, смутку, втрат (осінь) змінюються смугами щастя, кохання, удачі (весна). Середньовічний пантеїзм, який виховав у японцях поряд з наївними уявленнями вражаюче тонке поетичне бачення природи та почуття органічної єдності з життям Всесвіту, надихав авторів драм на створення прекрасного образу природи. За буддійськими поняттями у неповторній і невловимо мінливій зовнішності природи прихована справжня

сутність буття, тому авторам видається важливим наповнити драму Но диханням природи, передати за допомогою образу природи істинну, затаєну сутність людини. Природа в драмах одухотворена, завжди уособлює настрій героя. Стан природи та стан героя подаються як два паралельних ряди взаємозамінних і доповнюючих один одного образів, що створюють у результаті один цілісний. Ось характерний приклад: «Сумно осінь наближається до заходу сонця, / І рукави поблякли від роси. Тужливий вітер розбиває серце. / І в скорботному зів'янні трав печаль душі моєї./ О сумна доля наш -в'янення («Нономія») [90].

Пейзаж в драмі Но виконує ще одну найважливішу функцію. Він по суті є єдиним вказівником місця дії. Специфіка постановки драми Но на сцені без декорацій вимагала наявності у тексті описів місця подій. Автори драм виходили із прагнення створити якесь «вічне» місце дії. Герой драми зазвичай є легендарною особистістю, місце дії часто обирається у певному сенсі міфічне, неодноразово оспіване у класичній поезії, літературі, народних піснях, яке стало об'єктом загального поклоніння через красу пейзажу. У «Хагоромо» зустріч рибалки Хакуре з небесною феєю відбувається на узбережжі Мію, знаменитого в усі часи і нині чудового соснового бору, білого піску з виду на гору Фудзі, що відкривається вдалині. (Вже одна назва певного місця дії у певну пору року належним чином налаштовує глядачів.) Цей образ пейзажу постійно спливає у драмі, причому увага глядачів зосереджується на якійсь одній його деталі, яка постійно в різних варіантах обігрується. Наприклад, в «Егуті» це повторюваний мотив річки та місяця, в «Аіоі» це образ сосен. Іншими словами, реальне місце дії підміняється символічним його позначенням, яке повною мірою несе смислове навантаження, висловлюючи ідею драми в цілому. Сосна – символ життєвої фортеці, старечої краси та мужності, річка – символ примхливості та мінливості долі. Місце дії в драмі Но збирається не з розрахунком уточнення географічних координат і особливостей, а з метою уособлення в ньому емоційної атмосфери подій. Місце дії виступає у драмі як повноцінний художній образ.

Аналогічно вирішується у драмі Но й проблема часу. Вказівка на конкретний історичний час у ній відсутня. Час події (подорожі ваки і зустрічі його з сите), що відбувається на сцені, з'ясовується з ліричних монологів персонажів, в яких описується той чи інший пейзаж у певну пору року. Коли драма розповідає про страждання, прикроші, втрати це найчастіше осінь чи зима. Для буйств демонів найбільш пасуючим вважався літній час. Події надзвичайні та урочисті, зустрічі з божествами відбуваються, як правило, у розпал весняного цвітіння. З усіх можливих позначень часу дії вказівка на сезон найбільш невизначена (кругообіг і зміна пір року безупинні), вона створює двоїсте відчуття миттєвості події та її позачасовості, миттєвості її та вічності.

Крім цього «вічного справжнього» в драмі завжди присутнє минуле, яке укладається зазвичай у досить чіткі часові рамки. Іноді є навіть посилання на історичні події («Ацуморі», «Тамура», «Фуна Бенкей») [45]. Головний персонаж – не важливо, чи живе у світі як жива людина або як дух давно померлого – кожен мить життя проводить в усвідомленні свого минулого, своїх кармічних зв'язків, які визначають його реальне життя. Повернення до минулого є ключем до осягнення потаємних таємниць душі. Минуле продовжує жити в сучасному, це породжує в людині мудрість, яка відкриває шлях у вічність. Так, у драмі «Егуті» гетера, яка спіткала гіркий сенс життя, досягає нірвани і трансформується в боддісатву. Так знаходить спокій дух Ацуморі. Однак не кожному дано прийти до мудрого примирення минулого з теперішнім – багато драм обриваються на трагічній ноті («Сумідагава», «Мотомедзука, «Уто»).

Два тимчасові плани драми Но – сьогодення і минуле – чітко відмінні, але разом із тим злиті, з'єднані ниткою безперервної людської пам'яті. Відчуття органічного зв'язку минулого і сьогодення створює місце дії – одне і те ж в теперішньому (зустріч двох персонажів та їх бесіда) і в минулому (визначальний епізод життя героя) [47]. Це зазвичай давній легендарний, міфологізований куточок Японії, місце паломництва бродячих ченців. Місце

дії, поєднуючи минуле зі сьогоденням, породжує у результаті образ кругообігу часу, його «повернення», а специфічна «сезонна» конкретизація дії за часом – ілюзію миттєвості події. Для посилення ефекту присутності за старих часів восени переважно грали драми, події яких розвиваються на тлі осіннього пейзажу, влітку на тлі літнього і т.д.

У тексті драми зазвичай міститься вказівка не лише на пору року, а й на добу: вакі досягає місця дії до кінця дня, на заході сонця; його перша зустріч із сите відбувається ввечері, друга (сите у вигляді духу) вночі. Причому іноді можна вказати, що вакі спав і розмовляв з духом уві сні. В одних п'єсах сите у вигляді духу закликає вакі прокинутися і вислухати історію його життя («Кійоцуне», «Ацуморі»), в інших дух являється в момент молитви вакі («Егуті»). Дія переважної більшості драм продовжується з вечора до світанку. Перший діалог вакі та сите відбувається увечері, другий триває всю ніч. У проміжку вакі здійснює молитву, в цю частину п'єси нерідко вводиться літургія («Ацуморі»).

Час розігрування драми на театрі значно довше того часу, що вона зайняла б (за обсягом тексту) у житті. Ритмічно спектакль вибудовується таким чином, що динамічність його з кожною новою сценою зростає при загальному подовженні часу програвання кожної наступної сцени внаслідок дедалі більшого насичення вистави фізичною дією. У другій частині драми, цілком присвяченій спогадам, кожне озвучене слово досконало коментується в жесті, пантомімі, танці. Це створює ефект уповільненої дії, який можна порівняти з ефектом уповільненої зйомки, коли глядач отримує можливість зосередитися на тонкощах того, що відбувається. Центральне місце в першій частині драми належить зазвичай монологам і діалогам вакі і сите (з наступним вступом хору). Сцени промовляються у статичних одноманітних позах, стоячи чи сидячи; пози чергуються з проходами акторів з одного кінця сцени в інший ритуальним ковзаючим кроком, вкрай повільним. Ця частина містить дві третини всього тексту драми, вона відкриває вуха глядачам, за

словами Дзеамі. Темп діалогу тут наближений до природного темпу мови, властивого урочистим хвилинам ритуалів.

Друга частина п'єси покликана відкрити очі глядачам, тому текст, який вимовляє сите з хором, займає незначний час. Основний час віддано грі - танцю і пантомімі, що ніби матеріалізує почуття до ступеню видимості. Слова вже безсилі передати глибину переживань, і зміст драми як би акумулюється в музиці та русі, який стає одухотвореним і символічним, виявляючи затиснуті емоції, підтекст. Обов'язкова сцена заключного танцю нерідко триває десять-п'ятнадцять хвилин, уся п'єса грається в середньому від тридцяти до сімдесяти хвилин. Загалом друга половина п'єси містить значно менший текст, вона грається довше першої і створює враження «безмовного театру», коли винятково шляхом демонстрації, символічними рухами і жестами-діаграмами передається багатозначний сенс.

Проблема часу в драмі Но вирішується у буддійському аспекті. Час, подібно до місця дії, постає як художній образ, що виражає концепцію драми і спектаклю в цілому: життя людини недовговічне і проходить, як спалах блискавки, і зникне у вічному кругообігу життя і смерті (вкрай сповільнений ритм вистави посилює відчуття вчасності того, що відбувається, ідентичності людських почуттів у будь-яку епоху). Однак людина все ж прив'язана до свого земного існування і в певну мить життя проходить через вище страждання, вступаючи в трагічний конфлікт з часом.

Такими є основні риси драматургічної стилістики йокьоку, завдяки яким глибоко особисте в драмі Но стає універсальним, а на універсальному лежить відбиток особистого. Головний персонаж існує поза простором і часом і виступає лише носієм єдиного відчуття гострого усвідомлення тлінності буття, яке виникає як осяяння в найважливішу мить життя, як би зупинене і абсолютизоване (драма Но майже завжди будується за принципом повернення у минуле, до пам'яті героя). За допомогою розкриття глибоко внутрішнього переживання героєм заданої життєвої ситуації, позбавленої подробиць і яка

виступає як певна загальна ситуація, в яку може потрапити кожна людина, створюється образ, що зачіпає сферу винятково духовного буття.

Драма Но відображає узагальнене бачення світу, забарвлене релігійним трагізмом. Через релігійний характер трагізму драматургія Но не знає тих крайніх проявів трагічного, які притаманні жанру європейської трагедії. Будь-який рух душі, пориви пристрастей приглушуються в ній буддійським прийняттям «такості» світу. Жива присутність у драмі первозданної споконвічної природи (її стан завжди є уособленням почуттів героя) висловлює життєствердну ідею кінцевої гармонії життя. Драма Но – це релігійно-філософська трагедія та поетична драма одночасно. Таке співіснування, здавалося б несумісне, прояв глибинного конфлікту, закладеного в драматургії Но, відображає сокровений дух тієї епохи, в яку вона виникла і розквітла.

Однак визначеннями «поетична», «релігійно-філософська», «трагедійна» не вичерпується характеристика жанрової своєрідності драматургії Но. Вона має ще одну яскраво виражену якість – ритуальність, яка проявляється як у структурі драми, так і манері її сценічного втілення.

В часи Каньямі і Дзеамі аж до епохи Едо костюми в основному повторювали побутовий одяг придворної та військової знаті, духовенства. Був поширений звичай на знак захоплення обдаровувати акторів одягом. Найбільш ранні з існуючих костюмів театру Но (XV ст.), що збереглися, — це одяг військових правителів країни – сьогунів і аристократів. З часом в театрі були створені особливі стилізовані костюми, що не мають прямого відношення до моди епохи і відповідають найбільш старовинному одягу XIV-XV ст. У сучасному театрі Но існує дев'яносто чотири основні види костюмів (для всіх персонажів, включаючи аї). Костюми є найціннішим майном акторів, вони передаються з покоління до покоління, а нові виготовляються у точній відповідності до старовинних зразків [77].

Важливим доповненням до костюма актора є віяло, яке також сприяє розпізнаванню характеру персонажа для кожного циклу драм,

використовуються віяла з строго визначеними малюнком та розфарбуванням. Актор сите виступає з великим барвистим складним віялом тюкей. На віялі старця Окіна зазвичай зображені сосна, журавель та черепаха – символи довголіття. Віяла богів розписані феніксами та квітами павлонії. Воїни-переможці мають віяла із зображенням сонця, що сходить на тлі соснової гілки. Воїни клану Тайра виступають з віялом, на якому намальовано сонце, що сходить над морськими хвилями (натяк на морську поразку Тайра). На віялах молодих аристократок зображуються візки, наповнені квітами, або мальовнича група придворних дам. Віяла божевільних не мають в малюнку червоного кольору, найчастіше це осінні квіти на золотому тлі. На віялах демонів можна побачити зображення величезних білосніжних півонів на яскраво-червоному тлі. Якщо головний персонаж китаєць, то актор виступає із круглим китайським віялом «утива». На віялі персонажа вакі, якщо це духовна особа, зазвичай намальований місяць серед хмар – символ мандрівного життя. Віяло не є просто аксесуаром, що використовується на додаток до костюма лише для створення зорової характеристики образу. Актор повинен володіти мистецтвом гри віялом, що є одним з найважливіших компонентів танцю та пантоміми. В театрі Но існують строго задані символічні рухи віялом. Усі танцювальні рухи також виробляються з віялом у руках. Віяло стає чудовим предметом у руках актора. Найчастіше в танцях повільний круговий рух – рукою знизу нагору. Виділяючись яскравою плямою, віяло в руці актора (розкрите або складене) акцентує рух і наступну за ним паузу, а також збільшує окреслений цим рухом простір, що посилює враження від здатності актора взаємодіяти з простором і ніби розчинятися під пантоміми, що виконується під відповідний піснеспів, актор за допомогою віяла зображує сонце, місяць, стихії природи, зображуючи в цих символічних рухах цілісну картину світу.

