

КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА
ШЕВЧЕНКА

Філософський факультет

Кафедра етики, естетики та культурології

ТРАДИЦІЇ ЯПОНСЬКОГО ТЕАТРУ: КУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ ВИМІР
TRADITIONS OF JAPANESE THEATRE: A CULTUROLOGICAL
PERSPECTIVE

Кваліфікаційна робота за спеціальністю 034 культурологія на
здобуття освітнього ступеня бакалавра культурології

Студентка-виконавець:

ГРИГОРЕНКО КАРІНА АНАТОЛІЇВНА

IV курс

спеціальність 034 «Культурологія»

ОПП «Культурологія»

Науковий керівник:

СОБОЛЄВСЬКА ЛЮБОВ СЕРГІЇВНА

К.ф.н., асистент

Допущено до захисту:

Зав. Кафедри _____

Київ 2025 р.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ЯПОНСЬКОГО ТЕАТРУ	7
1.1. Виникнення та розвиток жанрів традиційного японського театру: Но, Кабукі та Бунраку.....	7
1.2. Символіка та естетика японського театру: маски, костюми, музика та рухи.....	18
РОЗДІЛ 2. ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТРАДИЦІЙНОГО ТА СУЧАСНОГО В ЯПОНСЬКОМУ ТЕАТРІ.....	25
2.1. Вплив західноєвропейського театру на естетику японського театру.....	25
2.2. Розвиток сучасного японського театру: нові форми, теми та технології.....	29
2.3. Вплив традиційних форм японського театру на сучасне театральне мистецтво в Японії	44
ВИСНОВКИ	50
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ.....	52

ВСТУП

Актуальність дослідження Японський театр є унікальним явищем світової культури, яке формувалося протягом століть та відображає багатство японської національної ідентичності, духовних та естетичних цінностей. У контексті глобалізації дослідження японського театру сприяє збереженню та розумінню культурного розмаїття світу. Японські театральні форми, такі як Но, Кабукі, Бунраку, не лише демонструють багатовікову естетичну спадщину, але й є носіями традиційних світоглядних систем, ритуалів та морально-етичних принципів. Вивчення цих форм допомагає зрозуміти, як мистецтво може впливати на суспільство, відобразити його історичний розвиток та адаптуватися до сучасності.

Також важливим є міжкультурний діалог: японський театр став джерелом натхнення для багатьох сучасних європейських та американських митців, інтегруючись у різні форми сценічного мистецтва. Тому вивчення японських театральних традицій сприяє поглибленню розуміння процесів взаємодії культур та інтеграції традиційних і сучасних художніх підходів.

Дослідження має значення і для формування естетичних смаків, освіти та культурного виховання, розкриваючи нові аспекти японської культури для ширшої аудиторії.

Ступінь наукової розробки теми. Питанням, пов'язаним із вивченням традицій японського театру, зокрема драми Но, присвятили свої праці іноземні та вітчизняні дослідники. Особливу увагу на взаємозв'язок музики, ритуалу та дії у Но звертає В. Ентоні Шеппард [43] у своїй монографії «Відкриття масок» («Revealing Masks»), де досліджується вплив японських театральних форм на західний модерністський музичний театр.

Значний внесок у розуміння театру Но зробив також Ендрю Т. Цубакі [47], який активно популяризував Но та Кьоген у західній академічній спільноті, поєднуючи дослідницьку й викладацьку діяльність. Крістіна Лаффін [39] у своїх студіях акцентує увагу на поетичних і літературних аспектах, що

переплітаються з драматургією Но, зокрема через призму середньовічних японських жіночих текстів. Інша дослідниця – Керол Фішер Зоргенфрай, вивчає міжкультурні впливи японського театру, аналізуючи, як традиції Но трансформуються у сучасній драмі та сценічній практиці [44].

Серед українських науковців слід виокремити Євгенію Суда (Єва Хадаші) – музикознавицю та дослідницю японської культури [46], яка вивчає розвиток театрального та музичного мистецтва Японії в історичному контексті, зокрема в період Мейдзі. Також важливий внесок зробила Світлана Рибалко [5], авторка праці «Театр Но в ритуально-художніх практиках сучасної Японії», де вона аналізує театр Но як культурне явище, що поєднує сакральність, естетику та сценічне мистецтво.

Проте незважаючи на велику кількість наукових досліджень, компонент комплексного культурологічного аспекту традицій японського театру, який охоплює аналіз його функціонування як єдиної системи передачі культурних кодів, символів і цінностей, а також способів його адаптації та трансформації в сучасному світі, потребує подальшого узагальнення та більш детального вивчення. Дослідження синергетичних зв'язків між різними видами театру, їхніх ролей у формуванні та підтримці національної ідентичності, а також особливостей сприйняття та інтерпретації японського театру в різних культурних контекстах залишається актуальним.

Мета дослідження полягає в аналізі та осмисленні традицій японського театру як культурного феномена, що відображають національну ідентичність, духовні цінності та естетичні принципи японської культури.

Для досягнення даної мети необхідно виконати наступні **завдання**:

- висвітлити особливості виникнення та розвитку таких жанрів традиційного японського театру: Но, Кабукі та бунраку;
- розглянути символіку та естетику японського театру, представлену у масках, костюмах, музиці та рухах;
- вплив традиційних форм японського театру на сучасне театральне мистецтво в Японії;

- розглянути особливості впливу західноєвропейського театру на естетику японського театру;
- дослідити особливості розвитку сучасного японського театру, представлені через його нові форми, теми та технології.

Об'єкт – японський театр як культурний феномен.

Предмет – традиційні форми японського театру та їх вплив на сучасний японський театр.

Методи дослідження включають історико-культурний метод (для аналізу розвитку японського театру в контексті історичних та культурних змін, вивчення його еволюції від ритуальних практик до сучасних сценічних форм); порівняльний метод (для виявлення г спільних та унікальних рис японського театру порівняно з іншими світовими театральними традиціями); етнографічний метод (для дослідження ритуальних та символічних аспектів театру, його зв'язку з японськими релігійними й побутовими традиціями); аналіз мистецтвознавчих джерел (для вивчення естетичних та стилістичних особливостей театральних форм (Но, Кабукі, Бунраку); метод культурологічної інтерпретації (для осмислення значення театральних традицій як носіїв духовних і моральних цінностей японської культури); системний підхід (для комплексного вивчення японського театру як інтегрованої частини національної культури).

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що комплексний підхід до аналізу традицій японського театру дозволив розглянути ці традиції як культурний феномен і представити його у контексті національної ідентичності, ритуальних практик та естетичних принципів у їх впливі на сучасний театр в Японії.

Крім того, було розкрито особливості впливу традиційних форм японського театру (Но, Кабукі, Бунраку) на формування сучасного театального мистецтва.

Також було виявлено роль японського театру у збереженні та трансляції духовних і моральних цінностей японської культури, а також у зміцненні

національної ідентичності в умовах глобалізації.

Дослідження також дозволило зробити культурологічне осмислення японського театру як унікального прикладу інтеграції традицій та сучасності, що дозволяє розширити уявлення про його значення у світовій культурній спадщині. Результати дослідження сприяють поглибленню розуміння культурного значення японського театру та його місця в історії світового мистецтва.

Практичне значення отриманих результатів дослідження полягає в тому, що вони можуть бути використані для розробки навчальних програм та курсів з історії культури, театрознавства, японознавства та культурології, а також у викладанні спеціалізованих дисциплін, присвячених традиційному театральному мистецтву; результати дослідження можуть бути використані для організації культурних заходів, таких як фестивалі, виставки, семінари чи лекції, що сприяють популяризації японської культури у світі; крім того, вони можуть бути використані для натхнення сучасних режисерів, акторів та сценаристів, які інтегрують елементи японського театру в свої творчі проєкти, і як методологічна основа для створення театральних постановок у стилі традиційного японського мистецтва; отримані знання можуть бути використані для висвітлення принад японської культурної спадщини серед туристів, розробці тематичних екскурсій або туристичних програм; отримані результати можуть сприяти поглибленню міжкультурного діалогу, особливо в контексті обміну мистецькими традиціями між Японією та іншими країнами.

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

РОЗДІЛ 1.

ІСТОРИЧНІ ОСНОВИ ЯПОНСЬКОГО ТЕАТРУ

1.1. Виникнення та розвиток жанрів традиційного японського театру: Но, Кабукі та Бунраку

Японський театр є надзвичайно важливим сучасним мистецтвом і живим музеєм, що включає жанри вистав, що охоплюють тисячоліття [2]. Класичні форми Но, Кабукі та Бунраку є динамічними традиціями, виробленими багато століть тому, але все ще виконуються для відданої аудиторії. У п'єсах часто використовуються ті самі костюми, властивості та сценарії, а також виконуються тими самими акторськими сім'ями, що й у їх перших жанрах. Крім того, шанувальники храмів, аматори-любители, аристократичні та самурайські покровителі плекали підтримку широкої публіки та знавців, яке продовжується й сьогодні [8].

Поряд з цими популярними класичними формами розвинувся багатий і різноманітний сучасний театр. Кабукі продовжує щодня збирати заповнені зали, незважаючи на те, що бум жіночої опери Такаразука та мюзиклів у західному стилі не вщухає [23]. Західні митці та вчені, які шукають альтернативи власному театру, керованому діалогом, давно захоплюються японським театральним мистецтвом, яке поєднує ритуал із розвагою, танець із драмою, а поезію з видовищем. Рання адаптація Японією західної сценічної техніки, навчання та драматургів послужила моделлю для багатьох азіатських театральних культур, що розвиваються. «Беніто Ортолані впевнений, що «кабукі народився як вибух жаги до життя й розкоші після понад століття воєн і хаосу» [37, с.14].

Низка важливих японських сценічних мистецтв (*гейно*, 芸能) досягла розквіту до появи перших драматичних форм, *но-кйоген*, у середині XIV століття [24]. «Деякі стародавні *гейно* навіть пропонують складні історії за допомогою слів, музики та танцю. Вистави чи ритуали, які розігрувалися при

дворах, буддистських храмах і синтоїстських святилищах, вплинули на пізніші театральні видовища» [22, с.190]. Деякі вціліли, але інші можна простежити лише через історичні записи, літературу чи сувої картин.

Стародавнє сценічне мистецтво демонструє різноманітність за походженням, меценатством і стилем. Деякі були імпортовані безпосередньо з азіатського континенту в рамках політики уряду Ямато (IV-VII ст. н. е.), спрямованої на розвиток шляхом асиміляції, тоді як інші походять з Японського архіпелагу [7]. Деякі мистецтва, підтримувані знаттю, були витонченими; інші, якими насолоджувалися нижчі класи, були дикими та динамічними. Ці мистецтва не були ані вдосконаленими, ані ізольованими, а радше постійно взаємно впливали одне на одного. Деякі мистецтва походять від старих і замінюють їх, а інші переплітаються, створюючи нові гібриди. Безперервне поєднання придворних, фольклорних і релігійних жанрів є визначальною рисою плинного досередньовічного сценічного мистецтва [8].

Взаємодія Японії з азіатським континентом була особливо активною протягом сьомого та восьмого століть із систематичним впровадженням корейського та китайського мистецтва, яке потім утвердилося в Японії шляхом постійної передачі в рамках постійних установ [7].

Но – це лірична танцювальна драма в масках, яка розвивалася разом із комедією *кьоґен* у середині чотирнадцятого століття [13]. Сценарії великої поетичної сили розповідають про духів нерозділених закоханих, загиблих воїнів, матерів, які втратили дітей через работорговців, і мисливців, які розплачуються за свій гріх убивства живих істот. Людина «танцює» (舞う, *mau*), головна роль у п'єсі *Но*, на відміну від інших театральних жанрів, де людина «діє» (演じる, *enjiru*) [8]. Елегантний костюм, перука та намальоване віяло часто є єдиними властивостями, що обрамляють вишукану різьблену маску – незамінний інструмент, який контролює всі аспекти виступу. Як музичний танцювальний театр, *Но* порівнюють з грецьким театром і оперою. Це вважається найдавнішою у світі безперервною театральною традицією, сценарії, теоретичні праці, маски та сімейні лінії налічують шість століть. У

2001 році Но, включно з *кьоген*, були визнані ЮНЕСКО в її першій в історії Прокламації шедеврів усної та нематеріальної спадщини людства [14].

Но (能, «уміння або артистизм») – це музичний танцювальний театр, який є принципово нереалістичним [19]. Один або два персонажі в масках діють, а хор співає (*utai*, 謡) поетичні вірші з інструментальним музичним супроводом (*hayashi*, 囃子). Вистава Но зазвичай перекладається як театр через її драматичні сюжети [16]. Однак Зеамі Мотокійо (1363–1443), який вдосконалив мистецтво Но в чотирнадцятому столітті, писав, що виконавці Но повинні опанувати *нікьоку-сантай*: два основних мистецтва танцю та співу трьох ролей: старого, жінки і воїна [21]. «Майстер-різьбяр Оцукі Кокун описує маску-но як своєрідне «вікно в душу», яке оживає завдяки уяві глядача» [36, с.21].

Найменші одиниці руху Но називаються *ката* (型, форми), починаючи з найпростіших: пози (*камае*) і ходьби (*хакобі*). *Ката* варіюється від простих рухів, таких як стояння й сидіння, до суто абстрактних, таких як обертання по колу чи зигзагоподібні візерунки на підлозі, до стилізованих рухів із чітким значенням, таких як *шиорі*, піднесення стиснутої долоні до рівня очей, що символізує плач. З різними *ката* як будівельними блоками створюється послідовність рухів. Обмежена кількість *ката* має сувору хореографію; їх розмір, швидкість, кут або потужність визначаються відповідно до зображеного персонажа. Вибір із кількох допустимих *ката* допускає певну гнучкість інтерпретації. Привабливість *ката* полягає в цьому парадоксі стриманості, що породжує нескінченну можливість [21].

У своїй праці «Традиційний театр Японії» (The additional Theater of Japan) Йосінобу Іноура та Тосіо Каватаке підкреслюють, що театр Но виник як ритуальне дійство, тісно пов'язане з синтоїстськими та буддійськими обрядами. Вони зазначають: «Театр Но розвинувся з ритуальних танців і пісень, що виконувалися на святах у храмах, і зберіг свою сакральну сутність навіть після формалізації як сценічного мистецтва» [56, с.55].

Це підтверджує і дослідження, наведене в праці «A History of Japanese

Theae» (Історія японського театру) під редакцією Джони Сальца, де зазначено: «Но це не просто театр, це медитативна практика, що поєднує в собі естетику, релігію та філософію дзен» [10, с.4]. Американський японіст Дональд Кін в інтерв'ю 2005 р стверджує: «Но – одна з найвищих форм японської культури; її й досі варто показувати світові, а не лише легкі речі на кшталт орігамі» [29, с.10].

В межах свята Огісай п'єси Но сприймаються не лише як театральне видовище, а як сакральне дійство, що має на меті звернення до богів. Як підкреслює Рибалко, глядачі приїжджають на це дійство не за видовищем, а щоб «зазирнути у театральне видовище таким, яким бачили його предки». Цю думку яскраво висловила японська поетка Акіко Баба: «Чарівність Курокава-Но полягає у молитві: це вистава, що запропонована богам. Найвеличнійший Но не побачити людськими очима, він виконується у серці» [5, с.1592].

Є також співочі *ката*, адаптовані з сучасного середньовічного ритуального співу та популярної пісні. У вірші Но майстерно використовуються різні поетичні ігри слів: *kakekotoba* (основні слова), *jokotoba* (слова передмови) та *engo* (семантично пов'язані слова). На стиль співу вплинули буддійські співи (*shōmyō*) і співи японською мовою (*wasan*), а також більш раннє виконавське мистецтво *imayō* (сучасні популярні пісні *Heian*) і поезія *вака* [24]. П'єси Но складаються з компіляцій невеликих п'єс (*шодан*), які часто відповідають характеристикам буддистського співу, який називається *кошікі* або *хейкіоку* (музична розповідь оповідань Хейке). Ритмічна система включення п'яти-семи складових метрів у фрази з восьми тактів схожа на пісенний стиль періоду Камакура, який називається *сога*. Існує два основні стилі співу: динамічний *цуйогін* (сильний спів) і більш мелодійний *йовагін* (м'який спів). У міру п'єси хор починає більше співати, а лайно (головний актор) більше танцювати. Отже Но було сформовано з корпусу технік і характеристик сценічного мистецтва та літератури попередніх епох, які були синтезовані в драматичне вираження потужних структурних кодів [22].

Такі високо кодифіковані хореографії можливі через майже ідентичні розміри жодної сцени. По всій Японії існує близько вісімдесяти активних етапів Но, приблизно п'ятнадцять з яких використовуються принаймні раз на рік професіоналами: десять етапів Но у Токіо, шість у Кіото, по три в Канагаві, Осаці, Хіого та Хіросімі, два в Айчі та по одному в префектурах Нара, Ісікава та інших. На маленькому острові Садо, де колись було 200 сцен, також є тридцять п'ять сцен. Багато сцен вражають своєю історією та місцем розташування: північна сцена храму Нісі Хонганджі в Кіото є найстарішою, побудованою в 1581 році; сцена в Міуадзіма відома тим, що вона занурена до відливу. На іншому кінці шкали домашня практична студія вчителя іноді служить невеликим майданчиком для виступів [33].

Професійні но-виконавці поділяються на *тачі-ката* (букв. ролі стоячи), які діють і співають: *шите-ката* (シテ方) виконує головні ролі, *вакі-ката* (ワキ方) супроводжуючі ролі та *кьоґен-ката* (狂言方) *кьоґен* комедії або пояснювальні інтермедії – і *хайаши-ката*, музиканти, що грають на чотирьох інструментах: плечовому, тазостегновому, паличних барабанах та флейті.

Кожен виступ Но традиційно проводиться лише один раз ансамблем із приблизно двадцяти п'яти виконавців у кожній із семи ролей – *шите*, *вакі*, *кьоґен* та чотири інструментальні музиканти. Зазвичай один головний герой у масці розмовляє якусь *котоба* речитативом, але переважно співає (*утай*) у супроводі співу (*джі-утай*). За висоту та ритм відповідає керівник хору. Приспів розповідає передісторію подій, що відбуваються, описує дії, які відбуваються, а також виражає емоції героя. На відміну від грецького хору, співаки не грають певної ролі, а пристосовуються до вимог сюжету та драматичної необхідності. Актори, які співають у хорі, також є виконавцями лайнових ролей. Музика співається під строгі ритми і мелодії, без гармоній і поділу голосів. Лайнові актори також виконують роль костюмера та *кокен* (後見, буквально «за спостерігачем», помічник на сцені), забезпечуючи плавний хід вистави, піднімаючи підняту завісу (*агемаку*); на сцені вони передають майно танцюристам і поправляють їхні костюми. Таким чином, актори беруть

участь у всіх аспектах конкретної ролі, перш ніж фактично виконувати головну роль [33].

Серед професіоналів лайно, ймовірно, є найбільш універсальним, йому потрібно керувати різними роботами як виконавець, продюсер і викладач. Зазвичай лайнові актори займаються постановкою вистави: вирішують програму, дату і місце проведення, налагоджують зв'язок з іншими виконавцями, рекламують і продають квитки, а також виконують лайнову роль. Інші обов'язки включають навчання студентів – як професіоналів, так і аматорів – а також створення та сприяння самодіяльним студентським концертам.

У дитинстві лайнові актори грають *кокату* (дослівно «маленькі ролі»). Це і дитячі персонажі, і деякі дорослі персонажі, які виконуються без маски. Оскільки діти, які брали участь у церемоніях у храмах і святилищах, вважалися чистими, одержимими божеством, вважалося, що коката підходить для ролі знатних істот, таких як імператор. Коли коката зображує благородні ролі, це підсилює трагедію та акцентує увагу на дорослому лайні. Ще однією причиною їх поширеності було обожнювання красивих молодих хлопців, поширене в середньовіччі. Як важливий процес навчання для майбутніх виконавців лайна, *коката* заохочують виражати свою власну молоду, невинну, природну енергію та талант, а не намагатися наслідувати [35].

Сім ролей професіоналів з но на даний момент розподілені на двадцять чотири школи (*рюі*). Існує п'ять шкіл лайна, які поділяються відповідно до подібності художніх стилів між *камігакарі* (верхня група) і *шімогакарі* (нижня група). Виконавець Но протягом усього свого життя пов'язаний з однією школою.

Кабукі – це яскрава традиційна форма, відома в усьому світі своїм барвистим гримом, складними сюжетами, прекрасним танцем, традицією виконання виключно чоловіків, близьким зв'язком із аудиторією, широкою, презентаційною, бравурною акторською грою та інтегрованим кінематографічним використанням музики [20]. Кабукі, яке з'явилося разом із

Бунраку як перша форма комерційного театру в Японії, в основному плекалося простолюдом і процвітав, незважаючи на суворе державне регулювання протягом періоду Токугава (Едо) (1603–1868). Коли Японія була примусово відкрита для Заходу в епоху Мейдзі (1868–1912), Кабукі відреагувало на величезні та швидкі зміни, коли лідери прагнули переробити цю популярну театральну форму на таку, яка могла б представляти сучасну націю.

У розділі «Маскування людини та мізогінія масок» (Masking the Human and the Misogyny of Masks) В. Ентоні Шеппард зазначає: «Екзотичні моделі 'навчили' модерністів, що на сцені повинні з'являтися лише чоловіки, а виконавець повинен придушувати свою індивідуальність під маскою, щоб функціонувати як відданий слуга вистави» [43, с.3].

Зростання націоналізму з поширенням Тихоокеанської війни спонукало до відновлення цензури та осуду, але Кабукі знову адаптувалося, створюючи нові сценічні твори для підтримки військових зусиль. Після Другої світової війни Кабукі знову з'явилося в більш «класичному» образі, під яким воно відоме сьогодні. Чотири століття врахування суспільних інтересів, мистецьких переваг, технологічного розвитку та політичних змін породили живу традицію Кабукі двадцять першого століття, ознаки її еволюції та еkleктичного походження все ще помітні в різноманітності п'єс, які ставляться сьогодні.

Хоча Кабукі часто називають «акторським театром», продумані костюми та дуже специфічні перуки, традиційні декорації та реквізит, а також використання багатьох музичних жанрів вимагають командної роботи багатьох спеціалізованих професіоналів. Як і в багатьох інших традиційних жанрах, Кабукі виконується на спеціально виготовленій сцені з кількома унікальними особливостями. *Ханамічі* (букв. «квітова доріжка»), прохід від задньої частини залу до сцени, є звичайною частиною архітектури Кабукі з 1730-х років, створюючи близькість між актором і глядачем, незалежно від того, використовувався він для героїв. парадні входи або процесії куртизанок високого рангу. Велика сцена, що обертається (*mawari butai*), вперше використана в 1758 році, дозволяє швидко змінювати декорації або навіть

безперервну дію на сцені під час зміни сцени. Численні великі та малі люки (*seri*) дозволяють безперешкодно з'являтися та зникати будь-чому, від масивних сценічних одиниць до музичних ансамблів чи окремих акторів [16].

Все, від інтерпретації персонажів до хореографії, костюмів і сценічного дизайну, регулюється встановленими шаблонами (*ката*). Гра Кабукі традиційна, починаючи від злегка стилізованої «щоденної» манери подачі до *арато*: пишна, бравурна акторська гра. Акторська гра та костюмовані *ката*, зокрема, відрізняються залежно від мистецького походження актора. Незалежно від п'єси, характеру чи *ката*, акторська гра Кабукі – це фронтальний, презентаційний стиль, який створює сценічні картини, що нагадують історичні гравюри на дереві (*шібай-е*) [31].

На початку сімнадцятого століття Кіото вирував енергією, домом для численних бунтівних самураїв без хазяїна (*gōnin*), яких називали *кабукімоно* («відхилені») за їхню схильність відходити від законів і умовностей. Соціальні – а іноді й політичні – поза законом, ці безробітні молоді люди були відомі як демонстрацією дивовижних та екзотичних одягів і зачісок, так і своїми руйнівними звичками, починаючи від куріння та нестримних сексуальних погонь до бунтів, вбивств і викрадень. Асоціація з авангардною модою та нешанобливим ставленням призвела до назви «кабукі» для нової форми театру, що виникла. Спочатку цей термін був написаний у фонетичній системі (*хірагана*), посилаючись на «девіантний» або «схилений» *кабукімоно*, пізніше цей термін був записаний трьома символами *кандзі*, *ка* (歌 пісня), *бу* (舞 танець) і *кі* (妓 повія), пізніше змінено на *кі* (伎) (уміння).