Найбільш чудовою частиною костюма в театрі Но є маска, яка не порушує принципу умовності стилістики цього театру. Вона створює особливу приналежність гри, заснованої на надзвичайній виразності і одухотвореності жесту при русі особи, яка ніби оживляє і видозмінює застиглий вираз маски. У

масці виступає лише перший актор й інколи супроводжуючий першого актора цуре. Другий актор ваки грає без маски, але він повинен зберігати безпристрасний вираз обличчя протягом всієї вистави. Такі ж, позбавлені будь-якого конкретного виразу, обличчя у хористів, музикантів, служителів сцени. Їхні обличчя повинні бути подібні до масок, бо стилізована манера гри робить неприпустимою на сцені живе обличчя актора з його рухливістю та буденністю вираження [49].

В театрі Но існує чотири основні категорії масок: маски старців (сюди ж включаються і божества), воїнів, жінок і демонів. Кожна категорія має кілька варіантів відповідно до різнохарактерності персонажів драм. Так, жіноча маска може бути маскою юної красуні, небесної феї, жінки в пору в'янення краси, несамовитого і страхітливого духу ревнощів. Усередині виду існують різновиди, наявність яких передусім обумовлена творчими нахилами і смаками художника. Актор має в своєму розпорядженні зазвичай кілька масок одного виду і в залежності від обраної для вистави маски так чи інакше інтерпретує роль.

Маски театру Но робляться з японського кипарису, дерева дуже міцного, який легко піддається обробці. Маски занадто малі, щоб повністю закрити обличчя актора. Часто можна бачити важке подвійне підборіддя літнього актора, що виглядає з-під контурів маски. Невеликий розмір маски відповідає естетичним ідеалам епохи, коли вона створювалася: вважалося красивим мати маленьку голову при великому тілі (цим продиктована масивність костюма). Смакам часу відповідають високі лоби, особливо в жіночих масок. З метою наголосити на висоті лобу жінки вибривали природні брови, а лінію брів малювали майже біля коріння волосся. Ця мода увічнена в масках театру Но.

Маски театру Но займають особливе місце серед відомих нам масок східного театру (Додаток 7). Вони абсолютно позбавлені декоративності, екзотичності, вкрай прості, проте напрочуд витончені і дуже точно передають контури обличчя людей різного віку, типів. Актор театру Но підпорядкований масці, працює на неї, бо в ній цілком сконцентрований внутрішній стан

персонажа. Найважче завдання актора оживити застигле обличчя маски, надати їй необхідний за текстом вираз. Особливо складні в цьому сенсі жіночі ролі. На жіночих масках запечатана невизначеність емоції, «напіввираз». Серед науковців досі точаться суперечки про те, чи повинен цей «напіввираз» належати персонажу жінки в момент найвищого внутрішнього переживання або в хвилини повного душевного спокою. Можливо, це символічний прояв сутності природи жінки взагалі. Невизначеність маски набуває конкретності в результаті вмілої зміни ракурсу маски, внаслідок чого змінюється її освітлення. При опусканні голови на маску лягають тіні, що надає їй сумного або задумливого виразу. Коли актор високо тримає голову, маска висвітлена цілковито, це створює враження радісного або щасливого обличчя. Хоча ця конкретність хитка й ілюзорна, бо не стирає застиглого, вічного «напіввиразу», властивого масці, який врешті є домінуючим. Виникає як би накладення мінливості на таємничу незмінність, поєднання хвилюючого та заворожуючого [51].

Ефектне використання маски не зводиться до простого піднімання та опускання голови, і вміння носити маску дається актору нелегко. Насамперед важко засвоїти загальні правила носіння маски. Вона повинна сидіти щільно, під час гри актору необхідно уникати різких підйомів, поворотів і опускань голови. Перед тим як одягнути маску, на обличчя накладається шматок бавовняної тканини, загорнутої в м'який папір (щоб маска сиділа щільно і надійно). Маска зміцнюється на голові за допомогою зав'язок, пройнятих у вушні отвори. Зав'язки повинні бути натягнуті однаково туго і зліва, і справа, інакше актор нічого не бачитиме. Очні щілини у масці надзвичайно малі, у разі чого вони дозволяють побачити публіку задніх рядів. Підлогу сцени (тільки вельми обмежений простір перед собою) актор бачить через вузькі отвори. Все, на що здатний виконавець, який починає ступати в масці, не натрапляти на сцені на інших акторів. Але «почуття сцени» має ту ж природу, що сприйняття світу сліпими людьми. (Парадоксально, що маски сліпих у театрі Но мають найбільші прорізи для очей) Актор навчається не лише носити маску, а й

сприймати в ній сцену та зал з глядачами, оскільки, надягаючи її, він інакше відчуває світ. Він ніби залишається віч-на-віч із персонажем, якого грає, відгороджується маскою від зовнішнього світу, самопоглиблюється, відключає зір і водночас починає загострено стежити за звуковою стороною вистави, слухати зал. Але в той момент, коли він досягає ідеально вільної орієнтації на сцені, відчуваючи майже наосліп кожен сантиметр, коли він зосереджується до повного самозабуття на ігровому персонажі-масці, тобто грає, не думаючи про те, що грає, він водночас не втрачає контролю над власними діями.

До двадцяти років, пройшовши проблеми першого етапу засвоєння принципів носіння маски, актор отримує право виконувати ролі молодих красунь і молодих воїнів. Після тридцяти років він освоює важкі ролі божевільних жінок, демонів і богів. І лише після шістдесяти актор починає виконувати жіночі ролі в масці старої, але в молодості незрівнянної красуні. Ці ролі вважаються найскладнішими в репертуарі Но, бо за майже повної зовнішньої бездіяльності актор має зуміти передати внутрішній зміст образу через манеру носіння костюма, позу, інтонацію. Так, протягом усього життя актор театру Но рухається шляхом оволодіння все більш складними ролями, до нових масок. У масці укладено весь зміст та весь зміст мистецтва актора сите. Щоразу перед початком вистави він здійснює ритуал одягання маски: дбайливо тримає маску в руках, довго і пильно споглядає її, потім надягає на обличчя і ще деякий час у повному вбранні мовчки стоїть перед великим дзеркалом. Це момент, коли актор розлучається із собою і внутрішньо розчиняється у персонажі, зливається із ним. Потім він прямує до завіси і, стоячи обличчям до сцени, вже слухаючи звуки зали, чекає на вихід.

Чарівна краса зорової сторони уявлення є бездоганність і затаєність внутрішньої первозданної природи людини, що позначається в театрі Но поетичним складом юген («краса сокровеного»). Вона продиктована художніми ідеалами часу, які насичувалися буддійськими віруваннями про існування в кожній людині прекрасної та глибоко прихованої духовності. Вистава Но підкреслює цю ідею, у певному сенсі буквалізуючи її сценічними

засобами, тобто показуючи божественність, потаємність світостворення і людини через зовнішню бездоганну красу, через високу досконалість гри. Так, драматургічна стилістика Но знаходить собі точну відповідність у створеній нею і для неї театральній стилістиці.

Сучасний глядач театру Но далекий від містичного тлумачення ідеї юген. Він сприймає її як утвердження неповторності людських переживань. Глибокі, справжні почуття, що оспівуються у драмі Но й настільки довершено у ній зображені, стають джерелом привабливої сили цієї драми та театру на всі часи.

Висновки до I розділу

В першому розділі йдеться про ранні форми розвитку театального мистецтва та їх вплив на подальший розвиток театру Но. Японський театр сягає своїм корінням примітивних шаманських і магічних вірувань, обрядів, музики і танців, поширених у північно-східній Азії під впливом двох основних традицій - синтоїзму і буддизму. В Японії існує три основні жанри традиційного театру: Но, Кабукі та Бунраку.

Ранні форми японського театру були драматичними і походили від давніх літургійних вистав, що відбувалися на релігійні свята. Деякі церемонії, відомі як Кагура (забави богів), слугували для забави богів і були засновані на танцях і музиці. Ці форми також присутні в сучасному богослужінні [40, с. 18]. З часом частина цих форм мистецтва втратила своє суто духовне значення і перетворилася на видовища світського чи розважального змісту.

Но розвинулося з давніх форм танцювальної драми та з різних видів фестивальної драми при святинях і храмах, що виникли в 12-13 столітті. Но набуло особливої форми у 14 столітті і постійно вдосконалювалося аж до періоду Токугава (1603-1867). Воно стало церемоніальною драмою, яку професійні актори виконували у сприятливих випадках для класу воїнів - як, у певному сенсі, молитву за мир, довголіття та процвітання соціальної еліти. Поза межами шляхетських будинків, однак, відбувалися вистави, які могли

відвідувати і прості глядачі. Крах феодального ладу після Реставрації Мейдзі (1868) поставив під загрозу існування театру Но, хоча кілька видатних акторів продовжували підтримувати його традиції. Після Другої світової війни зацікавленість ширшої аудиторії призвела до відродження цієї форми.

Два фактори дозволили Но передаватися з покоління в покоління, залишаючись при цьому досить близьким до попередніх форм: по-перше, збереження текстів, що містять детальні приписи декламації, танцю, пантоміми та музики, і, по-друге, пряма і досить точна передача виконавських навичок. З іншого боку, Но підпорядковувалося мінливим уподобанням нової аудиторії, і неминуче виникали нові стилі та зразки. Крім того, відбувалося постійне вдосконалення отриманих форм, щоб чіткіше або інтенсивніше виразити завдання Но, але це завжди були лише незначні відхилення від традиційної форми. Навіть відмінності між п'ятьма школами виконавців Но являють лише незначні варіації в мелодійній лінії декламації або в патернах пантоміми і танцю фурі чи май.

Усе, що відбувається на сцені театру Но, - ковзаюча хода, навмисне повільні фіксовані рухи, музика в стилі гагаку (доволі одноманітна, з погляду європейця), відсутність декорацій, - усе це створює відчуття своєрідної абстрагованості, відстороненості, для того, щоб глядач фокусував свою увагу не на зовнішніх атрибутах, а на сутності явищ, їхньому потаємному сенсі, філософсько-сверезливому аспекті.

Тобто естетика театру Но є концентрованим вираженням категорії «юген», що зазвичай перекладають, як «вислизаюча, прихована краса». Однак у цього терміна є інша інтерпретація, яка більше підходить у цьому випадку – «таємний», «містичний». Це поняття несе в собі відчуття невимовної таємничості, глибокої потаємності, приховуваності смислів, які глядач театру Но повинен якщо не зрозуміти, то відчутти на глибинному рівні.

Практично всі елементи театральних постановок Но мають символічне значення. Так, особливу роль відіграють кольори костюмів акторів і перук, у яких вони виступають. Червоний і білі кольори - приналежність сміливих героїв і божеств, спокійні коричневі та блакитні призначені добрим людям незнатного походження, жіночі образи наділяються чорними перуками, шляхетні старці носять білі перуки, демонів вирізняє червоне волосся, що спадає до підлоги, і т. д.

Оскільки театр Но вважається класикою і дуже жорстко регламентований, у ньому суворо дотримуються традицій, які поширюються і на вибір п'єс. Класичний репертуар складається з офіційно визнаних (дозволених) 258 п'єс, більшість з яких були створені в XIV-XVI століттях. Це відомі легенди, релігійні (здебільшого буддійські) притчі та інсценування середньовічних самурайських повістей.