Жінка, відома як Окуні, перша виконала популярні, енергійні та еротичні танці та сценки, які згодом отримали назву Кабукі. Загальновизнано, що Окуні була жрицею святині з провінції Ізумо на Японському морі. До 1600 року дует Куні та Кіку з провінції Ідзумо записали танці яко одорі (популярний народний танець) в Імператорському палаці. Відомо, що навесні 1603 року Окуні виступав на півночі Кіото в храмі Кітано, а пізніше того ж року на березі річки Камо біля мосту Годжо, обидва розважальні райони на околиці

міста. Весна 1603 року також збіглася з грандіозним святкуванням Іеясу свого нещодавно присвоєного титулу сьогуна, на яке він скликав *дайме* з усієї країни. Це злиття мецената та виконавця знаменує народження Кабукі та швидке поширення по всій країні.

Окуні поїхала в Едо в 1607 році, потім п'ять років гастролювала по країні, перш ніж повернутися в Кіото в 1612 році. Інші трупи, як чоловічі, так і жіночі, наслідували її виступи. Загони повій, спонсоровані власниками публічних будинків, також виникали в містах і містечках по всій країні, іноді спричиняючи місцеві заборони Кабукі в спробі підтримувати соціальний порядок. Кілька сучасних письмових згадок про Окуні майже взаємозамінно згадують *яко одорі*, *нембуцу одорі* (секуляризоване буддистське коло) і *Кабукі одорі*, що чітко вказує на те, що танець був центральним. «Одорі» відноситься до енергійного танцю, під час якого ноги піднімаються високо від землі [30]. Дійсно, пози та позиції танцівниць, що гуляють, зображені в кругових танцях *нембуцу* кінця шістнадцятого століття, а також зображення **окуні** та жіночих Кабукі на початку сімнадцятого століття вказують на еротичний вираз тіла, який різко контрастує з приземленими, ковзаючими кроками *май*, танцю Но і *кьоген*.

Окуні перейняла ці популярні танці для сцени, додавши аксесуари за останньою модою, такі як велике розп'яття, яке зазвичай можна побачити на португальських місіонерах, які все ще були присутні в містах у перші десятиліття правління Токугави. Її андрогінна зачіска – коротко підстрижена, пов'язана високо на голові – популярна серед «девіантних» *кабукімоно*, підходила до її образу молодого самурая з мечем, який ходить до чайних (*чайя*), щоб найняти повій. *Kunijo kabuki ekotoba*, найраніший графічний запис виступів Окуні, зображує сцену *chaya asobi* або «розваги в чайній». На сцені, схожій на Но, Окуні в буддистському вбранні тримає маленький гонг і проголошує *нембуцу*, молитву за покійну душу, яка з'являється з аудиторії. Він розкриває, що є духом Нагоя Санза, а потім знову переживає свої дні, проведені в борделі, а повії танцюють перед ним [20].

П'еса Окуні ніби пародіює величний Но, але водночас є передовим сучасним стилем. Нещодавно померлий *кабукімоно* Нагоя Санза, сумно відомий у Кіото як вродливий бонвіван із численними любовними інтригами, не є душею, як це можна знайти в Но яка шукає звільнення від земної прив'язаності та оплакує минущу природу життя. Швидше він нарікає на швидкоплинність своїх любовних зв'язків, насолоджуючись танцями повій, які піднімають ноги й тупотять ногами, супроводжуючи популярні пісні. Його дух з'являється не зі сцени, а з глядачів, десятиліттями передвіщаючи інтимний зв'язок актора з аудиторією, створений проходом *ханамічі*. Пізніші сцени зображують Окуні, який зображує пихатого самурая [20].

Еротичні танці, сцени борделів, пародії на Но, посилення на сучасні події та міжстатеві виступи в основі Кабукі Окуні залишалися центральними в Кабукі повій. Основна мораль конфуціанського уряду Токугави з її наголосом на суспільному обов'язку та класовому розподілі виступала проти як театрів, так і публічних будинків, які вважалися *акусьо* – місцями пороку – де ремісники, торговці, фермери та самураї стикалися і навіть билися. над спокушання молодих жінок або хлопчиків-підлітків (*вакашу*). Така публічна неконтрольованість, а також виклики, які неліцензовані актори-повії створювали для зароджуваної ліцензованої індустрії проституції в 1620-х роках, призвели до заборони сьогуну жінок на публічній сцені в 1629 році, тим самим закінчивши еру жінки (*онна*) або повії (*уїґо*) Кабукі. Проте заборона повторювалася кілька разів протягом наступного десятиліття, що свідчить про складність контролю над цим надзвичайно привабливим новим жанром [30]. «Традиційний ляльковий театр Бунраку з трьох осіб (文楽) слід правильно називати джорурі аяцурі (浄瑠璃操り) або нінгьо джорурі (人形浄瑠璃)» [11, с.192]. Ці терміни наголошують на двох основних елементах мистецтва: виконується під акомпанемент наративної музики (*jōruri*), відомої як *gidayū bushi*, включає в себе маніпуляції (*ayatsuri*) з ляльками (*ningyō*). Тексти високої літературної якості та психологічного відтінку виражаються за допомогою ляльок з делікатними рисами, якими

складно керують команди з трьох осіб. Він забезпечив міську аудиторію Токугава в Японії (1603–1868) серйозною, етично та емоційно складною театральною формою, яка збереглася до наших днів.

Бунраку – це комбінований перформанс, у якому історії розповідаються під музичний супровід під час розігрування ляльками. Поєднання реалістичних, делікатних рухів великих ляльок з інтенсивно динамічною, віртуозною оповіддю та грою сямісен створює унікальну емоційно афективну форму театру [11].

Звіт ЮНЕСКО вказує: «Лялька Бунраку у кульмінаційний момент перевершує людського актора: найменший рух пальців чи мерехтіння повік відкриває справжню життєву силу» [53, с.2].

Ляльки для головних ролей великі, від половини до двох третин натурального розміру, ними керують троє ляльководів, що рухаються в унісон. Головний ляльковод (*омозукай*) одягнений офіційно, його обличчя видно, а двоє помічників у капюшонах одягнені в чорне. Ляльки складаються з каркаса, голови, рук і ніг, останні тільки для чоловічих ролей – жіночі ноги закриті кімоно. Маріонетки витончено сконструйовані з рухомими очима, бровами, ротами, зап'ястями та пальцями, якими керує ручний перемикач. Простіші маріонетки одного чоловіка використовуються для другорядних ролей і тварин. Голови класифікуються за віком, статтю, сімейним станом, класом і типом характеру, із сімдесятьма різними головами, які використовуються в загальному користуванні. Ляльководи одягають своїх маріонеток, оббиваючи раму ватою, щоб створити відчуття тіла персонажа, перш ніж додати перуку та пришити костюм до рами.

Рух маріонеток плавний і надзвичайно реалістичний, лялькарі вивчають кілька десятків моделей рухів (*fugi*), щоб підказати повсякденні дії, такі як сидіння, біг і куріння, а також більш абстрактні моделі (*kata*), що демонструють інтенсивні емоції або демонструють ляльковий костюм.

Співач (*tauū*) забезпечує розповідь, а також усі діалоги. Він повинен передати психічний стан і емоції персонажів, а також їхні слова та дії.

Проекція голосу є потужною та подається з діафрагми, підтримуваної тканинним поясом на животі та важким мішком з піском, розміщеним у кімоно. Співи під час однієї сцени змінюватимуться між відносно реалістично викладеним діалогом (*котоба*) та мелодійними частинами співу (*фусі*) з кількома проміжними стилями подачі (*дзі*).

Бунраку використовує товстошій (*футозао*) *сямісен*. Товсті плетені шовкові струни *сямісена*, високий водяний бридж ало-горн і великий плектр кольору слонової кістки в поєднанні створюють потужний ударний звук. Встановлені фрази підкреслюють і підкреслюють розповідь, тоді як більш мелодійні уривки підкреслюють переходи або супроводжують танцювальні частини. Гравець на *сямісен* робить багато, щоб задати настрій і темп сцени, утворюючи тісні та тривалі партнерські стосунки з персонажами [11].

1.2. Символіка та естетика японського театру: маски, костюми, музика та рухи

Японський театр, зокрема традиційні форми, такі як Кабукі, Но та інші, є не лише артистичними практиками, але й глибокими культурними символами, в яких кожен елемент – від масок до рухів – несе багатий зміст і має своє значення в контексті естетики та символіки. Традиції японського театру, що зародилися понад тисячу років тому, продовжують бути важливими елементами національної ідентичності та світогляду японців [23].

Маски є одним із центральних символічних елементів японського театру. Вони часто використовуються в таких театральних жанрах, як Но, де кожна маска має чітко визначений характер: божества, духи предків, чудовиська або звичайні люди. Маска в японському театрі виступає не лише як засіб створення образу, але й як вираження внутрішнього стану персонажа. Вони часто мають мінімалістичний дизайн, що дозволяє акторам через рухи та інтонацію голосу надавати масці нові емоційні значення, змінюючи сприйняття персонажа залежно від ситуації.

Костюми в японському театрі мають складну та символічну структуру, що відображає соціальний статус, характер та емоційний стан персонажа. У Кабукі костюми часто є розкішними і мають яскраві кольори, що підкреслюють темперамент героїв. Костюм може бути важким та деталізованим, а кожен елемент – від тканини до кольору – має своє значення. Наприклад, червоний колір часто асоціюється з енергією та вогнем, а синій – із спокоєм та мудрістю. У Но костюми більш стримані, але їхня величезна кількість шарів підкреслює високе становище персонажа, що також є метафорою складності та глибини людської душі.

Музика є невід'ємною частиною японського театру, виконуючи роль не лише супроводу, але й активного учасника в розповіді. У но використовуються традиційні інструменти, як-от флейта *шакуахчі* та барабан *таро*, що допомагають створювати атмосферу та підкреслювати важливі моменти вистави. У Кабукі музика набуває більш вираженої ритмічної і драматургічної ролі, вносячи емоційне напруження та акцентуючи кульмінаційні моменти. Слухачі театру через музику занурюються у світ, який поєднує фізичні рухи акторів із звуками, що резонують в душі.

Рухи є основною мовою вираження в японському театрі. Вони мають великий символічний потенціал, і навіть найменші жести можуть передавати складні емоції чи глибокі філософські ідеї. У Но рухи виконуються спокійно та розмірено, кожен крок має своє значення і допомагає створити відчуття метафізичного часу. У Кабукі рухи часто є драматичними і виразними, підкреслюючи характер персонажа через перебільшення. Водночас, в *будо* рухи можуть бути мінімалістичними і абстрактними, що сприяє створенню особливої атмосферної напруги та емоційного наповнення.

Символіка та естетика японського театру формується через гармонійне поєднання масок, костюмів, музики та рухів, які не лише служать для відображення зовнішніх обставин, але й поглиблюють сприйняття внутрішнього світу персонажів, розкриваючи глибину людських емоцій та духовних пошуків.

У наповнених правилами, формалізованих традиціях виконання Но і кьоген костюми, включаючи маски та віяла, є одним із життєво важливих засобів інтерпретації. Хоча на сцені (як і в житті) вік, стать, професія та статус персонажа визначають вбрання, яке буде носити, поєднання кольорів, візерунки дизайну та специфічні маски в рамках загального типу є принципово вибором актора.

Здатність костюма та маски виражати пору року та сцену, а також викликати емоційний стан, статуру та нелюдське на сцені голої сцени була визнана Зеамі (1363–1443) ще в п'ятнадцятому столітті. У «Fūshikaden 風姿花伝» («Передача квітки через ефекти та ставлення») він заходить так далеко, що визначає зображення певних ролей їхнім костюмом, особливо ролей, які не можуть бути реалістично зіграні актором-чоловіком, наприклад жінки, божества та китайці. Зеамі також коментує ефективність костюмів інших акторів – виразний елемент, який додає свіжий штрих до відомого твору [23].

Актор вибирає костюм згідно з кодифікованими правилами. Сьогодні но libretti (utaibon) передбачає елементи маски та костюма для кожного персонажа, аж до шанувальників, невеликих речей, головних уборів і підробок. Тип маски та стиль верхнього плаща з широкими рукавами (ōsode) і косоде з коробчатими рукавами були визначені періодом середини Едо (1603–1868) відповідно до традицій кожної школи Но або кьоген.