РОЗДІЛ II. КУЛЬТУРА ТЕАТРАЛЬНИХ ФОРМ ПІЗЬНОГО ПЕРІОДУ ЕДО ТА ЇХ ВПЛИВ НА СУЧАСНИЙ ТЕАТР ЯПОНІЇ

2.1. Популярний театр періоду Едо (Токугава): Кабукі, бунраку

Професійне, комерційне кабукі та бунраку є продуктом неспокійного, напористого, меркантильного суспільства, яке процвітало у великих містах Кіото, Осака та Едо (Токіо) за часів ксенофобського правління сьогунів Токугава (1603-1868) [10, с.11-15]. Театри цих двох жанрів змагалися за одну й ту саму аудиторію, виступали в театрах пліч-о-пліч і протягом десятиліть запозичували успішні п'єси одна в одній. Схожі у певних аспектах, вони, тим не менш, розвинулися за різних передумов і намагалися досягти взаємно відмінних мистецьких цілей. Кабукі виріс з популярних міських танців і замальовок сучасного життя. У 16 столітті бродячі трупи збиралися в Кіото, тодішній столиці, де вони виконували секуляризовані форми релігійних танців (еннен) та народних танців (яко одорі та кака одорі). Близько 1600 року одна з цих танцівниць, жінка на ім'я Окуні, яку рекламували як жрицю Великого храму в Ідзумо, досягла великого успіху в новому танці під назвою кабукі. Вона виступала на тимчасовій сцені, встановленій спочатку на території храму Кітано, а згодом уздовж пересохлого русла річки Камо (звідси зневажливий термін для акторів кабукі – «жебраки русла річки»). Кабукі було неортодоксальним. Це була рок-розвага 17-го століття. Окуні виконувала перші японські п'єси про сучасне міське життя: численні розмальовані ширми та сувої показують її епатажно вбраною, як вродливого молодого воїна, з екзотичними християнськими вервицями на грудях, яка веде переговори з повією. Португальці були новоприбулими, а ліцензовані квартали для проституції лише нещодавно з'явилися в Кіото. Головними імітаторами Окуні були професійні повії, які виконували танці та пісні кабукі на публічних сценах, щоб привернути увагу до своєї вечірньої професії. На картинах початку XVII століття повії чуттєво сидять на тигрових шкурах і грають на

шамісені - лютні, яку нещодавно завезли з Китаю через Окінаву, в той час як юрби дівчат кружляють навколо сцени. У 1629 році сьогунат заборонив жінкам виходити на публічні сцени в рамках загальної політики обмеження кожної людини однією професією: повії не могли також бути акторками. Ранні кабукі також виконували трупи молодих хлопчиків (вакфлшу), які виконували роль катамітів, і вони були заборонені в 1652 році. Після цих подій кабукі почало розвиватися як серйозне мистецтво.

Основні характеристики Кабукі утвердилися на початку 18 століття: багатоактні п'єси на цілий день, дорослі чоловічі ролі (і, відповідно, еволюція мистецтва оннагата, або актора жіночих ролей), річний сезон з п'яти-шести вистав, а також унікальні музичні, танцювальні та акторські стилі, що відповідають різним стилям п'єси [9]. У 1680-90-х роках можна ідентифікувати стандартні типи сцен: призначення для борделю (кейсігай), пишний парад героя (танзен роппо), втеча закоханих (мічіюкі), хореографічний бій між героєм і групою супротивників (тачі-маварі). Урядовці обмежували кількість і розташування театрів кабукі та змушували акторів жити окремо від інших. П'єси про сучасних самураїв були заборонені, що змушувало драматургів маскувати сучасні події під історію. Незважаючи на урядові заборони кабукі, самураї та їхні дами, багаті купці, священики, робітники та слуги відвідували театр, і зневажане мистецтво процвітало, ставши головною визначною пам'яткою японського міського життя. У двох центрах Кабукі, Кіото-Осаці та Едо, розвивалися унікальні п'єси та акторські стилі. Саката Тодзюро виступав у Кіото для відносно культурної публіки [6]. У 1678 році він зобразив Ідзаемона, розпеченого нащадка багатого купця, у «Новорічному спогаді про куртизанку Югірі» (Yugiri nagori no shogatsu). На сцені, що відбувається в сучасному ліцензованому кварталі Осаки, Тодзюро продовжив оригінальні п'єси Окуні про купівлю повій. Він розробив «м'який» акторський стиль для романтичних побутових сцен. На противагу цьому, Ітікава Дандзюро писав і грав у бравурних історичних п'єсах (дзідаймоно) для аудиторії грубих самураїв і шукачів пригод у новому місті Едо. Він створив «грубий»

акторський стиль (амгото) і спеціалізувався на грі героїв надлюдської сили. Сміливий червоно-чорний грим (кіімадори) та перебільшені костюми, що характеризують акторську майстерність арагото, датуються першою появою Дандзіро на сцені у 14-річному віці. Вважається, що потужні пози (міє) та жести Дандзіро були підказані буддійськими статуями охоронців (нинішній Дандзіро XII поклоняється в тому ж храмі, що й Дандзіро I, присвяченому божеству-охоронцю Фудо Мьо). Назви п'єс, у яких він та його син Дандзіро II (1689-1758) грали головні ролі, є досить промовистими: «Незламний» (Фійва, 1680), «Бог-громовержець» (Нарукамі, 1684; перекл. 1975), «Непорушний» (Фудо, 1697), «Зачекай!» (Сібараку, 1698). Дандзіро II поєднав грубий і м'який стилі, коли створив образ героя-денді в «Сікероку»: Квітка Едо (Sukeroku yukari Edo no zakura, 1713; переклад 1975), написаній Цууті Дзіхеєм II (1679-1760) [53, с. 88-190]. Дивовижно драматичні протистояння, еротична гра, імпровізована комедія, що межує з фарсом, і блискучі декорації ліцензійного кварталу справедливо зробили цю п'єсу найпопулярнішою п'єсою Кабукі. Ці п'єси, а також п'єси, додані наступними поколіннями, складають Вісімнадцять улюблених п'єс родини Ічікава [41, с. 19-38].

Професійний ляльковий театр, який сьогодні популярно називають бунраку, зародився наприкінці 16 століття із зовсім інших джерел, ніж Кабукі. Лялькові фігурки, якими маніпулювали шамани, слугували цапами-відбувайлами, відганяючи нечисть і зло, в релігійних обрядах у давнину, а на популярний ляльковий театр вплинули мандрівні трупи китайських і корейських виконавців, що були частиною сангаку. Складні механічні ляльки (каракурі) прикрашали фестивалі і приваблювали глядачів до комерційних театрів ще у XIX столітті. Майстерність оповіді, якою здавна захоплювалися в Японії, знайшла своє вираження в десятках релігійних і світських форм. Сьогодні ми можемо почути оповідачів комічних історій (ракуго) та декламаторів історичних епосів (кодан), які продовжують свої оповідні традиції в естрадних залах. У 1590-х роках виконавці раніше відокремлених мистецтв маніпулювання ляльками та оповіді об'єднали

зусилля з музикантами, що грали на щипковій триструнній лютні сямисен, утворивши комерційні трупи лялькових театрів. Однією з назв цього потрійного театру було «дзьорурі», за музичним стилем, що використовувався для співу популярного епосу (Додаток 6).

Стилі комерційних вистав початку XVII-го століття (*sekkyo biishi, ko joruri*) були побудовані навколо розповіді, яку співав, скандував і говорив один оповідач (*tauu*) у супроводі одного гравця на сямисені та ілюстровані ляльками [8]. Це залишається основним стилем вистави і сьогодні. Спочатку лялькарі, оповідач і музикант сямисен були приховані, але техніка виконання викликала великий інтерес у глядачів, тому на початку XVIII століття, коли Чікамацу Мондзаемон написав перші психологічно переконливі «сучасні» лялькові п'єси, всі виконавці були видимими для глядачів. Першим значним комерційним ляльковим театром був театр Такемото на західному березі каналу Дотомборі в Осаці. Його провідний актор Такемото Гідаю спеціалізувався на серйозному, емоційному виконанні. Театр Тойотаке (бл. 1703 р.) на східному березі каналу заснував суперник Тойотаке Вакатаю, чий стиль був легким і квітчастим, звідси і західний стиль (*ніші фіт*), і східний стиль (*хігасіфіі*) співу. Ляльки виконували прості рухи, кожною з яких керував один лялькарь. Глядачі насолоджувалися співом, але ранній ляльковий театр не становив жодної конкуренції Кабукі. Між 1720 та 1740 роками виконавці здійснили революцію в мистецтві бунраку та світовому ляльковому театрі [17, с. 302]. Вони перейняли характеристики театру від першої особи, тим самим наблизивши його до Кабукі. Йосіда Бундзабуро (7-1760) винайшов систему маніпуляцій для трьох осіб у 1724 році. Лялька майже в натуральну величину з рухомими очима, бровами, ротом, руками і пальцями реалістично рухалася в ретельно сконструйованих декораціях. Продюсери лялькових театрів і менеджери Кабукі вдосконалили обертову сцену (за століття до Європи), численні лазівки і ліфти, за допомогою яких виконавці і цілі сцени чарівним чином з'являлися і зникали з поля зору. Були написані нові захоплюючі п'єси, які використовували виразну силу маріонеток, що складаються з трьох осіб. У

театрі Такемото драматургічна група Такеда Ідзумо II (1691-1756), Намікі Сенрю (1695-1751) та Мійосі Сьораку (1696-1775) спільно створила три великі шедеври лялькової драми: «Дім Сугавара» (Sugawara denju tenarai kagami, 1746), драму про феодалну лояльність: «Йосіцун'амі» (Yoshitsune seiibou ziiikuni, 1747), воєнна трагедія, що нацьковує брата на брата та «Скарбниця вірних воїнів» (Kamuihon chfishingura, 1748; переклад 1971), знаменита японська п'єса про помсту [11, с. 25-30].

Заплутані сюжети цих багатоактних історичних п'єс засновані на конфуціанському конфлікті між обов'язком (гіндзь) і людським співчуттям (ніндзьо). У «Скарбниці вірних воїнів» безстрашний герой Юраносукє покидає дружину і розпустає через вірність своєму вбитому володареві. П'єси містять ефектні лялькові ефекти - літаюча лисиця, статуя, що оживає, - і жахливі сцени жертвоприношень - ритуальне розітнення кишечника (сеппуку), оплакування відрубаної голови своєї дитини (кубі дзіккен), вбивство коханого родича заради порятунку свого пана (ніігуванж), що викликають сильні емоції у співаків. У «Хроніці битви при Ітінотані» ("Ichinotani futaba gunki", 1751; переклад 1975), написаній Намікі Сосукє та іншими для театру Тойотаке, генерал Гендзі Кумагаї вбиває свого сина-підлітка, щоб врятувати життя сина імператора Ацуморі. Потім він змушений показати голову сина своїй дружині. Не витримавши жаху свого вчинку, Кумагаї зрікається свого сану і стає бідним буддійським монахом. Основним у ляльковій оповіді є пафос ранньої смерті, що символізується квітами вишні, які швидко в'януть. П'єси тепер грали з надзвичайною натуральністю - у постановці побутової п'єси «Літнє свято» (Natsu matsuri, 1745) використовували справжню воду та багнюку. Можливо, концепція інь-ян, тобто рівноваги через протилежності, пояснює, чому людське Кабукі є стилізованим, а лялькове бунраку - реалістичним. Хоча п'єсам бракувало драматичної цілісності (сцени були розпорошені між різними авторами), вони забезпечували напрочуд ефективне театральне дійство. Популярність постановок – «Хроніка битви при Ітінотані» йшла 12 місяців - була такою, що

вже через місяць-два трупи Кабукі ставили піратські версії, щоб утримати свою аудиторію. У процесі запозичення один в одного кабукі і бунраку стали більш схожими, поділяючи гуманістичний світогляд, спільну аудиторію і яскраву естетику. Кабукі запозичив техніку руху ляльок, музику гідайю та оповідь від третьої особи. Адаптації лялькових п'єс склали третину репертуару кабукі. І навпаки, лялькарі вивчали постановки кабукі, такі як «Вендета в Іга» (Iga-goe no ikake kappa) та «Суперечка в домі Сендай» (Meiboku Sendai hagi, 1777), і наслідували акторів у пізніших лялькових виставах. Після виходу популярних п'єс Чікамацу Хандзі «Бойовий табір Моріцуне» (Moritsune jinya, 1769) та «Гора Імо і гора Се» (Imoseyama onna teikin, 1771; перекл. 1990) популярність бунраку стрімко пішла на спад [20, с. 18]. Театри Такемото і Тойотаке закрилися до 1772 року, і до початку 20-го століття єдиним ляльковим театром, що залишився, був Бунраку-дза в Осаці. Кабукі приваблював нових глядачів постійно мінливими стилями вистави. Драматург Намікі Сьодзо І (1730-76) запровадив пастки, підйомники та обертову сцену, щоб підсилити видовищність Кабукі. Зірки театру Оннагата Сегава Кікунодзьо І (1693-1749) і Накамура Томідзюро І (1719-86) були улюбленцями публіки за танці у нових версіях «Танцю лева» (Shakkyu) і «Храму Додзьо» (Dojoji). У 1784 році драматург Такарада Дзюрай створив нову драматичну танцювальну форму (буйо гекі) з чоловічими ролями у «Сніговому бар'єрі кохання» (Seki no to) та новим стилем музики - роківудзу. Форма була розроблена драматургами Хорікоші Нісодзі (1721-781) та учнем Сакурада Дзісуке І (1734-1806), який також славився своїм дотепним стилем письма. У новій танцювальній драмі Найнікі Гохея ІІІ «Список передплатників» («Кандзінчо», 1840; перекл. 1966, 1972) всі ролі виконували чоловіки. Дандзіро VII (1791-1859) створив головну партію Бенкея, яка зараз вважається найскладнішою танцювальною партією в репертуарі. Це була перша з низки танцювальних драм Кабукі, серйозних і комічних, заснованих на п'єсах Но та Кьоген, що запозичили музику та акторську техніку з цих форм. Незважаючи на урядові Темпо-реформи 1830-42 років, які мали на меті ніщо інше, як знищення Кабукі, змусивши театри

переїхати до Сарувака-чо за межами міста Едо, Кабукі процвітало. Драматурги Цуруя Намбоку, Сеґава Джоко III (1806-81) і Каватаке Мокуамі послідовно писали «сирі» побутові п'єси (кізеваніоно) про злодіїв і гангстерів, що відображали бунти, голод і селянські повстання пізньофеодального періоду, для акторів Оноє Кікугоро V (1844-1903) та Ітікава Кодандзі IV (1812-66). Їхні сцени вбивств (коросіба), еротики (нуреба), тортур (семеба) та здириництва (юсуриба) ілюструють корумповане та занепадаюче суспільство. Шедевр Намбоку «Багряна принцеса Едо» (*Sakura hime azunia bunsho*, 1817; перекл. 1975) переплітає історичний світ і світ вигнанців (*sekai*), гумор і піднесені уривки поетичних діалогів, а також криваві, захоплюючі візуальні ефекти. Його імператорська принцеса стає повією, гангстер - чиновником, а самурайського лорда вбиває злочинець.

Потреба породжує винаходи, але в міру того, як Кабукі ставало все більш популярною розвагою, сьогунат розглядав його, разом з азартними іграми та проституцією, як необхідне зло, що вимагає суворого нагляду. Було встановлено правила щодо кількості, розміру, місткості, оздоблення та архітектури театру [16, с. 12]. Закони про розкоші обмежували акторів на сцені і в реальному житті, регламентуючи одяг і житлові приміщення. Однак часті повторення указів свідчать про те, що закони виконувалися безсистемно і з великими регіональними відмінностями. Спроби розділити класи мали такі ж непередбачувані наслідки, оскільки культура Кабукі легко просочувалася або виходила за межі будь-яких урядових бар'єрів, зведених, щоб запобігти цьому. Актори-вигнанці Едо були відокремлені від життя та виступів у далеких кварталах, що межували з районами повій, яких часто відвідували переодягнені купці та самураї. Кабукі офіційно засуджували як морально деградовану і тривіальну практику. Проте, коли самураям заборонили відвідувати Кабукі, актори таємно залишали свої гетто, щоб розважати їх на вечірках [18]. Зрештою, самурайські дружини або сурогатні «служниці» відправлялися до театру Кабукі, щоб по поверненню спостерігати за танцями

та імітувати їх. Вивчення танців Кабукі стало популярним хобі, яке просочилося до купецького класу арівістів, де на початку XVIII століття їх навчали професійні хореографи-викладачі. Менеджери театрів ставали вправними у пошуку шляхів для обходу кожного нового правила. Чайні, що примикали до театрів, були салонами знайомств, де подавали їжу та напої, з'єднані таємними ходами з дорогими місцями в ложах саджікі, що робило зустрічі відвідувачів з акторами цілком прости заняттям. Якщо акторів виганяли з Едо, вони створювали послідовників у Кіото, Осаці чи інших менших театрах в інших міських районах [12]. Деякі правила мали зворотний ефект: заборона на парчу та шовк для костюмів, тому актори використовували легші бавовняні принти, що дозволяло легше, але більш ефектно змінювати костюми. З огляду на нестримну популярність і, як наслідок, комерційний стимул, менеджери та актори Кабукі постійно знаходили творчі рішення, які робили кабукі ще більш розкішним, відомим на регіональному рівні та зоряним, культивуючи репутацію антиавторитарного театру.

2.2. Сюжети та дійові особи бунраку, вплив на сучасні театральні форми

Репертуар кабукі, що зберігся, налічує 300 п'єс (деякі повнометражні, інші - окремі акти з довших творів) - це палімпсест текстів, переписаних відповідно до різних потреб акторів і глядачів, а також пристосованих до кодексів сьогуналів [26, с. 340]. На відміну від інших класичних жанрів (за винятком оповідання ракуго), його регулярний репертуар включає нові п'єси, додані протягом трьох століть, що виражають романтику і видовищність в умовах мінливих нормативних і технологічних обмежень. Перше століття свого існування Кабукі було зосереджене передусім на танцях. Тексти мали другорядне значення, їх інтерпретація харизматичними акторами була другорядною. Нові п'єси склалися з уже існуючих, популярні сцени вирізалися з давніших, нині забутих п'єс, популярні персонажі знову з'являлися в приквелах і сиквелах. П'єси, написані домашніми драматургами

для зірок трупи, «покращувалися» шляхом натхненних імпрровізацій. Цілі «світи» - знайомі епізоди з життя історичних чи вигаданих персонажів у певні часові періоди - могли зіткнутися з цілком відмінними світами. Актори наймалися на річні контракти, що сприяло подальшому розвитку їхньої фан-бази, відточуючи особливо добре сприйняті ролі. Популярні теми п'єс та акторські стилі дуже різнилися у великих містах, уособленням яких були розбійник з Едо, денді з Осаки та красуня з Кіото. Пристосування до різноманітних політичних та економічних культур самураїв і нових міщан Едо, комерційної Осаки та імператорського Кіото перетворило кабукі на національну розвагу з регіональними варіаціями. Обмеження на зміст відштовхнули Кабукі від сучасного реалізму чи політичної сатири. Позбавлене відкритої підтримки культурної еліти, яка могла б піднести його тексти до рівня поезії чи великої літератури, і заборонене критикувати статус-кво, кабукі продукувало зворушливі мелодрами і легковажні видовища, заплутані пригоди і приголомшливі одкровення. Оскільки сучасні п'єси за участю самураїв не могли бути поставлені, їх переносили в більш ранні періоди з відповідними географічними посиланнями. Ці стилізовані коди та умовності, а також чоловіки, що перевтілювалися в жінок, і стилізована мова та жестикуляція могли бути оцінені за їхню тонко нюансовану гіперреальність. У вісімнадцятому столітті кабукі стало дорогою розвагою, а глядачі-жінки забезпечували більшу частину доходу. Хоча зображення розкоші чайних будинків і хтивих сцен між потенційними клієнтами та високопоставленими куртизанками також були заборонені, оскільки реальні куртизанки та нувориші слідували сценічній моді, прірва між реальністю та вигадкою скоротилася. Зріла драматургія Кабукі запозичувала з Но, Кьоген і особливо з театру ляльок.

Бунраку став популярним з середини 1600-х років завдяки грамотним багатоактним п'єсам, в тому числі адаптаціям п'єс Но та усних епічних творів, таких як «Казка про Хейке» та «Казка про братів Сога» [4, с.20-58]. Керівники театру Кабукі запозичили тексти та видовище з лялькового театру, зокрема

скандування наративу, що звільнило акторів від більшості діалогів для повноцінних презентаційних виступів. Чікамацу повернувся до написання п'єс для Кабукі, і до середини XVIII століття п'єси бунраку стали основними в кабукі. П'єси писалися командами, незважаючи на нерівномірність однієї сцени в порівнянні з іншою. Зрештою, актори, які завжди були найважливішим елементом, імпровізували та створювали траєкторію розвитку персонажа, щоб надати ролі цілісності. Драматурги, прив'язані до певних труп, писали з урахуванням сильних (і слабких) сторін головних і другорядних виконавців, тому п'єси Кабукі, часто заплутані романтичні пригоди, продовжували співіснувати з п'єсами, більш насиченими діалогами. А захопливі вистави сміливих видовищ чергувалися зі спостереженнями за життям самураїв чи сучасною культурою простолюду. Якщо вистава була дивовижною, то мораль сюжетів була загалом консервативною, відображаючи конфуціанські ідеали вірності старшим і групі: васалу - панові, учню - майстрові, учневі - вчителю, дружині - чоловікові, дитині - батькам. Драматична дія часто була результатом того, як персонажі вирішували конфлікти між своїми соціальними обов'язками та особистими почуттями. Для героїв і героїнь самогубство було найвищою самопожертвою, доказом честі, спокутою за розкаяний гріх або сплатою боргу. Лиходії врешті-решт були покарані, як роніни, осиротілі діти або привиди, що мстилися за уявні кривди. У дев'ятнадцятому столітті Кабукі звернулося до більш грубого реалізму в кізевамоно, «сирих» зображень найнижчих верств міського суспільства - злодіїв, лихварів, гангстерів - і шокуючих зображень кривавого, гротескного і надприродного. Декадентський період Кабукі представлений нігілістичними антигероями Цуруя Намбоку (1755-1829) та більш романтичними і ліричними зображеннями нижчих класів Каватаке Мокуамі (1816-1893).

Вистави Кабукі зображені з відтінками яскравих кольорів, бравурною грою чоловіків арагото, романтичною розгубленістю героя вагото та еротичними витівками оннагати [81, с. 40]. Ці три стилі, що розвинулися завдяки суворо кодифікованим руховим і вокальним моделям, виробленим

протягом століть, традиційно виконуються винятково фахівцями. Лише кілька видатних акторів продемонстрували свою універсальність, граючи кілька стилів, іноді протягом одного дня, або навіть один танець у п'єсах-трансформерах хенгемоно. Акторські стилі Кабукі передаються у спадок. Імена та ролі передаються у великих акторських родинах, таких як Ітікава, Бандо, Мацумото, Оноє та Накамура, через усиновлення наступників, часто з ретельно продуманими церемоніями прийняття імен. Арагото (дикий воїн) - це пишномовний стиль, який найчастіше асоціюється з Кабукі. Обличчя героїв і лиходіїв розмальовують «пухкими венами», яскравими синіми, червоними та коричневими смугами на білому або заштрихованому тлі. Актори Арагото носять перебільшено великі кімоно та перуки, а на високих дерев'яних башмаках висять довжелезні мечі. Ранні п'єси запозичені з популярного лялькового театру в стилі Кінпіра, що вирізнявся пишномовними розповідями, ілюстрованими стрибками та акробатичними боями. Ічікава Дандзюро I (1660-1704) удосконалив стиль, що походив від його відданості богу Фудо Мьоо з Шінгонського буддизму, з перехресним блиском очей, динамічними, але викривленими позами та штампами, що приборкують демонів [13, с. 92]. Герої, лиходії чи клоуни, персонажі арагото вибухають у гуркотливій, ревучій словесній війні або в легких демонстраціях гри на мечях. Безтурботний впевнений у собі герой відмахується від, здавалося б, нескінченної групи нападників, рубаючи і складаючи їх у людську піраміду, наче колоди. Бойові дії перемежуються пантомімами під дерев'яні клацання та підбадьорливими вигуками з «залу». Романтичні герої у стилі Вагото - вродливі, але злегка жіночні, зацьковані та незграбні, зображені відносно реалістично. Їхня емоційна прозорість, приваблива чесність і чутливість здобувають їм друзів і коханих, але їх часто зраджують або покидають, провокуючи неконтрольовані напади ревності, а іноді й насильства. Марухон - це п'єси, повністю адаптовані з лялькового репертуару бунраку, з рухами, що суворо відповідають сюжетному супроводу гідаяу. Сьосагото - суто танцювальні

сцени, часто з екстравагантними змінами костюмів, перемежуються з серйозними драматичними сценами або п'єсами програми.