Готуючись до виступу, лайновий актор часто починає з вибору конкретної маски в типі імені; їх більше двохсот, близько вісімдесяти є стандартним складом для сімейної театральної трупи. Типи, такі як beshimi (стиснутий рот) або ko-omote (маленьке обличчя), визначають унікальні іконографії, вирізані та намальовані відповідно до детальних специфікацій, таких як вигин силуету, розташування та товщина брів і навіть кількість випущених пасом волосся. Однак більшість типів не є специфічними для гри, але їх можна використовувати для будь-якої кількості ролей. І навпаки, кожна маска того чи іншого типу, як би точно вона не наслідувала ідеальну модель у

вимірюванні, моделюванні та малюванні, містить унікальний дух – це те, що актор оцінює, роблячи вибір [29].

Вибираючи одяг, актор має найбільшу свободу у виборі кольору та малюнка. Окрім використання червоного (іроарі) для позначення молодості, вибір кольору обумовлений століттями асоціацій, породжених рослинними барвниками, які використовуються для аристократичного одягу. Мотиви походять від традиційних декоративних дизайнів, але їх комбінації, модифікації та взаємодія створюють нескінченно нове вираження. Парчові мантиї караорі складаються з повторюваних візерунків, але зміна балансу, створена постійно різними композиціями кольорів, пом'якшує цю монотонність. У виборі візерунків актор шукає відповідність сезону (весняне цвітіння сакури, осінні трави), балансує розмір і щільність мотиву, щоб надати ніжну жіночність (менше, делікатне) або страхітливу мужність (велике, сміливе, геометричне).

Акторська інтерпретація молодості та елегантності Томонаги відображена в його виборі маски *імавака*, а не генерал-лейтенанта *тюдзьо*, розділених спідниці з візерунком (а не без нього), кімоно з коробчатими рукавами з вишивкою (а не тканим) дизайн і плащ *чокен* (а не куртка *хеппі*).

Типи масок *Но-кьоґен* розвинулися з масок, які використовувалися для вигнання демонів (*оні*) і для ритуалу *Shikisanban* [34]. Історично з'явилися маски, які представляли надприродні істоти, такі як тобідє з виряченим оком і стиснутим ротом *бешімі*, а також маски старих людей, такі як *шіваджо* («зморшкуватий старий»). Приблизно за часів Зеамі десять майстрів-різьбярів по масках, а за ними ще шість інших, створили багато нових різновидів, у тому числі жіночих, як-от ангельська *дзо-онна* та *фукай* середнього віку; страждаючі привиди, такі як виснажений *ясеотоко*; і звірі, такі як мавпа *кьоґен (сару)* і лисиця (*кіцуне*). Людей-чоловіків спочатку зображували без масок; маски для дорослих чоловіків, як-от молодих воїнів-придворних, з'явилися дещо пізніше, тоді як відома рогата маска для ревливих жінок, *хан'я*, ймовірно, була створена лише наприкінці п'ятнадцятого століття [34].

До кінця шістнадцятого століття певні маски називали «автентичними моделями» (*honmen 本面*). Слідом за майстром-різьбярем кінця шістнадцятого століття Сумінобо сім'ї різьбярів Но масок, як-от Деме з Омі (сучасна префектура Шига), удосконалили мистецтво відтворення за цими моделями.

В театрі Кабукі більш реалістичні костюми, які використовуються в *севамоно* («сучасні» або «побутові» п'єси з простолюдинами), є тонко театралізованими версіями одягу періоду Едо. Костюми в *дзідаймоно* («історичних» або «періодичних» п'єсах), із зображеннями високопоставлених самураїв і аристократичних персонажів, варіюються від перебільшених версій щоденного вбрання епохи Едо до надзвичайно винахідливих мантій. Останні зарезервовані для осіб вищого рангу або з далекого минулого: чим далі персонаж від сучасної реальності Едо, тим самим і костюм. Пишномовні костюми героїв *арагато* вражають і незабутні, як-от високі сабо (*гета*), такі великі рукави, що потрібен асистент сцени (*кокен*), щоб їх підняти, шестифутові мечі або перуки з такими величезними косами, що межують із химерний. Костюми також можуть містити символічне значення, наприклад форма, у якій зав'язана пояса лакея (*обі*), щоб вказати ідеографи 大入 (*ōiri*, «аншлаг») в очікуванні аншлагу. Костюми можуть бути одношаровими, легкими бавовняними літніми халатами (*юката*) або вагою понад 40 фунтів, наприклад, багат шарова бавовняна нижня білизна високопоставленої куртизанки, шовкове кімоно, вишитий атласом пояс *обі* та парчовий шовковий верхній халат, увінчаний дуже прикрашена перука [42].

Макіяж починається з білої основи (*oshiroi*), відтінки варіюються залежно від статі, статусу, віку та характеру персонажа. Жінки та високопоставлені витончені персонажі біліші; старіші, грубі або злі персонажі темнішого кольору. Деталі форми губ і брів також відрізняються, комічні персонажі часто мають опущені брови. Сміливі червоні, сині або коричневі лінії макіяжу *кумадори*, які використовуються для персонажів *арагато*, призначені для того, щоб підкреслити мускулатуру, і спочатку використовувалися як на тілі, так і на обличчі; сьогодні візерункові колготки та боді використовуються для

вказівки на опуклі м'язи рук, ніг і тулубів цих супергероїв, що перевищують життя.

Спеціалізація є ключовою для організації та естетики японських надскладних жанрів виконавства. Коли цей жанр був заснований як професійний, члени трупи швидко створили систему спеціалізованих ролей. Це траплялося в Но (музиканти на плечі, стегнах або палиці, барабанщики та флейти, або комік *кьоґен*), у Бунраку (співак або ляльковод [тіло, ліва рука, нога]) і в Кабукі (ліхтарі *aragoto hero*, *onnagata femme fatale* тощо). Крім того, серед усіх традиційних мистецтв лише традиції катарі, такі як Бунраку та *ракуґо*, вимагали від відповідних співаків і оповідачів володіння широким вокальним мистецтвом, оповіданням на додаток до зображення всіх персонажів будь-якої п'єси. У той час як в деяких жанрах, таких як Кабукі, виконавці можуть прогресувати до більш складних ролей, в інших актор проводить десятиліття або навіть усе життя, обмежуючись конкретними ролями [48].

Досить рано в японському театрі аудіо- та візуальні канали комунікації почали виділятися як окрема область для спеціалістів. Спочатку словесний драматичний зміст китайського *бугаку* трансформувався в німий танець під оркестровий супровід. Хоча в Но лайно (головний герой) все ще співає, хор замінив його довгі промови та описові уривки, тоді як *вакі* (супроводжуючий актор) і оповідач інтерлюдії *кьоґен* забезпечують необхідне обрамлення, передісторії та ускладнення сюжету. Таким чином, увага була зосереджена на тонкощах танцювальної експресії: проекція під час виконання танцю в масках, що кружляє, виявилася б неможливою на відкритих сценах перед великою аудиторією. Лише в *кьоґені*, головним чином у драмі, орієнтованій на діалоги, актори говорять або співають самі за себе, навіть під час танцю [49].

Співаки лялькового театру Бунраку та гравці на *сямісенах* працюють у чудовій командній взаємодії, доповнюючи традицію співу *гідаю*, яка зберігає свою автономність як мистецтво оповідання. Тим часом три маніпулятори, що відповідають за рухи кожної ляльки (голова та права рука, ліва рука та

властивості, ноги), синхронізують свої дії, реагуючи один на одного та на музику, дихаючи, хрюкаючи і навіть зіткнувшись один з одним, щоб створити витончені та складні рухи ляльок. Проте співачки не слідують за ляльками як коментатори (вони звернені обличчям до аудиторії і бачать ляльок лише периферійно), а ляльки не є простими ілюстраціями до оповіді. Слова та рухи організовані у шаховому порядку, а описані дії пропускаються, що створює вражаючі та емоційно сильні розриви. Глядачі отримують одночасно багатоканальні виступи оповідачів, музикантів, ляльок і маніпуляторів, які інтерпретують візуальні та звукові коди відповідно до своїх власних нахилів та компетенцій. Замість сенсорного перевантаження, поєднання контрастних елементів створює динамічну синергію, яка, за словами багатьох, перевершує виконання виключно людьми.

Кабукі, який адаптував багато сюжетів з Но та Бунраку, часто використовує хоровий акомпанемент і має музикантів на сцені. Однак, більше ніж в інших жанрах, в ньому присутні суперактори, здатні одночасно вокалізувати, танцювати та грати (хоча актори Кабукі ніколи не співають, як це роблять актори кьоген). Проте кілька режимів виразності одного актора часто змінюються послідовно. У *tour-de-force* Канґінчō (Список підписки) Бенкей декламує пристрасну буддійську сутру, а потім одразу показує своє справжнє обличчя, вибачаючись за те, що вдарив свого господаря, щоб захистити маску. Він завершує п'єсу енергійним, комічним, п'яним танцем, хитрістю, щоб приховати своїх співвітчизників-утікачів. Вокальна піротехніка, чудова акторська гра та завзятий танець чергуються в цьому віртуозному виступі.

РОЗДІЛ 2

ВЗАЄМОЗВ'ЯЗОК ТРАДИЦІЙНОГО ТА СУЧАСНОГО В ЯПОНСЬКОМУ ТЕАТРИ

2.1. Вплив західної культури на естетику японського театру в Японії

Сучасність приходить у країну різними шляхами, але для Японії та багатьох країн Східної Азії в дев'ятнадцятому столітті контакт із культурою західних імперіалістичних держав став важливим формуючим фактором. Японія відстоювала свою незалежність від західних впливів ще в сімнадцятому столітті, але до середини дев'ятнадцятого століття ці західні держави, зокрема через військову потугу, змусили Японію відкритися для торгівлі. Зокрема, «чорні кораблі» американського коменданта Перрі в 1853 році продемонстрували, що західні держави можуть безкарно втручатися у внутрішні справи Японії. Це призвело до укладання не вигідних для Японії договорів, що викликало численні політичні та військові суперечки [4].

У «Історія японського театру» (A History of Japanese Theae) зазначено: «Сучасні режисери та актори активно звертаються до технік та естетики Но, Кабукі та Бунраку, адаптуючи їх до нових контекстів та експериментуючи з формою» [10, с.15].

Між 1853 і 1868 роками Японія переживала важливі зміни, що стали результатом боротьби між найбільшими військовими палатами та призвели до зміни династії Токугава, яка правила країною понад двісті років. Влада перейшла до олігархічної коаліції самураїв із західних кланів, які виступали проти Токугава. Після цього було символічно «відновлено» владарювання імператора Мейдзі, що стало важливим кроком для інтеграції Японії в сучасний світ [4].

Реставрація Мейдзі (1868) стала початком процесу модернізації країни. Проте, хоча Японія зміцнила свою незалежність, вона все ще знаходилася під впливом «нерівних договорів» із західними державами. Лише через кілька

десятиліть Японія змогла продемонструвати свою військову міць, здобувши перемогу в російсько-японській війні 1904–1905 років. Водночас, навіть попри ці перемоги, японські лідери усвідомлювали, що для зміцнення держави важливою є не лише військова потужність, але й здатність адаптувати елементи західної культури [4].

В результаті цього процесу Японія зберегла свою ідентичність, але одночасно перейняла багато елементів західної культури, що значно вплинуло на естетику японського театру. Від традиційного театру, наприклад, Кабукі та Но, Японія переходила до нових форм, що поєднували західні елементи із місцевими традиціями. Це стало помітним у літературі та театрі, де почали з'являтися радикально нові жанри, що відображали зміни в культурному та соціальному житті країни.

У процесі модернізації Японії, що розпочалася в середині дев'ятнадцятого століття з реставрацією Мейдзі, країна зазнала значного впливу західної культури [4]. Ці зміни не оминули і традиційні форми мистецтва, зокрема японський театр. Японія, яка протягом століть зберігала культурну ізоляцію, відкрила для себе нові ідеї, методи та естетичні концепції, що значно вплинули на еволюцію театральних практик. Західний вплив на японський театр можна розглядати як процес адаптації і синтезу, що призвів до трансформації естетичних і змістовних аспектів традиційних японських театральних форм.