Сьосагото повною мірою розкриває еротичну красу оннагати, потужний динамізм юнаків і страждання романтичних заплутаних доль у сценах подорожей мічіюкі. Кажуть, що все Кабукі - це танець. Здавалося б, незначні, практичні сценічні справи - запалювання лампи, розпивання саке - виконуються з економною, ритмічною, витонченою хореографією танцю. Рухи відбуваються за традиційно переданими схемами ката під музику, пісню або точно вимовлений діалог. Проте не існує спеціалістів з чистого танцю; всі актори теоретично можуть танцювати. Танець у кабукі увібрав у себе всі манери попередніх популярних жанрів: ритуальний храмовий дівочий танець кагура, жвавий народний танець, елегантний танець Но та кьоген, еротичні вистави куртизанок, а також оригінальні комічні та героїчні хореографічні портрети пожежників, ремісників та вуличні сцени Едо. Особливе місце займали хенгемоно (п'єси-трансформери) - танцювальні вистави, що склалися з незалежних сцен, які вимагали ретельної зміни костюмів на сцені. Незалежні сегменти, взяті з цих п'єс, стали основою для навчання аматорів [82]. Танці широко класифікуються як ковзаючі, кругові, урочисті та елегантні, включаючи Но, а також священні та придворні танці під барабан і флейту, і одорі, динамічний, ритмічний танець, що використовує рухи рук і ніг, причому ноги часто відриваються від землі у притупуваннях і стрибках. Ці танці виконуються під пісні про збір урожаю та пиття, популярні балади з еротичним подвійним змістом та оповідання катарі. Жести, що ілюструють текст пісні або абстрактні елементи дизайну, відомі як фурі; нінгьобурі імітують рухи ляльок. Маніпуляції з мечами іноді використовуються як важливий сценічний прийом, показник внутрішнього характеру та передвіщають повороти сюжету. Віяло, хустка, парасолька, люлька, ліхтар і щука використовуються декоративно, додаючи візуальної пишноти сценічній картині. Сценічне видовище Кабукі розвивалося як барвіста, пишна вистава, що використовує всі переваги складної сценічної техніки. Як проникливі

маркетологи, актори-менеджери кабукі швидко осіддали хвилі технологічних інновацій та мінливих смаків глядачів, щоб створювати все більш видовищні сценічні трюки. Пандус, що пролягав через театр, містив пастки (як і сцена) для несподіваних входів і підсвічених виходів. Акробатика, «польоти» та трюки сценічних механіків, що дозволяли швидко змінювати костюми та декорації, є відмінними рисами вистави. Велика обертова сцена, вперше використана в 1758 році, секції сцени, що піднімалися ліфтом, і декорації, які можна було миттєво опустити, дозволяли сценам переходити від засніженого зовнішнього вигляду до затишного внутрішнього без пауз (Додаток 8).

Приклад театральної універсальності Кабукі: бурхливі річки або штормові моря могли бути створені за допомогою тканини, яку збивали асистенти, актори «плавали» в сповільненій зйомці або в басейні зі справжньою водою, збудованому на сцені. Еластичні часові конвенції кабукі могли затягуватися до нескінченності; під звуки дерев'яних клацань актори застигали в динамічних позах у кульмінаційні моменти в приголомшливих живописних картинах. Вони перегукувалися з образами своїх героїв, переданими популярними, масово виготовленими сувенірними ксилографічними гравюрами на дереві. Якщо зіркові актори були великими рушіями видовищності Кабукі, то куроко (або кокен) був незамінним інженером. Асистент у чорному, чи то в чорному капюшоні, чи то поважний у чорному кімоно з жилетом камішімо, дозволяв акторам сконцентруватися на своїй грі на сцені. Асистент надавав незамінну підтримку, розміщуючи і дістаючи реквізит з точністю до секунди, розгладжуючи, показуючи або знімаючи костюми для приголомшливого ефекту, непомітно наносячи макіяж, подаючи чай і підказуючи репліки. Незмінна популярність комерційного театру Кабукі була життєво важливим місцем для поклоніння культовим зіркам, а також спільною монетою для вираження особистих амбіцій протягом усього періоду Едо. Наприкінці 1700-х років велике Кабукі було настільки дорогим, що ніхто, окрім найбагатших купців та їхніх дружин, не міг дозволити собі регулярно відвідувати хороші місця, проте різноманітні ціни

дозволяли фанатично відвідувати театри представникам усіх класів. Ті, хто не мав змоги відвідувати такі вистави, могли бачити менших акторів у менших міських театрах, які влаштовували для тимчасових показів при святинях і храмах, або під час регіональних гастрольних турів. Вони могли збирати ілюстровані казки та ксилографії, спостерігати за ярмарковими артистами, які імітували відомих акторів в улюблених ролях. Вони могли вчитися співу і танцю з групою ліцензованих професіоналів гільдії. Таке поцінування та ідолопоклонство підживлювали і ще більше розпалювали бурхливий розвиток видавничої справи. П'єси з бунраку негайно публікувалися з численними ілюстраціями. Ксилографії із зображенням відомих акторів у їхніх найкращих ролях були доступні у всіх розмірах і різної якості, від героїчних портретів до ідіосинкратичних карикатур. Критичні довідники «Хьобанкі» нагадували сучасні фанзини чи спортивні журнали, поєднуючи новини, плітки, критику та зображення, щоб задовольнити, здавалося б, ненаситні апетити фанатичних прихильників [3]. Наслідуючи путівники з рейтингами повій, «Хьобанкі» перелічували акторів, найнятих великими театрами на певний сезон, за красою, акторськими здібностями та особливо ефектними ролями. Шанувальники та модники допомогли забезпечити кабукі місце на передовій сцені культури Едо.

2.3. Відлуння традиційного японського театру в сучасних далекосхідних практиках

Традиційні форми завжди були синкретичними; різкий перехід до модерної епохи, спричинений зовнішнім тиском і внутрішнім бунтом, призвів не до радикальної трансформації, а до додавання ще одного шару до палімпсесту традиційних форм. Реставрація Мейдзі 1868 року повністю перевернула театральний істеблішмент. Миттєво застаріли ключові аспекти всього їхнього репертуару. Конфуціанська ідеологія та буддійська філософія були офіційно знехтувані, оскільки феодальні ієрархії були відкинуті заради

надважливої імперської місії побудови сучасної держави. Актори театрів Но та Кьоген одразу ж збідніли, не маючи самурайського статусу та покровительства; драматурги бунраку та кабукі зрозуміли, що світи, які вони зображували, відійшли у минуле. Але потім шляхи жанрів розійшлися: Но поступово відновлював свої позиції серед нових еліт суспільства, Кьоген плекав свою популярність, Бунраку спотикався, а Кабукі, звільнившись від обмежень щодо форми та змісту, вибухнув у розмірах і популярності.

Мистецтво Но впродовж п'яти століть підтримувалося інституціями збереження та меценатства, які раптово втратили весь свій авторитет і багатство. Менше постраждали актори в регіональних містах, де протягом усього періоду Едо продовжували навчати простолюдинів або дворян, які працювали неповний робочий день. Ці вторинні галузі допомогли відродити Но та Кьоген в Едо (Токіо) [68, с. 92]. Но повернулося до популярності завдяки спонсорській підтримці тих, хто повертався з навчальних місій з Америки та Європи, де вони вивчали західні інституції для наслідування в сучасній японській державі. Їхні європейські та американські колеги неодмінно запрошували їх до театру чи опери, де вони насолоджувалися елегантними розвагами як символами сучасних західних цивілізацій. Ці дипломати, що поверталися, вирішили забезпечити подібний культурний досвід для власної молоді еліти. Поряд з Рокумейкан, будівлею в західному стилі, де відбувалися танцювальні прийоми, театр заохочувався як інструмент для прищеплення сучасних ідей у сучасному суспільстві [24]. Прогресивні політики почали експериментувати з Кабукі, але невдовзі виявили, що його популярний антиавторитаризм і складні традиції не можуть бути належним чином приборкані, тому вони звернулися до Но як до належного представника національних цінностей і краси [23]. Ногаку, новостворений термін, що включав у себе і Но, і Кьоген, замінивши менш гідне саругаку но (мавпячу музику), пристосувався до нової політичної влади. Зрештою, Но стало розвагою середнього класу, перетворившись з церемоніального мистецтва на дорогоцінне хобі з соціальними, духовними та фізичними перевагами. Більше

того, з відкриттям праць Дзеамі та заснуванням у 1910 році журналу про театр Но, ногаку отримав нову повагу з боку дослідників поезії, літератури та порівняльного театру.

Можна було б очікувати, що анахронічні, повільні та феодальні форми Но відійдуть у минуле після катастрофічних втрат та окупації Японії після Другої світової війни. Прикметно, що разом з економічним відродженням Японії, подібним до фенікса, Но-кьоґен пережив відродження наприкінці двадцятого століття, яке вважається його Золотим віком. Ренесанс Но був зумовлений як консервативними, так і експериментальними течіями. Навіть трепетно зберігаючи передані традиції, виконавці ногаку експериментували на межі цих традицій. Вони відроджували збережені п'єси, реанімуючи ті, що могли існувати лише у вигляді фрагментів текстів або резюме. Виконання рідкісних варіантів було ще одним способом привернути увагу і розширити сферу інтерпретації. У повоєнні роки кьоґен шанували за його сильний, антиавторитарний дух. Актори театру кьоґен влаштовували сольні концерти, викладали в культурних центрах, університетах та акторських академіях, а також експериментували з іншими жанрами, привертаючи увагу сучасних театральних діячів і здобуваючи нових шанувальників у різних країнах. Тим часом робилися спроби відновити ногаку як популярний театр. Такечі Тецудзі, син багатого промисловця, прагнув відродити середньовічну японську святкову творчість через міжжанрові колаборації. Три пари братів - Кандзе Хісао та Хідео, Номура Маннойо та Мансаку, Сіґеяма Сенсаку та Сеннойо - співпрацювали з Такечі, а потім продовжили його підхід до кращого розуміння сучасної привабливості Но та кьоґен у постановках нових та відроджених п'єс, адаптаціях народних казок. Вистави Но на відкритому повітрі зі смолоскипами мали на меті відновити таємничість і популярність но-кьоґену; у 1990-х роках, коли вони досягли розквіту, їх проводили понад сотню на рік. Сьогодні окремі виконавці виконують левову частку шінсаку но (нового но) та спільних експериментів. Умевака Генсо виконав адаптації балету «Жизель», «Ширануй» («Фосфоресценція») про хімічне забруднення, що спричиняє

хворобу Мінамата, та адаптацію популярної манги «Гарасу но камен» («Скляна маска») [22, с. 23]. Мацуї Акіра багато гастролює, викладаючи Но та проводячи спільні експерименти, з'являючись у мультикультурному «Ур-Гамлеті» Еудженіо Барби, а також у ново- та англомовних адаптаціях Но, Шекспіра, Єйтса та Беккета (Додаток 1). Актор театру кіоген Номура Мансай активно працює як актор у кіно і на телебаченні, режисер і продюсер, переосмислюючи японського письменника Акутагаву Рюносуке та Шекспіра за допомогою технік кьоген. Хоча серія п'єс Місіми Юкіо «Кіндай ногаку» (сучасне но) 1950-х років була написана для сучасної театральної компанії «Бунгаку-дза», інші драматурги писали п'єси з урахуванням особливостей структури та мізансцен но. Лікар Тада Томіо написав серію п'єс на сучасні теми: етика трансплантації органів, трагедія ядерної війни та жорстока доля корейських жінок для втіхи. Умехара Такеші після свого успішного «супер-кабукі» створив «супер-кьоген» про клонування, екологічну катастрофу та ядерні бомби [25, с. 18-42]. Чи приживуться такі нові твори в регулярному репертуарі, залишається під питанням; лише деякі з них, такі як адаптації в стилі Но «Біля яструбиного колодязя» Єйтса (Така но іі; Takahime) та «Жінка і тінь» Клуделя, регулярно відроджуються на сцені [69].

Кабукі процвітало як народна розвага. Кабукі завжди було в авангарді адаптації нової техніки та видовищ. Західний імпорт, такий як телескоп, кишеньковий годинник і паровий двигун, швидко потрапив на сцену Кабукі. Після реставрації Мейдзі та ліквідації сьогунату феодальна система, що існувала майже триста років, була зруйнована, що символізувалося заборонаю носіння самурайських тулубів та публічного демонстрування мечів. Раптом сучасні декорації Кабукі для повсякденних п'єс, не кажучи вже про історичні п'єси, безповоротно перетворилися на історичні твори. Водночас були зняті обмеження на будівництво театру, сюжети та костюми, а також юридичні відмінності між великими та малими театрами. Кабукі майже миттєво став більш популярним і поширеним. Навіть під час постановки знайомих класичних творів намагалися застосовувати нові підходи до кабукі. Оноє

Кікугоро V коротко експериментував із зангірімоно, поставленим за часів Мейдзі, з коротко підстриженим волоссям сучасної зачіски та сучасними елементами, такими як поїзди, фотографії та вуличні ліхтарі. Відповіддю на заклики позбутися безглузвих фантазій багатьох сюжетів стали кацурекі, п'єси того часу з більш реалістичною грою акторів і правдоподібністю постановки, прихильником яких був Ічікава Дандзюро IX. Проте обидва ці типи п'єс незабаром були відкинуті, коли виявилися непопулярними. Без захисту сьогунату колись священні п'єси Но були кабукіфіковані [55]. Ці п'єси з мацубамоно (соснова завіса) не лише запозичили сюжети, як у попередніх адаптаціях, але й використовували спеціально піднятий танцпол, бічну завісу та інструменти Но (з додаванням шамісену). Цубоучі Сьойо, перекладач Шекспіра і драматург, виступав за більш літературний підхід і став першовідкривачем п'єс, дія яких все ще відбувалася в епоху Едо, але відрізнялася більшим психологічним реалізмом. Вони часто базувалися на романах, написаних або адаптованих журналістами з-поза світу кабукі, такими як Окамото Кідо. Ці сін-кабукі (нео-кабукі), які використовували освітлення для створення атмосферного ефекту і менше видовищності керена, з часом стали значною частиною сучасного репертуару. Певний час не було певності, чи залишиться Кабукі яскравим традиційним жанром, чи впишеться в еклектичну сучасну театральну сцену. Будучи єдиними професійними акторами того часу, актори кабукі були залучені до зародження японського руху сінгекі (нового театру) у 1910-х роках, щоб інтерпретувати як японські п'єси, так і перекладені західні діалоги у п'єсах Ібсена та Горького. Соціалістичний вплив, що охопив японську літературу у 1920-х роках, критикував притаманну Кабукі феодальну природу сюжетів, кастову ієрархію сімейних монополій на акторські стилі та ролі, а також відсутність гендерної рівності. Егалітарна театральна трупа «Дзеншин-дза» відстоювала сін-кабукі, зокрема п'єси Маяма Сейка, які намагалися зобразити соціальні умови та психологічне підґрунтя у стилі квазі-кабукі. Вони пристосовувалися як до

націоналістичних вимог 1930-х років, так і до антикомуністичних викликів 1950-х.

Актори та менеджери театру Кабукі завжди були в авангарді експериментів. Наприкінці двадцятого століття Кабукі було благословенне динамічною групою провідних акторів, які започаткували особисті проекти, щоб здобути нових масових прихильників для Кабукі, яке все ще залишається прибутковим як комерційне розважальне мистецтво. Кабукі підтримало Другу світову війну (як і попередні війни) новими патріотичними п'єсами та «розважальними виставами» для солдатів. Однак, коли американська окупаційна цензура (GHQ) поставила під загрозу традиційні сюжети про вірність, помсту та самогубство, Сьотіку успішно доводив, що Кабукі - це класична розвага для мас, тож продовжував ставити класику разом із новими адаптаціями, знову позиціонуючи себе як «класичний театр». У повоєнні роки Дандзюро XII наслідував ранньомодерні експерименти Кабукі, започатковані Кікугоро V та Дандзюро IX, які робили нові інтерпретації класичних п'єс, а не просто повторювали успадковані ката відомих попередніх виконавців. Він відродив п'єси, що випали з репертуару, такі як «Кагекійо», співпрацюючи з командою науковців, щоб відродити мізансцену, подібну до тієї, що існувала у сімнадцятому столітті. Накамура Канзабуро Хейсей-дза знову популяризував Кабукі, апелюючи до ностальгічного минулого, проводячи вистави на тимчасових відкритих сценах або в регіональних театрах, що мають багатовікову історію, щоб відтворити святкові розваги мешканців Едо. Саката Тодзюро (1931-) вже давно несе прапор традиції кабукі камігата (Кіото/Осака), зігравши головну роль у «Такечі кабукі» - серії постановок з 1953 по 1968 рік, що принесли новий динамізм і реалізм автентичним текстам [83, с. 20-58]. Його пристрасна інтерпретація куртизанки Охацу в «Самогубствах від кохання в Сонедзакі», яку виконували понад 1300 разів, продемонструвала особливий теплий гуманізм камігата-кабукі та можливості для індивідуального акторського вибору, на протипагу фіксованим, стилізованим ката кабукі стилю Едо. Театр Чікамацу-дза був заснований для того, щоб

переосмислити великого драматурга у достовірних постановках. Ічікава Енносуке використовує сценічні технології для посилення психологічно реалістичних портретів конфліктних героїв. Відродження десятків п'єс епохи Едо вимагало значного скорочення, переписування та склеювання сцен для вистав, а також кричущих «супер-кабукі», що підкреслюють «швидкість, видовище та історію». Вони запозичили старі пристрої керен і швидку зміну костюмів (Ічікава Енносуке «пролетів» крізь глядачів понад п'ять тисяч разів), але також використовують сучасні технології, такі як заздалегідь записана музика, атмосферне освітлення, кінопроекція і туман із сухого льоду.

Гастролі за кордоном надали традиційним акторам важливу можливість поспілкуватися з митцями та студентами, щоб їхнє мистецтво серйозно сприймалося міжнародними критиками та театральними професіоналами як сучасний перформанс. Багато гастролей стали важливими віхами у поширенні японської культури та відродженні традицій на батьківщині. Труппа під керівництвом Ічікави Садандзі II відвідала Європу у 1928 році з великим успіхом, навіть вплинувши на кінотеорію Ейзенштейна. У 1950-х роках кабукі ставили на Бродвеї, а висхідна зірка Енносуке гастролювала на Бродвеї в 1970-х роках. Вистава Оннагата Бандо Тамасабуру «Тамасабуру» стала гарячим квитком у Метрополітен-опера у 1985 році, що стало знаковою подією для визнання кабукі як естетично вишуканого сценічного видовища грандіозного масштабу. Згідно з журналом *Variety*, влітку 2015 року комерційне шоу кабукі демонструвалося серед пустельних пірамід і фонтанів, серед ревію і постмодерністських цирків Лас-Вегаса. Місячний тур «Бунраку» західним узбережжям США у 1962 році залагодив розкол між конкуруючими труппами незадовго до їхнього об'єднання в Асоціацію «Бунраку» [29, с. 110]. З часів Мейдзі ногаку прагне бути визнаним мистецтвом світового рівня. Окрім регулярних виступів, Умевака Мінору навчав багатьох відомих аматорів, зокрема перших західних учнів цього мистецтва - Едварда Морза та Ернеста Феноллозу. Ноти останнього були представлені на заході Езрою Паундом у впливовій книзі «Но: або Досягнення» (1916). З 1954 року театр Но став

символом японської високої культури, з частими гастролями, а в 1995 році навіть давав вистави на відкритому повітрі при світлі смолоскипів у Центральному парку Нью-Йорка [89]. Театри Но зараз часто гастролують за кордоном. Кьоген здійснив свій перший закордонний тур з Номурою Мандзо у 1963 році під час тривалого національного туру, який включав навчальні майстер-класи. Регулярні закордонні вистави в Європі та Сполучених Штатах за участю родин Номура, Сігеяма та Ідзумі, іноді з адаптаціями Шекспіра та Беккета, допомогли кьоген здобути міжнародне визнання як потужної форми акторського самовираження, незалежної від но. Проте критики, виконавці та продюсери сходяться на думці, що майбутнє інших традиційних форм, окрім кабукі, не є райдужним. Відстань між виконавцем і глядачем зростає як фізично, так і психологічно. Театральні споруди стали більшими, а сцени - ширшими, що збільшило відстань між глядачем і актором завдяки освітленню та розставленим сидінням. Вистави стали дорогоцінними, розваги в приміщенні - яскраво освітленими, без тіней, акустично досконалими. Класичні сюжети, залежні від архаїчних уявлень про красу та феодалної ідеології, а також незрозумілі повсякденні звичаї стали ще більш відірваними від життя сучасної Японії, що стрімко змінюється. Аудиторія стає дедалі старшою, все менше студентів підтримують необхідну піраміду учнів-аматорів і глядачів-знавців.

Чотири класичні жанри спробували різні стратегії доступності як мистецтва та розваги. Були опубліковані путівники зі стислими анотаціями, фотографіями, а згодом і мультфільми манга [84, с. 44]. Численні програмні нотатки та анотації, майстер-класи та лекції перед виставами, а також титри, що проєктуються на світлодіодні панелі на спинках сидінь (*noh-kyogen*), над сценою (*bunraku*) або на ручні пристрої (*kabuki*), були доповнені путівниками, які можна було взяти напрокат у навушниках, іноді також англійською мовою. Сучасних драматургів запрошують - філософа Умехару Такеші для но та кьоген, режисера-драматурга Ноду Хідекі для кабукі, драматурга-легкої комедії Мітані Кокі для бунраку - але це часто одноразові приводи, які не

мають великого впливу ні на традиційні, ні на сучасні театри. Якщо глядачів не вдається заманити на традиційні сцени, актори здійснюють «доставку». Виконавці гастролують регіональними громадськими центрами та комерційними театрами, виступаючи в школах по всій країні. Веб-сайти, як офіційні, так і фанатські, містять розклади, анотації п'єс, інтерв'ю, фотографії, новини та відеокліпи (Додаток 3 і 4). Дослідники стверджують, що така доступність незрозумілих форм відволікає глядачів від безпосереднього споглядання живої, не опосередкованої вистави. На противагу це є здоровою просвітницькою діяльністю давно забутих жанрів, інші вбачають у цьому відчайдушну спробу зберегти актуальність в індустрії розваг, яка є гіперактивною, оцифрованою та глобалізованою. Такі зусилля, спрямовані на доступність, можуть суперечити самому аспекту, який може підтримувати японські традиційні мистецтва як творчі, популярні та впливові форми: їхній анахронізм. Розвиваючи емпатичне розуміння естетики, соціальних умов і систем вірувань, зображених у класичному репертуарі традиційних форм, глядачі можуть відчутти дух ритуального просвітлення або святкової радості, який можна знайти в небагатьох інших місцях сучасної Японії.

Висновки до II розділу

В Японії Кабукі є важливою частиною культурної спадщини та важливою частиною японського суспільства. Кабукі використовується для розповіді історій та викладання уроків моралі, історії та культури. Воно також використовується для святкування важливих життєвих подій, таких як весілля, дні народження та інші свята. Крім того, Кабукі використовується для розваги та надання простору для людей, які збираються разом і насолоджуються виставою. Кабукі відіграє важливу роль в японському суспільстві, як з точки зору забезпечення розваг, так і з точки зору підтримки культурних традицій.