У період із середини дев'ятнадцятого століття до початку двадцятого століття Японія зазнала серйозних політичних та соціальних змін, пов'язаних із реставрацією Мейдзі, що, в свою чергу, призвело до проникнення західних культурних елементів [4]. Одна з основних сфер, що зазнала змін, – це театральне мистецтво, яке здавна було важливою частиною японської культурної спадщини. Традиційні театри Кабукі, Но та було виявилися під впливом західних театральних практик, які почали проникати через різноманітні канали, зокрема через освіту, культуру та політичні зміни.

Західні театральні традиції, такі як драматургія, реалізм, використання

сценічних декорацій і освітлення, мали значний вплив на японську естетику. До цього часу японський театр орієнтувався на багатство символізму та абстракції, що було характерно для традиційних форм, таких як Но, де акцент робився на мінімалізм і сповільнений ритм. Західний вплив вніс нові елементи, такі як акцент на психологічній глибині персонажів, що сприяло розвитку нових форм театрального виразу.

Особливо важливим було поєднання західної драматургії з традиційною японською театральною технікою. У театрі Кабукі з'явилися нові драматургічні стилі, що черпали натхнення із західних моделей, але водночас зберігали важливі риси японської традиції, зокрема акцент на яскравих костюмах, живих виставах і емоційно насичених виступах акторів. Такий синтез створив нові можливості для вираження сучасних соціальних та політичних тем.

Одним із провідних напрямів став Шін-Кабукі(нове Кабукі), який з'явився ще наприкінці XIX століття, але продовжує розвиватись і сьогодні. Цей стиль орієнтований на сучасну драму, глибше психологічне розкриття персонажів, а також адаптацію європейських творів, зокрема Шекспіра чи Ібсена, у традиційній японській формі.

Паралельно виникає ф'южн-Кабукі умовний стиль, що поєднує елементи мюзиклу, балету, опери, сучасної поп-культури (наприклад, аніме) та мультимедійних ефектів. Яскравим прикладом є вистава «Super Kabuki II: One Piece», де поєднуються ефекти з кіно та сцени бойового мистецтва з класичним акторським виконанням у стилі Кабукі.

Ще одним напрямом є постмодерне Кабукі, що характерне іронічним переосмисленням класичних сюжетів, гри зі стилями, темами ідентичності, глобалізації та впливу сучасних медіа. Такі постановки часто мають експериментальний характер і демонструються в невеликих театрах або на фестивалях сучасного мистецтва.

Також спостерігається поступове повернення до жіночого Кабукі (Онна-Кабукі), що, хоча й було заборонене з XVII століття, нині переживає

відродження. Жіночі трупі не лише грають у класичних п'єсах, але й створюють нові твори, в яких звучить феміністичний погляд на традиційні ролі.

Західний вплив також призвів до змін у змістовній складовій японського театру. Якщо раніше більшість вистав зосереджувалася на міфах, історичних постатях або соціальних ролях, то з початком модернізації почали з'являтися п'єси, які піднімали питання індивідуалізму, особистих конфліктів і психологічних переживань. Це відображало зміни у соціальній структурі Японії, де зростала увага до індивідуальної особистості в умовах урбанізації та індустріалізації [22].

Завдяки західному впливу японський театр отримав нові інструменти для вираження соціальних та культурних змін. Однак важливо відзначити, що процес інтеграції західних елементів не призвів до повного відкидання традиційних японських форм. Навпаки, виник синкретизм, що дозволив зберегти унікальність японського театру, одночасно відкриваючи нові можливості для інтерпретацій і адаптацій.

Одним із ключових нововведень стала нова драматургічна структура замість ритуальної побудови почали з'являтися твори з конфліктною логікою, внутрішніми драмами персонажів і західною композицією в кілька актів. Технічне оснащення сцени також зазнало змін: традиційне освітлення доповнилося динамічними прожекторами, кольоровими ефектами та змінними декораціями, що зробило простір вистав більш живим і сучасним.

У звуковому оформленні до традиційного шамісена та барабанів додалися синтезатори, електронні звуки й записані ефекти, які допомагають створювати глибшу атмосферу та підкреслювати психологічні стани персонажів. Театр почав активно використовувати мультимедійні засоби відеопроєкції, анімації та цифрові візуальні ефекти, що дозволяють виводити на сцену уявні або внутрішні світи героїв.

Соціальні зміни також відкрили шлях до розширення складу виконавців: дедалі частіше у виставах беруть участь жінки та актори з інших жанрів, що

сприяє крос-культурним і крос-стильовим експериментам. Тематично Кабукі збагатилося філософськими й політичними підтекстами, зокрема темами особистості, влади, технологій, війни, що раніше були нетиповими для традиційного репертуару.

Вплив західної культури на японський театр спричинив значні зміни в естетиці та змісті вистав. Цей процес був складним і багатогранним, адже він поєднав традиційні японські елементи з новими західними впливами, що дозволило японському театру адаптуватися до вимог сучасності, зберігаючи при цьому свою національну ідентичність.

2.2. Розвиток сучасного японського театру: нові форми, теми та технології

Театр відіграв важливу роль і в іншому аспекті процесу модернізації епохи Мейдзі. У 1880-х роках політичні лідери Японії були стурбовані тим, як переконати західний світ у сучасності Токіо [4].

Після 1883 року високопосадовці та дипломати приймали іноземних гостей на прийомах, бенкетах і балах у Рокумейкані – величній будівлі в західному стилі, побудованій спеціально для цієї мети. Розваги для іноземних гостей часто включали театр, адже японські відвідувачі на Заході відвідували театри й опери в Нью-Йорку, Лондоні та Парижі, що спочатку викликало у них здивування.

Проте запросити західних гостей на Кабукі, який вважався непристойним, буйним і зневажався офіційними особами, було неможливо. Це спонукало до реформування Кабукі, щоб зробити його прийнятним для іноземної аудиторії [29].

Кабукі змінився кількома способами після руху за реформу театру, але акторські родини, ядро жанру, залишилися недоторканими. Новий театр мав би з'явитися за межами Кабукі.

Неформальні альтернативи високоструктурованому, замкнутому,

сімейному мистецтву Кабукі процвітали у дев'ятнадцятому столітті, особливо в регіоні Кансай. Невеликі групи артистів, деякі з яких були акторами, які зазнали невдачі на сцені Кабукі, бродили по сільській місцевості, виступаючи перед сільською публікою, часто включаючи у свої шоу пастишеві реконструкції відомих сюжетів Кабукі. У 1880-х роках з'явився каталізатор, який перетворив цей неофіційний театр на те, що стало *шімпою* (ною сектою), одним із основних жанрів сучасного японського театру, а саме вищезгаданий рух за свободу та народні права [51].

Термін «шімпа» було введено, щоб відрізнити новий (шин) жанр від Кабукі, який швидко стали розглядати як класичний театр (його називають *кюха*, «стара школа»). «Новий» був гаслом того часу, і навіть Кабукі використовував його для оригінальних п'єс на замовлення [51].

Після того, як у 1903–1904 роках три великі зірки Кабукі померли одна за одною, шімпа домінувала в токійському театральному світі, але на початку 19-х років вона почала занепадати, оскільки глядачі втрачали інтерес до все більш шаблонних презентацій любовних пригод гейш, де соціальні норми вимагали любов, щоб бути жертвою. Пізніше в цьому десятилітті його багатство відродилося завдяки п'єсам Маями Сейки (1878–1948), який вдихнув нове життя в шімпу, переробивши класичні адаптації, які застаріли, і запропонувавши багато оригінальних п'єс. Його власні переробки літературних творів не завжди були популярними, але він рішуче відстоював свої мистецькі прагнення. З ним як драматургом зірки Шімпи були змушені вперше визнати, що добре написані п'єси були в їхніх інтересах.

Шімпа отримала подальший поштовх у 1920-х роках із появою двох зірок, які мали розповсюдити цей жанр у післявоєнний період: Мізутані Яеко (1905–1979), актриса надзвичайного сценічного виступу, і Ханаягі Шотаро (1894–1965), оннагата надзвичайної краси, який часто грав навпроти неї. До кінця 1930-х років *shimra* досягла вершини успіху, коли чотири компанії конкурували одна з одною. Незважаючи на те, що він пережив післявоєнне зникнення світу гейш, свого основного сюжетного місця, шімпа втрачав

позиції з 1960-х років, поки до кінця століття не був представлений лише періодичними постановками.

Проблема Шімпи завжди полягала в тому, як позиціонувати себе між Кабукі, деякі з умовностей якого він успішно імітував, і більш сучасними формами, такими як *шінгекі* (новий театр), жанр, натхненний західним театром [51].

Театр в Японії розвинувся у двох напрямках: шімпа і Кабукі, де глядачів розважали, захоплювали майстерністю акторів та зворушували до сліз співчуття, полегшення чи радості; і шінгекі, який мав іншу мету. Глядачі шінгекі приходили не лише спостерігати, а й навчатися та замислюватися. Завдяки перекладеним п'єсам вони могли побачити, як іноземні персонажі взаємодіяли на особистому рівні у спосіб, який тоді ще не був поширений у японському суспільстві.

На початку 1900-х прірва між цими двома напрямками була величезною. Із прискоренням імпорту західної літератури, особливо п'єс Генріка Ібсена, інтелектуали усвідомлювали, що вся основа сучасного західного театру значно відрізняється від традиційного вітчизняного театру. Кожен аспект театральної практики, включаючи драматургію, сценічну мову, акторську гру, сценографію та освітлення, переглядався.

З точки зору тогочасних інтелектуалів, центральною була проблема мистецтва драматурга. Однією з цілей руху за реформу драматургії було утвердити драматурга як самостійного незалежного митця. Ті, хто писав для Кабукі та Шімпи, все ще писали п'єси, що швидко псуються, з думкою про конкретних акторів – отже, вони писали п'єси, які, як вони сподівалися, будуть театралью ефективними з певним акторським складом, але чи можуть ці п'єси грати інші актори чи ні, чи мати що сказати майбутнім поколінням театралів, це навряд чи розглядалося.

У 1890-х роках мова стала однією з головних тем, що хвилювали митців літератури – романістів, поетів і драматургів. Традиційна японська літературна мова, особливо в драматургії, художній літературі та есеїстиці, вирізнялася

пишністю та прикрашеністю, зосереджуючись на передачі змісту в особливий спосіб.

Проте в Європі, як швидко помітили молоді японські інтелектуали, романтики й натуралісти прагнули, щоб літературні твори мали прямий вплив на читачів чи глядачів, встановлюючи тісний зв'язок з емоційною та соціальною реальністю. У японському театрі перехід до сучасної розмовної мови виявився складним, адже витончена мова Кабукі була невіддільною частиною його мистецької сутності.

Перед такими інтелектуалами, як Цубоуті та Огаї, постало непросте завдання: піднести драму до рівня літератури, водночас позбавляючи її складного ліричного діалогу. Попри всі труднощі, їм це вдалося, і письменники почали експериментувати з драмою, як і з іншими літературними формами. Не всі твори були написані сучасною розмовною мовою, і багато з них не створювалися для сценічного втілення.

Поворотним моментом стала поетична п'єса «Нōraikyoku» (Балада про гору Рай, 1891), написана молодим поетом Кітамурою Токою (1868–1894). Хоча театральний світ того часу не зацікавився цим твором, сам факт, що письменник, натхненний поезією Байрона, свідомо створив п'єсу як літературний експеримент, був важливим. Цей приклад став першим, за яким невдовзі пішли й інші [52].

Свій розквіт *шінгекі* пережив приблизно з 1929 року до кінця Другої світової війни. До 1929 року центр уваги сучасного японського театру вже перемістився від піонерських мистецьких виражень Цукідзі Сьогекідзьо до пролетарського театру. Натхненні марксистськими ідеалами боротьби за працюючу більшість, а не лише за розваги інтелектуалів, артисти пролетарського театру створювали п'єси, що справляли сильний вплив на глядачів, перетворюючи *шінгекі* на школу, що вивчала капіталізм. Це спричинило урядові репресії, що призвели до політичного відступництва лідерів *шінгекі*, тоді як окрема група митців орієнтувалася на аполітичні теми в *шінгекі* [51].

Фінансування залишалося проблемою для шінгекі протягом усього ХХ століття. У 1950–1960-х роках театральні групи цього напряму значною мірою залежали від найпопулярніших акторів, які жертвували частину своїх доходів від роботи в кіно, на телебаченні та радіо. У Японії драма, яка змушувала глядачів задуматися, ніколи не могла залучити достатньо публіки, щоб стати фінансово успішною.