У період Едо Кабукі означало більше, ніж просто розвагу. Це був світ фантазій, у якому глядачі могли відволіктися від повсякденної реальності та

поринути у світ гламуру та розкоші життя. Крім того, він слугував центром модних тенденцій. Оскільки актори виступали у сміливих та екстравагантних костюмах, багато хто з глядачів надихався одягатися так само. Популярність носіння одягу, натхненного виставами Кабукі, зростала так швидко, що поширилася і на вищі класи. У період Едо Кабукі став невід'ємною частиною японської культури. Театр був відомий своїми виставами, які починалися вранці і закінчувалися до заходу сонця. Люди йшли до театрів, щоб подивитися, пережити і здивуватися таланту акторів, а також відчутти смак останніх модних тенденцій і видовищ. Коли Кабукі було джерелом розваг, воно створювало світ гламуру і фантазії, дозволяючи людям втекти від суворих реалій повсякденного життя. Кажуть, що через вплив Кабукі на моду, навіть вищі класи почали переймати образи, які популяризували актори. Сьогодні Кабукі продовжує залишатися важливою частиною японської культури і має вплив на моду.

Мистецтво Кабукі - це всесвітньо відома форма традиційного японського театрального мистецтва. Драматичні вистави, засновані на регіональних міфах та історіях, включають музику, танець і пантоміму на додаток до костюмів та декорацій. Незважаючи на свою міжнародну репутацію, походження його є дещо суперечливим і скромним. Починаючи з 16-го століття, японці користувалися цією традиційною формою драми як розвагою та просвітництвом. П'єса Кабукі - одна з багатьох, що оспівують людський дух та його боротьбу, представляють японський фольклор і міфологію та досліджують духовні аспекти. Крім того, вона представляє японську культуру, яка складається з синтоїзму, буддизму та конфуціанства, серед інших вірувань. Крім того, Кабукі часто має справу з такими делікатними питаннями, як війна і політика, які глибоко вкорінені в японському суспільстві.

Кабукі все ще є культурним компонентом Японії, незважаючи на його важливість у минулому. Традиція Кабукі була джерелом духовної підтримки

для багатьох поколінь і вплинула на національну культуру завдяки своїм традиційним і глибоким темам. Безперечно, що Кабукі є значною частиною соціальної, культурної та духовної спадщини Японії, оскільки його історії та сюжети передаються з покоління в покоління, надихаючи майбутні покоління на роздуми про Японію та прославляючи її. Японський народ здавна перебуває під впливом Кабукі, його значення для їхньої ідентичності важко переоцінити.

Бунраку - один із найважливіших і шанованих видів японського традиційного театру. Мистецтво лялькового театру в Японії має давню історію. Мандрівні ляльководи розігрували вистави, супроводжувані співом, ще у VIII столітті. Поєднання лялькової вистави з народною пісенною розповіддю дзерурі, яку виконували під акомпанемент сямісена, триструнної лютні, відноситься до кінця XVI - початку XVII ст. Новий жанр, що надалі дістав назву Бунраку, назвали на ім'я організатора та постановника перших спектаклів Уемура Бунракуен.

Спочатку лялькові вистави влаштовувалися в старій столиці Кіото на відкритих майданчиках, потім, на початку XVII століття, лялькарі перебралися до нової столиці Едо, а після пожежі знову перемістилися й остаточно влаштувалися в районі Осака - Кіото. З'явилися стаціонарні лялькові театри з обладнаними сценами. Принципи їхнього устрою збереглися до наших днів.

Мистецтво «Бунраку» в розділі розглядається в релігійному та естетичному аспектах. Тоді як театр Кабукі супроводжували ще й скандали. Цей театр існує вже чотири століття. Спочатку це була жіноча трупа, заснована храмовою танцівницею Окуні. Незабаром подібних труп стало так багато, що уряд був всерйоз стурбований падінням моральності.

Вистави японського театру часто вишукані, з яскравими костюмами, складними декораціями та витонченим гримом. Музика і танець також є поширеними елементами японського театру, а актори часто використовують перебільшені жести і рухи для вираження емоцій та ідей.

ВИСНОВКИ

У першому розділі кваліфікаційної роботи розглядається витоки японського театру, а також ранні форми театрального мистецтва. Театр став одним із найважливіших культурних центрів, улюбленим місцем городян, де вони і розважалися, і отримували відповіді на питання життя, самі включалися в театральну дію. Він увійшов у світ купців, торговців і справив найсильніший вплив на формування їхніх ідеалів, розвиваючись відповідно до смаків і потреб цієї частини населення. Перебуваючи в кайданах юридичних обмежень, городяни шукали місця, де могли б відкинути їх, хотіли мати раніше недоступні задоволення, відчувати нову радість і самовиразитися. Занурюючись у світ лицедійства, вони відкривали нові привабливі сторони життя.

У сфері уваги і прихильностей городян перебували ситуації, співвіднесені з реальністю. Театр придивлявся до життєвих трагедій, намагаючись вникнути в їхню причину. Місто дало імпульс для зміцнення становища городян, воно ж породило і мистецтво, натхненниками якого вони стали. Культурний сплеск був викликаний появою нового стану, який заявив про себе в усіх сферах життя. Їхня активність сприяла народженню нового театрального жанру. Японським городянам, схильним більше за будь-кого до практичності, які зробили установку на реальні цінності та природність, належала основна роль у формуванні міської культури та виробленні позицій щодо неї. Городяни хоч і вважалися людьми низького походження, але критерії їхньої оцінки художньої творчості були досить високі. Вони вперше стали визначати хід розвитку культури свого часу, до того ж, були підготовлені до її сприйняття. Городяни володіли достатньою проникливістю, щоб об'єктивно і гідно судити про мистецтво, а мистецтво Едо було доступне і абсолютно зрозуміле людям, які перебували на найнижчому щаблі соціальної ієрархії.

Уся історія Японського театру може розглядатися як безперервна нитка послідовного розвитку театрального мистецтва взагалі. За такого підходу можна буде побачити і форми, яким довелося відігравати роль підготовчих у справі утворення більших жанрів, і епохи, коли поруч співіснувало кілька театральних форм, то борючись, то взаємно впливаючи одна на одну. З такого погляду історію японського театру можна розділити на п'ять великих етапів.

Перший етап хронологічно збігається з історичним періодом Хейан (IX-XII ст.) – епохою панування родової аристократії. Цей період можна охарактеризувати як час зародження і початкового розвитку театральних форм, які не виходили за межі театралізованого танцю під музику, пантоміми або сценічно-оформлений музично-співочий номер.

Другий етап - період Камакура (XIII-XIV ст.), перша епоха японського феодалізму – характеризується як час становлення перших театральних жанрів, появою драматичного тексту, спробами побудови дії на сюжетній основі.

Третій етап - період Муроматі або Асікага (XIV - XVI ст.) - друга стадія японського феодалізму, є епохою створення театру Но, що утворився на матеріалі попередніх жанрів.

Четвертий етап - період Токугава (XVII - XIX ст.), третя й остання стадія розвитку японського феодалізму, коли культурна ініціатива переходила вже до рук городян, епоха, що ознаменувалася розквітом Но і створенням Кабукі. Так відбилася у світі театру соціальна кон'юнктура: існування поруч політично панівного, але економічно занепадницького стану самураїв і зростаючого економічно стану торговців і ремісників зумовило паралельний розвиток двох цих театрів.

П'ятий етап - період Мейдзі (1868-1912). Період вважається перехідним до більш європеїзованого театру. І шостий період, сучасний, характеризується

увагою до традиційних видів театру та обміну досвідом з театрами інших країн.

Також в цьому розділі досліджується розвиток театру Но, утвореного з більш ранніх форм мистецтва. Театр Но вважався театром для розваг аристократів, а отже, був адресований вищому класу. Ця консервативна аудиторія перешкоджала будь-яким реформам та нововведенням у його розвитку, тому рухи на сцені, мова та сама вистава формувалися таким чином, щоб бути адресованими конкретному соціальному класу. В Японії одна з найдавніших форм театру називається Но, або Ногаку, яка збереглася до наших днів. Він включає в себе музику, танець і акторську гру для передачі буддійських послань. Ця класична лірична драма була створена у другій половині періоду Камакура (1185-1333) та на початку періоду Муроматі (1336-1573). Нохіса - це дуже стилізована, маскарадна, пісенна і танцювальна драма, в якій краса голосу і рухів є найвищими цілями. Комічні сценки під назвою Кьоген створюють комічну розрядку між важкими п'єсами Но. Ці дві форми розвивалися пліч-о-пліч протягом століть і разом називаються Ногаку.

Но - це комплексне мистецтво, що базується на трьох елементах: пісні, танці та драмі. З цих трьох елементів драматичний елемент є найменш важливим, оскільки головна мета Но не в тому, щоб розгорнути історію сцену за сценою якомога яскравіше, а в тому, щоб вловити настрій моменту і представити його в естетично задовільний спосіб за допомогою поєднання слів, музики і танцю. З Но, будучи по суті єдиною формою гри, будь-яка спроба зрозуміти його, вивчаючи його елементи окремо, наприклад, спів чи ідею, закладену в ньому, сама по собі, є марною. Но завжди слід розглядати як організоване, всеосяжне мистецтво. Но – в аристократична форма розваги, формальна, стримана і незабаром статична. Хоча він значно вплинув на інші форми національного театру, він залишився насамперед театром інтелектуалів і заможних людей.

У другому розділі розглядаються театральні форми пізнього періоду Едо та їх вплив на модерновий японський театр. Новий час диктував нові умови, і це знаходило вираження не тільки в театрі: змінювався стиль життя, і виникали відповідні йому нові жанри та види мистецтва. Породженням міської культури в Японії були і ляльковий театр Бунраку, в лоні якого народився перший японський драматург Тікамацу Мондзаемон, і театр Кабукі. Вони також можуть бути сприйняті як «Вальтерова пісня» стосовно театру Но, який користувався популярністю в аристократичному середовищі [71, с.18-110]. Теж саме можна сказати і про живопис, де з'явився улюблений жителями міських кварталів новий жанр гравюри на дереві укійоє. Однак зіставлення культури імператорського двору епохи Хейан і абсолютно несхожої на неї, на перший погляд, культури городян за доби Едо дає змогу виявити єдиний естетичний принцип, що лежить у їхній основі, який визначає специфіку японської ментальності. Зіставлення цих культур видається особливо цікавим, оскільки носії міської культури – городяни – в цю епоху вже не поступалися аристократам за освіченістю. Центрами зародження міської культури в Японії були Едо, що швидко розвивався, куди перемістився уряд сьогуна, і Кіото – столиця, де знаходився імператорський двір.

Історичне минуле і стрімко мінливе сьогодення наклали свій відбиток і визначили особливості міської культури в цих регіонах. У Кіото, як і в пору формування тут японської самобутності та культури, визнаної класичною, як і раніше, «культивувалися» тонкість, вишуканість, поетичність і глибокий сенс, який несли із собою традиційні мистецтва. Городяни, які досягли економічної незалежності і самостійності, вже не бажали задовольнятися враженнями, отриманими від чужої майстерності. Вони самі ждали долучитися до високого і витонченого. Можна сказати, що якщо в колишні часи культура і мистецтва, що були прерогативою аристократії і ченців, а потім самої райської знаті і невеликої частини міського населення, розвивалися «вглиб», збагачуючись новими ідеями і духовністю, то з XVIII ст.

культура і мистецтва стали поширюватися «вшир» [73]. Тепер уже широкі маси городян прагнули оволодіти різними «шляхами», як називають у Японії традиційні мистецтва. У XVIII столітті в столиці було створено школи і курси, на яких навчали всіх охочих. Кількість майстрів, які навчають традиційних мистецтв, і кількість майстрів, які навчали мистецтв у столиці, згідно з переписом 1714 р., для свого часу була досить великою.