Кабукі пропонував глядачам вибір: або насолоджуватися виставою за участю найвидатніших зірок, або, якщо вони мали достатній досвід і інтерес, серйозно аналізувати гру сучасних акторів у порівнянні з попередніми поколіннями. У будь-якому випадку, Кабукі залишався зрозумілим і доступним для аудиторії.

Шімпа, у свою чергу, апелював до емоцій глядачів через знайомі сюжети й образи. Шінгекі також прагнув викликати емоції, проте робив це через незвичні й новаторські підходи. Молоді актори шінгекі отримували чіткий меседж: для гри в сучасних п'єсах потрібен не лише талант, а й інтелект. Перші постановки європейської драми часто мали інтелектуальний характер і навіть супроводжувалися лекціями.

Регулярні комерційні вистави японських опер, архетипічного синтезу європейського мистецтва, були задумані як надійний засіб змусити західний світ визнати ступінь японської модернізації. Програму навчання оперних і балетних виконавців на Імператорському музично-драматичному факультеті, однак, довелося скасувати через п'ять років через нездатність залучити аудиторію. Більше того, менеджери приватних театрів не мали фінансового успіху в представленні нових форм для глядачів вищого та середнього класу, включаючи комедії, Шекспіра, Ібсена, опери та балети, або драми з акторками в жіночих ролях. Найстабільнішим джерелом театральних доходів залишалося Кабукі [51].

Основу репертуару опери Асакуса становили оригінальні музичні комедії та перекладені опери й оперети, адаптовані для кращого сприйняття глядачами, які раніше не знайомилися з такими творами. Крім цього, у

програмі були звичайні п'єси, танцювальні номери, включаючи етнічні танці з Іспанії та Угорщини, а також сучасний танець у стилі німецького експресіонізму у виконанні Ішіі Баку (1886–1962), засновника сучасного танцю в Японії. Серед знакових постановок була вистава «На дні» Максима Горького, яку у 1919 році поставила трупа Токіваза під керівництвом дадаїстського прозаїка Цудзі Джуна (1884–1944) [51].

Західна музика та музичні драми, навіть у аматорському виконанні, ставали доступними для широкої аудиторії завдяки адаптації та редагуванню. Недорогі ціни на квитки забезпечили популярність опери серед пересічних жителів Токіо – майже половина населення міста відвідувала її вистави.

Однак після Великого землетрусу Канто 1923 року, який зруйнував театральний район, опера Асакуса швидко занепала.

Комедія Соганоя, комедія Масуди та постановки театру Тейкоку Гекідзьо стали основою сучасного японського театру. Наступники комедії Соганоя, такі як Фудзіяма Канбі (1929–1990), розвинули її традиції легкої людської комедії, що зрештою сприяло популярності довготривалого кінофільму «Тора-сан» (*Otoko wa Tsurai yo*, 1969–1997), створеного за підтримки продюсера Сьочіку, який раніше був постійним спонсором комедії Соганоя.

Виконавці комедії Масуди та опери Асакуса згодом знайшли себе в ревію, мюзиклах і, що особливо важливо, у легких драмах (*kei-engeki*). Цей жанр, що є своєрідним водевілем у західному стилі, поєднував мюзикли, легку комедію, фарс і скетчі. Формат естради, що виник у 1930-х роках, залишався популярним до 1960-х років, охоплюючи аудиторію з усіх соціальних верств. У цей період з'явилися видатні артисти, такі як «король японської комедії» Еномото Кенічі (відомий як «Енокен», 1904–1970) та Фурукава Роппа (1903–1961), а також знамениті комедійні трупи, такі як Мулен Руж Shinjuku-za (1931–1951), *Hana Hajime and the Crazy Cats* (1955–2006) і *Drifters* (1956–) [19].

Багато виконавців із цих раних мюзиклів зробили значний внесок у післявоєнний бум мюзиклів і комерційної комедії в американському стилі, які набули широкої популярності в Японії.

1924 року Daigekijō (Великий театр, розрахований на 3500 місць) представив передові сценічні технології [19, с.183]. Перший японський ревю Mon Pari (Мій Париж, 1927) відкрив дорогу більш видовищному Parizetto (Parisette, 1930), який заклав основи стилю ревю Такаразука. Компанія створювала як оригінальні сценарії, так і адаптації іноземних творів, пропонуючи мультикультурні гібридні шоу.

Музика та хореографія, натхнені яскравими європейськими ревю та американськими шоу, відзначалися швидким темпом і геометричною точністю хореографічних формувань. Популярні французькі шансони були адаптовані до японської культури, як і джазові елементи та візуальні феєрії у стилі Ziegfeld Follies.

Ці стрімкі танцювальні постановки, виконані «респектабельними дівчатами», стали прийнятним суспільним порушенням табу, що привернуло увагу сімейної аудиторії. У 1930-х роках постановки в західному стилі з отокоюку (акторками, які грають чоловічі ролі) у головних ролях набули популярності серед японських жінок, які й сьогодні становлять більшість аудиторії Такаразука.

Роль *отокоюку* підкреслює гендерні відмінності: виконавиці створюють ідеалізовані образи чоловіків. Віддані шанувальники Такаразуки підтримують своїх зірок – провідні отокоюку мають найбільшу фан-базу, яка чекає їх біля театру, дарує подарунки, пише листи або спілкується через Інтернет. Для багатьох шанувальників ці актори стають символами підтримки, схожими на образи матері чи сестри.

Хоча Такаразука та інші групи ставили мюзикли та музичні ревю у західному стилі в довоєнні роки, мюзикл по-справжньому виник і розвинувся в Японії під час окупації, з 1945 по 1952 рік, коли Хата Тойокічі (1892–1956) почав ставити невеликі мюзикли. У 1955 році Кікута Кадзуо (1908–1973) ініціював Tōhō Musicals, серію популярних оригінальних вистав. Розважальний конгломерат Tōhō, який має підрозділи кіно та сценічного виробництва, швидко взявся за мюзикли в західному стилі, маючи капітал і

міжнародні зв'язки, щоб отримати права на виконання іноземних хітів у Японії японською мовою з японським акторським складом. Тохо продюсував

«Мою прекрасну леді» в 1963 році в Токуо Takarazuka, першому в Японії мюзиклі, в якому повністю виступали японський акторський склад: доказ того, що японська аудиторія могла прийняти повністю японський акторський склад у мюзиклі, дія якого відбувається в чужій країні [54].

Сьогодні різні трупи виступають одночасно в Takarazuka Grand Theae, Bow Hall (невеликій залі на 500 місць, що є частиною комплексу), Tōkyō Takarazuka Gekijō, а також у регіональних театрах і на закордонних гастрольях. Типова програма включає музичну п'єсу, яку доповнює шоу у форматі ревію з урочистим фіналом. Під час фіналу головні зірки спускаються «грандіозними сходами» у вишуканих костюмах, прикрашених страусиним пір'ям. Часто відроджуються класичні твори, зокрема «Гендзі моногатарі» («Повість про Гендзі», 1919) та «Ромео і Джульєтта» (1933). Бродвейські мюзикли, такі як «Оклахома!» (1967) і Вестсайдська історія (1968), вперше були представлені японською мовою саме в Такаразука. Особливою популярністю користується вистава *Kaze to tomo ni sarinu* («Віднесені вітром»), яка вперше була поставлена у 1977 році й виконувалася понад 1200 разів [54].

У 1970-х роках, коли багато іноземних компаній гастролювали Японією, привозячи своїх акторів, Такаразука змушена була шукати новий матеріал, щоб конкурувати. Їхня адаптація манги сьодзьо (коміксів для дівчат) *Verusaiyu no bara* (Версальська троянда, 1974) оновила та переосмислила образ Такаразуки. Романтика, екзотичні ландшафти та драматичні моменти феномену підліткової манги виявилися легко адаптованими до художнього стилю Такаразуки. Поставлений понад 1500 разів, цей мюзикл вважається найуспішнішим твором Такаразуки на сьогодні. Після цього успіху Такаразука адаптувала низку манги, аніме (анімаційних фільмів/телебачення) та відеоігор у мюзикли, зокрема Чорний Джек Тезуки Осаму (1994) та Гякутен Сайбан (Фенікс Райт, 2008). Ще один великий хіт – адаптація віденського мюзиклу Елізабет, вперше поставленого у 1996 році [54].

Японський театр 1980-х років характеризують теми, які досліджували драматурги ангури (підпілля, авангард), – пам'ять і втрата, донкіхотські пошуки ідентичності, фальшиві чи сумнівні боги та пророки. Структурно драма цього періоду успадкувала складну та сюрреалістичну драматургію ангури – техніку колажу, у якій перетинаються кілька мотивів і ниток оповіді, вводячи надзвичайно різноманітні елементи з західної та японської популярної й класичної культури. Як правило, ці драми набирали форми та теми з фантазій і снів, ставлячи під сумнів саму природу реальності – мотив, який часто звучить у творах того часу.

Театр після 1980-х років перейшов від маргінальної культури до мейнстріму, тому термін «маленький театр» (shōgekijō), що використовувався для опису театру 1960-х, вже не є доречним для характеристики спадщини ангури. Сьогодні вистави Нінагави зазвичай ставлять у великих театрах, таких як Theae Cooon або Nissay Theae у Токіо, що вміщують від 700 до 800 глядачів. Найпопулярніший драматург кінця 1970-х років, Нода Хідекі (1955–), одного разу (8 червня 1986 року на стадіоні Йойогі) зібрав понад 26 000 глядачів і тепер ставить свої п'єси в Токіо Метрополітен, що вміщує 834 місця, де він також є художнім керівником. Такі вистави, підсилені мікрофонами та проєкціями, мають більше схожості з рок-концертами, ніж з інтимною атмосферою «класичної» ангури. На відміну від відданих і ексцентричних акторів-любителів ангури, популярність та навіть артистичне виживання Нінагави і Ноди залежать від залучення відомих знаменитостей, співаків і акторів з телебачення та кіно [22].

Театр також почав більше запозичувати з інших медіа, включаючи телебачення, мангу та аніме, джей-поп і культуру відеоігор для отаку. Відповідно, відбувся зсув від контркультури до поширення субкультур, кожна з яких має свою спільноту та народну мову, відображену в театральному стилі окремих театральних компаній. Таким чином, ерозія логоцентричного театру також була позначена переходом від слова до зображення, а також посиленням медіатизації та механізації вистави. Зростаюча приватизація японського життя

(що в найбільш патологічній крайнощі виявляється в молоді *хікікоморі* – переважно чоловіках, які ізолюються від суспільства) є тенденцією, що протистоїть головній меті театру: об'єднувати людей.

Протягом сучасної епохи іноземні ідеї потрапляли в Японію, відірвані від їхнього історичного чи соціального контексту; до 1980-х років їхнє ідеологічне значення фактично послаблювалось через їхню потенційну ринкову вартість. «Імпортні» радикальні театральні практики стали ще одним

«брендом», який охоче споживає японський середній клас, – зазначив критик Учіно Тадаші. «Під маскою постмодерної універсальності сучасний японський театр міг бути несвідомо ксенофобним» [22, с. 54]. Якщо робота Ноди виглядала як обличчя Януса, що одночасно дивиться вперед, у вільну гру безкорінних означників і симулякрів постмодерної культури, і назад, до Кабукі, це, ймовірно, не було несподіванкою. Критики 1980-х, такі як Асада та Каратані Коджін, стверджували, що Японія оговтується від нездужань сучасності, що її справжня природа – прикладом якої є культура епохи Едо – по суті передбачала постмодернізм. Такі сумнівні твердження резонують із зарозумілістю та нарцисизмом, найменш привабливими рисами того пихатого десятиліття в Японії, що нагадує риторику «подолання сучасності» (*kindai no shōko*) ультранаціоналістів 1940-х років. Швидкі часи були й жирними часами, коли здавалося, що країна не може зробити нічого поганого, будучи взірцем усього нового і яскравого [52].

Падіння Берлінської стіни збіглося зі смертю імператора Хірохіто в 1989 році. Перегріта економіка Японії вже згорталася, коли в січні 1995 року потужний землетрус і наступні пожежі знищили більшу частину інфраструктури Кобе. Через два місяці культ «Судного дня» Асахари Сьоко, «Аум Сінрікьо», убив десятки людей і поранив ще тисячі, отруївши їх нервово-паралітичним газом зарином у токійському метро. Після поразки в 1945 році в Японії з'явилася велика кількість нових релігій, адже було дискредитовано як державний синтоїзм, так і багато буддистських сект, що підтримували війну. Після атаки із застосуванням зарину багато театральних

критиків проводили паралелі між нігілістичною естетикою театральної культури 1980-х років і культом Асахари. До середини 1990-х років стало ясно, що економічна бульбашка лопнула. Хірата, який у 1995 році отримав драматичну премію Кісіда Куніо за свої «Токійські нотатки» (1994), став головним представником того, що критики називали «тихим театром» [40]. Тенденція відходу від галасливого, шаленого театру почалася ще наприкінці 1980-х років із роботою Івамацу Рьо для Токуо Канденчі (Токуо Battery Company). Івамацу, який писав для двох провідних японських акторів, Емото Акіри та Такенака Наото, отримав премію Кісіда 1989 року за п'єсу «Футон до Даруми» («Футон і дхарма»), а тепер також пише для кіно та телебачення. Він і Хірата (який заснував свою театральну компанію Seinendan у 1982 році, ще будучи студентом) приєдналися до кількох інших драматургів кінця 1980-х і початку 1990-х років, таких як Сузуе Тосіро та Мацуда Масатака, у написанні делікатно майстерної драми про життя звичайних людей, що й отримала назву «тихий театр» [52].

Повернення 1990-х до «Реального», до міметичного як ключового, не було простим відродженням манери та ідеологічних принципів шингекі. Японці (які запозичили значну частину своєї сучасної естетичної мови з англійської та інших західних мов) розрізняють Реальний (ріару) стиль Хірати та реалізм у стилі шингекі (ріарізму). По-перше, письменницька, літературна якість типових текстів шингекі була тим, проти чого Хірата та його покоління повстали, намагаючись створити більш точний народний стиль діалогу. Тому Хірата назвав свій стиль «сучасною розмовною драмою» (gendai kōgo engeki). Можна простежити його вплив на творчість багатьох молодих драматургів, таких як Окада Тошікі, Івай Хідето, Маеда Сіро та Міура Дайсукі. Значна частина їхньої драматургії зосереджена на тому, як відобразити те, як сьогодні японці насправді говорять і поведуться один з одним, не вдаючись до традиційних «драматичних» прийомів, представляючи фрагменти сучасного життя без творчих чи редакторських коментарів. Багато з їхніх робіт здаються настільки природними, що глядачів, які їх бачать, легко можна ввести в оману,

подумавши, що багато виступів були без сценарію або рекламними вставками. І все ж Хірата настільки точний, що його п'єси змінюються не більше ніж на кілька десятків секунд від вистави до вистави, що фактично суперечить одній із, здавалося б, суттєвих характеристик живого театру: його одноразовій природі.

Хірата та багато його сучасників поділяли з художниками «третього покоління» 1980-х років алергію на ідеологію та скептицизм щодо можливості робити великі заяви про життя і світ [52]. Деякі критики стверджують, що така стриманість відображає консерватизм, характерний для більшої частини сучасного театру в Японії, тобто вибір просто стояти осторонь, спостерігати та фіксувати. Твердження Хірати про те, що він не цікавиться темами чи повідомленнями, звучить скоріше як коментар Кішіди, який казав, що він не «написав п'єсу, щоб «щось сказати». Швидше, він знайшов «щось сказати», щоб написати п'єсу». Його драма відображає унікальне та різке ставлення до японського суспільства, його взаємин із світом і сучасними подіями, а також те, як люди не можуть спілкуватися чи розуміти один одного, намагаючись уникнути відповідальності за свої дії.

Сучасний театр все ще залишається значною мірою нішевою індустрією, звертаючись до невеликого кола знавців. Проте докладається все більше зусиль для інтернаціоналізації театру в Японії. Багато драматургів, таких як Нода та Кокамі, провели тривалі періоди навчання в Лондоні, Нью-Йорку та інших містах за кордоном, часто під егідою державних установ, таких як Агентство з питань культури. Після фестивалю Тога Сузукі, заснованого в 1970-х роках, щорічні міжнародні театральні фестивалі виникли в Сідзуока, Йокогама, Кіото та Токіо. Поглиблення зв'язків із азіатськими театральними артистами є ще однією тенденцією, завдяки створенню міжнародних фестивалів, таких як BeSeTo (Пекін/Сеул/Токіо), які чергуються між цими трьома містами з репрезентативними постановками з кожної столиці [52].

Ще однією помітною тенденцією за останні кілька десятиліть стала загибель ансамблевої системи, яка складалася з племенних театральних

компаній, організованих навколо харизматичних лідерів, таких як Тераяма та Кара, і поява чогось більше схожого на західну систему виробництва з прослуховуваннями.

У своїй книзі «Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theatre of Terayama Shuji and Postwar Japan» (Невимовні дії: авангардний театр Тераями Сюдзі та післявоєнна Японія) Керол Фішер Зоргенфрай аналізує: «Складну роботу драматурга/режисера/кінорежисера Тераями в культурно-історичному контексті, включаючи переклади його п'єс і теорії» [44, с.15].

Актори, драматурги та інші митці все частіше стають вільними агентами. Це може відображати відчуття індивідуалізму після Ауму та недовіру до «містики участі», яка традиційно лежить в основі багатьох соціальних організацій у Японії. Нода та Нінагава, двоє найуспішніших художників, пішли цим шляхом; але багато хто все ще утверджує себе та свій стиль у контексті тісно згуртованих спільнот, які також фінансово підтримують групи. Державна підтримка театру покращилася, але в основному під час відлуння економічної бульбашки у будівництві розкішних театрів, концертних залів та концертних залів та інших громадських будівель, часто у віддалених місцях. Оскільки державний гаманець стає ще більш обмеженим, утримувати багато з цих театрів буде ще важче, деякі театри в Токіо вже борються за виживання.

Поширення контркультур і субкультур, яке відбулося з 1960-х років, дало право голосу членам суспільства, які досі були задушені домінуючим дискурсом: жінкам, меншинам і навіть інвалідам. Проте їхній вплив на суспільство залишається маргінальним, а клубна атмосфера багатьох із цих груп має тенденцію до створення герметичних, врослих культур, які можуть надто швидко відмерти, замінені новою модою, як-от найновіший гурт для підлітків. Новизна завжди була відмінною рисою сучасної та популярної японської культури, яка невпинно намагається відновити себе, навіть переробляючи старі зразки. Такий твір, як «Замок мрій» Міури Дайсуке (2006), уже набув певної архівної цінності завдяки своїй тепер дещо химерній моді та манерності. Незважаючи на економічні, політичні та екологічні проблеми, з

якими стикається країна, швидкість, з якою японський театр продовжує заново відкривати себе, здається більшою, ніж будь-коли раніше [52].

Ще задовго до Р. Вагнера в театрі була мрія створити цілісне мистецтво, що об'єднувало б різні елементи (музику, текст, танець, декорації, освітлення тощо). Художники початку двадцятого століття прагнули створити синестетичний досвід, здатний компенсувати відсутність цілісності в інших аспектах повсякденного життя. Shimpa (новий шкільний театр) експериментував із мультимедійними виставами, зокрема *gensageki*, які поєднували кіно з живим театром, ще в 1908 році. Оскільки технології все більше відіграють роль у мистецтві, межі між живим театром та іншими експресивними медіа стираються, можливо, більше, ніж будь-коли. Як зазначалося раніше, точність режисури Хірати підриває одне з основних припущень живого театру: його стійкість до механічного відтворення. З 2007 року Хірата пише п'єси про роботів та андроїдів, розроблених Ісігуро Хіроші, колегою з Осацького університету. Хірата стверджує, що між програмуванням андроїда чи робота та керуванням акторами-людьми немає суттєвої різниці, лише те, що з першим можна досягти більшої точності [40].

Dumb type, колектив, заснований студентами Кіотського університету мистецтв, був лідером японського мультимедійного перформансу в 1990-х роках і охоплював поля перформансу та концептуального мистецтва, використовуючи танець, електронну музику та цифрові медіа. рН (1990) використовував машини, відеопроєкцію та живий виступ. Візуально демонструючи механізацію сучасного людства, металевий міст, що випромінював світло, як пристрій для зчитування штрих-кодів, ковзав вперед і назад по сцені, поки танцюристи пірнали, щоб уникнути його. Його художній керівник Фурухасі Тейдзі (1960–95) помер від СНІДу; його остання робота для німого типу, S/N (1994), кинула виклик сучасному ставленню до гетеросексуальності та геїв та місця меншин у японському суспільстві. Двоє інших основних учасників dumb type, Такатані Широ (1963–) та Ікеда Рьоджі (1966–), працюють як незалежні артисти на міжнародній сцені. Такатані

створює відеоінсталяції та був візуальним режисером опери Сакамото Рюїчі «Життя» (1999). Ikeda використовує комп'ютери для створення складних світлових і звукових пейзажів із синусоїдами, білим шумом, даними та відеопроєкціями. Подібну роботу виконує сучасний художник Умеда Хіроакі (1977–), який, як і Янагі Міва (1967–), починав як фотограф, перш ніж усе більше переходити до змішаних медіа [52].

Інші художники-концептуалісти використовують цифрові носії для театральних постановок та художніх інсталяцій. Mind Time Machine (20) Ікегамі Такаші (1961–) використовував камери та комп'ютери для запису звуків і рухів танцюристів у просторі, створюючи цифрову петлю зворотного зв'язку, яку потім розбивали, збирали та проектували на великі екрани. Подібно до роботи Хірати для андроїдів, робота Ікегамі – це і театр, і наука, експеримент зі створення штучного життя. Nibroll, спільно очолюваний візуальним режисером Такахаші Кейсуке та хореографом Янаїхарою Мікуні, є колективом міждисциплінарних митців. Оніші Кейта, учасник гурту синтезаторів Crystal, керував візуальним дизайном постановок у Новому національному театрі «L'incoronazione di Porpora» Монтеверді (2009) та опери «Chūshingura gaiden» Саегуси Шігеакі («Історія про сорок сім вірних служителів, 2010).

Незважаючи на те, що такі технології загрожують відштовхнути глядачів, Port В Такаями Акіри використовує Інтернет і соціальні медіа, такі як Twitter і Facebook, щоб окреслити нові моделі міського простору та спільноти. Спадкоємець радикального дослідження Тераямою стосунків між виконавцем, аудиторією та простором для вистави, Такайма змушує нас поглянути на світ новими очима, використовуючи місто як сцену для чарівних таємничих турів, у яких глядачі та звичайні члени публіки по суті стати виконавцями. Типові роботи включають «Повний посібник з евакуації: Токіо» (20), який відправляє учасників після заповнення онлайн-анкети до двадцяти дев'яти «місць евакуації» в околицях Токіо (кафе для покоївок в Акіхабарі, мечеть в Оцука тощо). інші) та Проект «Референдум» (2011), у якому представники

громадськості брали участь у референдумі щодо майбутнього ядерної енергетики після катастрофи на Фукусімі [52].

Інший тип міської спільноти створений Ishinha (Reform Group) в Осаці, заснований художником Мацумото Юкічі в 1970 році, який створює величезні оперні вистави просто неба, використовуючи великі акторські склади, електронну музику Утіхасі Казухіси та масивні архітектурні декорації. розроблений Хаясіда Юдзі. Воістину постдраматичний за своєю природою, мова у постановках Мацумото часто деконструюється для ритмічних і мелодичних ефектів, діалект Осаки, який механічно скандують актори з мікрофонами-кліпами. Ретельно поставлений рух ближче до маршу, ніж до танцю. Вплив фільмів Ішінхи, які досліджують японську діаспору в Бразилії (Nostalgia, 2007) і війну в Польщі (Kokuyū kikai, Artificial respirator, 2008), є одночасно епічним і кінематографічним [52].

Механізація та медіатизація живого виступу, якщо запозичити терміни Маршалла Маклюена, перетворила більшу частину сучасного японського експериментального театру з «гарячого» (інтимного, плотського, ідеологічно зарядженого) досвіду ангура на щось «круте» (об'єктивне та інтелектуальне). Це змінило динаміку відносин між актором і глядачем: технології та цифрові медіа, ймовірно, створили нову «четверту стіну» між виконавцем і глядачем. Проте такі митці, як Port B та Ishinha, також використовують нові технології для створення нового почуття спільноти, яке може надихнути на нові форми соціальної активності.