Специфіка розвитку міст відбилася на багатьох видах мистецтва. Так, у театральному мистецтві сформувалися дві виконавські школи Кабукі, які існують донині: школа Камігата (Кіото, Осака) і школа Едо, яку відрізняв героїко-романтичний стиль акторського виконання. У Кіото і Осака театр був місцем розваги представників нового класу городян, охочих до переживань, викликаних складними перипетіями людських відносин. Це і послужило причиною того, що головним досягненням кіотської школи стала манера гри, що вирізняється більшою реалістичністю на відміну від едоської, сповненої героїчного пафосу.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Історія світової культури/ під ред. Л. Т. Левчук. – К., 2000р. – 366с.
2. Історія культури / під ред. В. М. Шейко. – К., 2004р. – 487с.
3. Adachi B., The Voices and Hands of Bunraku, Tokyo, 1978
4. Ando T., Bunraku: 'The Puppet Theatre, New York, 1970
5. Araki T., Ballad-Drama of Medieval Japan, Berkeley, Calif. 1964
6. Arnott P. D., The Theatres of Japan, New York, 1969
7. Berberich, Junko Sakaba. Some Observations on Movement in No.// ATJ, Univ. of Hawaii Press, Honolulu, 1/2, 1984.- 207-216p
8. Bowers F., The Japanese Theatre, Rutland, Vt., 1974
9. Brandon R. (ed.), Chushingura: Studies in Kabuki and the Puppet Theatre, Honolulu, 1982
10. Brandon R., Kabuki: Five Classic Plays, Cambridge, Mass., 1975
11. Brandon J. R., Malm W., and Shively D., Studies in Kabuki: Its Acting, Music, and Historical Context, Honolulu, 1978
12. Brandon J. R. and Tamako Niwa (tr.). Two Kabuki Plays: The Subscription List' and The Zen Substitute', New York, 1966
13. Brandon J. R., Theatre in Southeast Asia, Cambridge, Mass., 1967
14. De Poorter E. (tr.), Zeami's Talks on Sarugaku, Amsterdam, 1986
15. Dunn C. J., The Early Japanese Puppet Drama, London, 1966
16. Ernest M., The Kabuki Theatre, The University of Hawaii, 1956, P.16
17. Ernst E. (ed.). Three Japanese Plays from the Traditional Theatre, Westport, Conn., 1976
18. Ernst E., The Kabuki Theatre, Honolulu, 1974
19. Gerstle C. A., Circles of Fantasy: Convention in the Plays of Chikamatsu, Cambridge, Mass., 1986
20. Gerstle C. A., K. Inobe and W. Malm, Theater as Music: The Bunraku Play, 1990
21. Goff J., Noh Drama and The Tale of Genji, Princeton, N.J., 1991

22. Goodman D. G. (ed. and tr.). *After Apocalypse: Four Japanese Plays of Hiroshima and Nagasaki*, New York, 1986
23. Goodman D. G., *Japanese Drama and Culture: The Return of the Gods*, Armonk, N.Y., 1988
24. Goodman D. G., *Shingeki Under the Occupation in The Occupation of Japan: Arts and Culture*, Norfolk, Va., 1988
25. Gunji M., *Buyo: The Qassical Dance*, New York, 1971
26. Gunji M., *The Kabuki Handbook*. Rutland: Charles E. Tuttle Company, 1956. Print.
27. Hare, T. *Zeami's Style: The Noh Plays o f Zeami Motokiyo*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1986. 319 p.
28. Havens T. R. H., *Artist and Patron in Postwar Japan: Dance, Music, Theater, and the Visual Arts, 1955-1980*, Princeton, N.J., 1982
29. Hidesato Ashihara. *The japanese dance*. Tokyo: Japan Travel Bureau, 1980—164p.
30. Hoffman E. and Holborn M., *Butd: Dance of the Dark Soul*, New York, 1987
31. HorieWebber A., *Modernisation of the Japanese Theatre: The Shingeki Movement*, in *Modem Japan: Aspects of History, Literature, and Society*, ed. W. G. Beasley, Berkeley, Calif., 1977
32. Izumo T., *Chushingura: The Treasury of Loyal Retainers*, tr. D. Keene, New York, 1971
33. Imnioos F. T, *Japanese Theatre*, London, 1974
34. Iwanami Köza - Nō-Kyōgen. Tokyo: Iwanami Shoten, December 1997.
35. Jones, Jr. S. H. (tr.), *Sugawara and the Secrets of Calligraphy*, New York, 1984
36. Keene D., *No: The Qassical Theatre of Japan*, Palo Alto, Calif., 1966
37. Keene D., *Twenty Plays of the No Theatre*, New York, 1970
38. Kenny D., *A Guide to Kyogen*, Tokyo, 1968
39. Kenny D., *The Kyogen Book: An Anthology of Japanese Qassical Comedies*, Tokyo, 1989

40. Keene D., *Bunraku: The Art of the Japanese Puppet Theatre*, Tokyo, 1965
41. Keene D., *Major Plays of Chikamatsu*, New York, 1961
42. Kincaid Z. *Kabuki, the Popular Stage of Japan*, New York, 1977 (1925)
43. Kinoshita, *Between God and Man: A Judgement on War Crimes; A Play in Two Parts*, tr. Eric J. Gangloff, Seattle, Wash., 1979
44. Kishida K., *Five Plays by Kishida Kunio*, ed. D. G. Goodman, Ithaca, N.Y., 1989
45. Komparu, Kunio, *The Noh Theatre*, John Weatherhill, Inc-New York, P.xi, 1983
46. Komiya T., *Japanese Music and Drama in the Meiji Era*, Tokyo, 1956
47. Komparu K., *The Noh Theater: Principles and Perspectives*, Tokyo, 1983
48. Konishi Masatoshi A. *Masks and masked performing arts in South Asia.*//*Dance and Music in South Asian Drama*. The Japan Foundation, 1981 - 78-87 p.
49. Kubo S., *Land of Volcanic Ash*, tr. D. G. Goodman, Ithaca, N.Y., 1986
50. Kullman C. H. and W. C. Young (eds.), 'Japan', in *Dietre Companies of the World*, vol. 1, Westport, Conn., 1986
51. Leiter S. L., *The Art of Kabuki: Famous Plays in Performance*, Berkeley, Calif., 1979
52. Leiter, *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. Lanham: The Scarecrow Press, 2006.
53. Leiter S. L., *Kabuki Encyclopedia*, Westport, Conn., 1979
54. Maruoka, Daiji, Yoshikoshi, Tatsuo (1985), *Noh*, 12th edition, Hoikusha, P.983
55. McKinnon R. N. (tr.). *Selected Plays of Kyogen*, Tokyo, 1968
56. Mishima Y., *Five Modern No Plays*, tr. Donald Keene, New York, 1957
57. Mishima Y., *Madame de Sade*, tr. Donald Keene, New York, 1967
58. Motokiyo, Ze'ami (1975), *The Fushikaden*, Tran. Shimada Shohei, Tokyo, P.12

59. Nippon Gakujutsu Shinkokai (ed.), Japanese Noh Drama, 3 vols., Tokyo, 1955
60. Nishino, H., Hata, H. Nō-Kyōgen Jiten. Tokyo: Heibonsha, 1999.
61. Nogami, T. (ed.). Nōgaku Zensho - daikan [Nōgaku Zensho - Volume 2]. Tokyo: Sogensha, January 1981.
62. Nogami, Toyochiro (1973), Zeami and his Theories on Noh, Tokyo, P.125
63. O'Neill, P. G. (1984), A Guide to No, Hinoki Shoten, P.144
64. O'Neill P. G., A Guide to Noh, Tokyo, 1954
65. O'Neill, P. G. Early Noh Drama. London: Percy Lund Humphries & Comp. Ltd., 1958.
66. O'Neill P. G., Early No Drama: Its Background, Character, and Development, 1300-1450, London. 1959
67. Ortolani B., The Japanese Theatre From Shamanistic Ritual to Contemporary Pluralism, Leiden, 1990
68. Powell B., Japan's First Modern Theatre; The Tsukiji Shogekijo and Its Company, 1924-1926, in Monumenta Nipponica, 1975
69. Powell B., Kabuki in Modern Japan: Mayama Seika and His Plays, New York, 1990
70. Rimer T. and M. Yamazaki (tr.). On the Art of the No Drama: The Major Treatises of Zeami, Princeton, N.J., 1984
71. Rimer J. T., Toward a Modern Japanese Theatre, Princeton, N.Y., 1974
72. Rimer Thomas J. What more do we need to know about the No?//AT J. Univ.of Hawaii Press, Honolulu, 9/2, Fall 1992 215-223p.
73. Rolf R. T. and Gillespie J. K., Alternative Japanese Drama: Ten Plays, Honolulu, 1992
74. Sakanishi S., Japanese Folk Plays: The Ink-Smeared Lady and Other Kyogen, Rutland, Vt., 1960
75. Scott C., The Kabuki Theatre of Japan, New York, 1966 (1955)
76. Sekine, Masuru (1985), Zeami and his Theories of Noh Drama, Tokyo, P.198
77. Shaver R., Kabuki Costumes, Rutland, Vt., 1966

78. Suzuki T., *The Way of Acting: The Theatre Writings of Tadashi Suzuki*, tr. J. T. Rimer, New York, 1986
79. Takaya T. T., *Modern Japanese Drama: An Anthology*, New York, 1979
80. *The Oxford Illustrated History of Theater*/ ed. By John Russel Brown. Oxford, N.Y., Oxford Univ.Press.1995 582p.
81. Toita Y., *Kabuki: The Popular Theatre*, New York, 1970
82. Toyokichi Hata. 1943. *Research on Ethnic Dances in Japan*
83. Tsubouchi S.and J. Yamamoto, *History and Characteristics of Kabuki: The Japanese Classical Drama*, Yokohama, 1960
84. Tyler, R. *Japanese No Dramas*. London: Penguin Books, 2004. 360 p.
85. Tyler R., *Pining Wind: A Cycle of No Plays*, Ithaca, N.Y., 1978
86. Tyler R., *Granny Mountains: A Second Cycle of No Plays*, Ithaca, N.Y., 1978
87. Tyler R., *The Old Pine and Other Noh Plays*, Lincoln, Nebr., 1978
88. Waley, Arthur (1984), *The No Plays of Japan*, Tokyo, P.157
89. Yoshiki Sakai. 2005, July. *Acceptance of Okinawa Performing Arts in Japan Proper During the Showa Period Before World War II*.*Journal of Humanities and Social Sciences* 19: 41–42 (Nagoya City University)
90. Yasuda K., *Masterworks of the No Theater*, Bloomington, Ind., 1989

ДОДАТКИ



Додаток 1. Національний театр Но



Додаток 2. Національний танець Бугаку



Додаток 3 і 4. Сучасна сцена театру Но





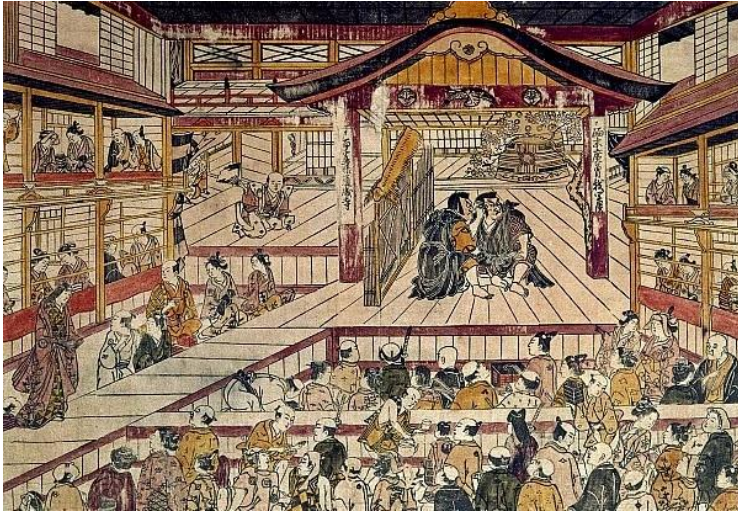
Додаток 5. Драма театру Но



Додаток 6. Зображення сцени театру Дзьорурі



Додаток 7. Маски театру Но



Додаток 8. Сцена міського театру епохи Едо