2.3. Вплив традицій японського театру на сучасне мистецтво в Японії

Традиції японського театру, зокрема такі його види, як Кабукі, Но та Бунраку, мають глибокий вплив на сучасну культуру та мистецтво, залишаючи вагомий слід у багатьох сферах творчості та національної ідентичності. Їхнє багатство, символізм і унікальні техніки продовжують надихати митців, а також знаходять відображення у новітніх формах культури, таких як кіно,

музика та сучасні театральні вистави.

Одним із основних елементів, що визначає вплив традицій японського театру на сучасну культуру, є використання символізму. У театрі Но, який виник у XIV столітті, акцент робиться на мінімалізм виразних засобів, що дозволяє глядачу проникнути в глибину переживань героїв через прості, але наповнені символічним змістом рухи та слова. Цей принцип зберігається у сучасному театральному мистецтві, де акценти на внутрішній стан персонажа замість зовнішньої дії стали важливими елементами постановок у різних країнах світу.

Крім того, традиційні театральні форми Японії, такі як Кабукі та Бунраку, відзначаються складною хореографією та використанням театральних масок, що впливає на сучасне використання пластики тіла та візуальних ефектів. Сучасні театральні постановки часто адаптують ці техніки для створення особливих емоційних переживань, що спонукають глядача до глибших роздумів над змістом вистави.

Музичний аспект традицій японського театру також має важливий вплив на сучасну культуру. Зокрема, використання традиційних інструментів, таких як барабани та флейти в театральних постановках, стало натхненням для багатьох композиторів сучасної японської та світової музики. Ці звуки не лише доповнюють атмосферу вистави, але й стали частиною культури масових медіа, включаючи аніме, відеоігри та кіно.

Традиційні японські театри також слугують основою для сучасних культурних перформансів, де глядачі можуть спостерігати поєднання стародавніх технік з сучасними технологіями, такими як відеоарт та проекції. Взаємодія цих двох світів сприяє розвитку нових форм мистецтва, де традиції та інновації сплітаються в єдине ціле.

Вплив традицій японського театру на сучасну культуру та мистецтво є багатограним і багатоаспектним. Його значення полягає не лише в збереженні традиційних технік, але й у їхньому інтегруванні в новітні форми мистецького вираження, що дозволяє зберігати спадщину та одночасно

створювати нові, захоплюючі культурні продукти для сучасної аудиторії.

Японський театр займає особливе місце в світовій культурі, і його значущість можна підсумувати двома основними аспектами:

1. Японський театр має багаті традиції – театральна форма Но безперервно існує понад 600 років, а Кабукі та Бунраку – понад 300 років; Японія була однією з перших азіатських країн, яка зазнала значного впливу європейського театру, що посилювався після реставрації Мейдзі (1868).

Традиційна японська драма досі шукає шляхи для асиміляції та співіснування із західним театром, прагнучи досягти балансу між збереженням традицій і адаптацією до сучасності. Водночас Японії пощастило бути однією з перших країн, які були визнані Заходом за свої театральні традиції. Саме в той період, коли Японія активно імпортувала західні техніки та тексти, перші переклади творів Но, зокрема через майстерні переклади Езри Паунда, започаткували захоплення цим жанром у Європі. Одночасно із цими текстами на Заході почали з'являтися переклади класичних японських творів, таких як «Повість про Гендзі», що сприяло підвищенню престижу японської літератури за межами країни. Ці дві унікальні характеристики – асиміляція з Заходом та поширення японської культури за кордон – роблять Японію особливою серед інших азіатських країн [52].

Проте, незважаючи на успішні початки взаємодії традицій японського театру із сучасністю, для того, щоб зберегти популярність і підтримувати себе, необхідно забезпечити охоплення молоді аудиторії. Зустріч із культурними та художніми цінностями на ранньому етапі життя є особливо важливою. Проте японська шкільна система зосереджена на постановці учнівських сценок і вистав, але не знайомить їх із висококласним професійним театром [2]. Підтримка розвитку нової аудиторії та збереження традиційного мистецтва не отримують достатньої уваги в національній культурній політиці. У сучасну епоху, коли інформаційний потік значно збільшився, студенти схильні шукати доступніші форми розваг. Тому перенаправлення шкільної освіти на впровадження та представлення прекрасного сценічного мистецтва

може стати важливим кроком для збереження традиційного театру.

Зусилля уряду щодо підтримки створення нових творів та підготовки нових поколінь виконавців не є достатньо ефективними для більшості промислово розвинених країн. Це пов'язано з тим, що театральна освіта в Японії почалася з неправильного підходу. Наприклад, на відміну від багатьох інших країн, підтримка японських національних театрів має лише допоміжний характер і розглядається як доповнення до системи *іемото* (голови сім'ї), традиційної системи навчання, яка існує в кожній школі чи родині. Щоб уникнути звинувачень у упередженості, національні театри мають запрошувати акторів з різних шкіл для участі в субсидованих програмах, незалежно від їхнього рівня таланту.

Також на відміну від інших країн, де багато університетів мають спеціалізовані факультети театального мистецтва, в Японії досі немає руху за створення вищих навчальних закладів, що б спеціалізувалися на театрі, а театральне мистецтво не є частиною гуманітарних досліджень. Традиційний театр є важливою частиною культурної спадщини нації, але, на жаль, не існує достатнього розуміння його важливості серед культурних адміністраторів, що може бути наслідком свідомої дискримінації статусу театру, яка зародилася ще в період Мейдзі (1868–1912) [4].

Кабукі, як один із найбільш відомих театральних жанрів Японії, виник у XVII столітті і швидко здобув популярність серед різних верств населення. Він став не лише виразом народної культури, а й засобом соціальної комунікації, надаючи можливість відображати повсякденне життя, а також зображати важливі етичні й моральні питання. Поряд із сильною візуальною естетикою та театальною майстерністю, Кабукі має глибоке символічне значення, де кожен елемент – від костюмів до жестів – передає певні соціальні ролі та ідеї про добро і зло. У такому контексті Кабукі не лише відображає культурні норми, але й активно їх формує, передаючи традиційні японські цінності через театральне мистецтво [50].

Но, стародавній театральний стиль, який існує понад шістьсот років, має

глибоке релігійне та філософське значення. Він виник як театральна форма, пов'язана з ритуальними діями, і через свої характерні мінімалістичні костюми, маски та повільні, обдумані рухи відображає буддистські та даоські уявлення про природу життя та смерті. Не є не лише способом емоційного вираження, але й способом пізнання світу через медитативний процес, де актори, занурюючись у внутрішній світ своїх персонажів, підносяться до вищих духовних істин. Таким чином, театральна форма Но виконує важливу роль у збереженні й трансляції релігійних і філософських традицій, даючи глибокий культурний контекст, який об'єднує покоління [50].

Буто, модерністський театр, який виник у середині ХХ століття, радикально змінив уявлення про японський театр, але в той же час, зберіг певні зв'язки з традиціями. Його засновники, такі як Дзунко Кадзі та Мінору Фудзіта, прагнули відродити дух японського театру в умовах швидких соціальних змін, використовуючи метафоричний та абстрактний стиль. Буто втілює в собі японське прагнення до глибокої самоаналізи та дослідження тілесності. Цей театр, незважаючи на свою експериментальність, продовжує підтримувати важливі культурні зв'язки з давніми японськими мистецькими практиками, зокрема з масками, рухами та тілесною виразністю, що є важливими елементами японської естетики [50].

Таким чином, традиційні форми японського театру виконують значущу роль у формуванні культурної ідентичності Японії. Вони не лише зберігають глибокі соціальні, релігійні та етичні принципи, але й дають змогу японцям знову і знову переосмислювати свій зв'язок з минулим та сучасністю. Театр стає своєрідним дзеркалом національних цінностей, що дозволяє народам Японії зберігати свою культуру в умовах глобалізації, а також підтримує діалог між поколіннями, які переживають різні етапи в історії країни.

Збереження та популяризація традиційних форм японського театру, таких як Кабукі та но, сприяло розвитку театральної культури Японії та підвищенню усвідомлення її культурної значущості на національному та міжнародному рівнях. Однак, незважаючи на багаті традиції і численні культурні досягнення,

багато з цих форм мистецтва залишаються вразливими до сучасних викликів. Це зокрема стосується менш відомих, але не менш важливих традицій, таких як Бунраку, яке, попри визнання його світовою спільнотою та включення до списку нематеріальної культурної спадщини ЮНЕСКО, стикається з серйозними фінансовими та політичними труднощами.

У 1966 році в Токіо відкрився перший японський національний театр (Кокуруцу Гекідзо). «Бунраку» почали ставити в меншому з двох театрів місця проведення – це вперше в столиці регулярні вистави лялькового театру. У 1984 році в Осаці відкрився Національний театр Бунраку, який показує вистави та навчає студентів, має дослідницьку бібліотеку та виставковий простір.

Незважаючи на те, що мистецтво Бунраку було визнано в країні та за кордоном, навіть визнане ЮНЕСКО нематеріальною культурною спадщиною людства в 2003 році, його позиція залишається надзвичайно небезпечною серед традиційного японського виконавського мистецтва. Глядачів може бути небагато, незважаючи на інноваційні спроби залучити нових шанувальників спеціальними виступами для новачків, студентів і маленьких дітей. Утримувати труп дорого, розмір театру обмежений видимістю ляльок, і навіть добре відвідувані вистави в Токіо незмінно втрачають гроші. Небезпека залежності Бунраку від зовнішнього фінансування стала очевидною наприкінці 2012 року, коли популістський мер Осаки пригрозив урізати підтримку міста. Проте Бунраку завжди був фінансово нестабільним видом мистецтва, що супроводжувався закриттям і банкрутством театрів. Політичні напади на Бунраку викликали гострий спротив з боку громадськості та інтелектуалів. Так чи інакше, унікальне мистецтво Бунраку завжди знаходило спосіб подолати ці мистецькі, політичні та фінансові труднощі.

ВИСНОВКИ

Традиційний японський театр формувався протягом багатьох століть як глибоко духовне і символічне мистецтво, тісно пов'язане з релігійними ритуалами, соціальними нормами та культурною спадщиною Японії. Його основні форми – Но, Кабукі, Кьоген та Бунраку виникли у різні періоди, але всі вони відображають філософію гармонії, шанування природи, емоційної стриманості та високої естетики. Традиційні форми японського театру, такі як Кабукі, Но, та *буто*, є не тільки мистецькими практиками, але й важливими елементами японської культурної ідентичності. Ці театральні жанри сформувалися в Японії протягом століть і відображають основні філософські, релігійні та соціальні принципи, що визначають японське суспільство. Їхнє культурне значення не зводиться лише до розваги, а охоплює широкий спектр функцій: від збереження традицій та передачі моральних цінностей до впливу на сучасну японську культуру та мистецтво.

Особливістю традиційного японського театру було поєднання візуального мистецтва, музики, танцю та глибоко алегоричних сюжетів. Театр виконував не лише розважальну, а й виховну функцію – він передавав знання про мораль, вірність, честь, релігійні уявлення та історичні події.

До середини XIX століття театр залишався закритим і самобутнім явищем, він не зазнавав зовнішнього впливу через політику ізоляції країни. Це дозволило японському театру зберегти унікальну форму, мову жестів, символіку та глибоку філософію, яка відрізняла його від західних моделей драми.

У процесі дослідження було з'ясовано, що японський театр є унікальним феноменом, в основі якого лежить поєднання релігійних обрядів, філософських уявлень і глибоко символічної естетики. Жанри Но, Кабукі та Бунраку сформували основи традиційного театального мистецтва Японії. Театр Но відзначається медитативністю та духовністю, Кабукі – динамікою та видовищністю, тоді як Бунраку це вишукана синергія лялькового мистецтва та

музики. Естетика японського театру виявляється у використанні масок, костюмів, стилізованих рухів і музики, які не лише підсилюють художній ефект вистав, а й несуть глибоке змістове навантаження.

Було розглянуто, як традиційні форми театру взаємодіють із сучасними культурними тенденціями. Хоча японський театр зазнав значного впливу західної культури, він не втратив своєї ідентичності, а навпаки трансформувався, зберігаючи автентичні риси в оновленому контексті. Це сприяло виникненню нових театральних напрямів. Зокрема, Shingeki (новий театр) орієнтується на європейську драматургію, але зберігає національну специфіку; Butoh це експериментальний напрям, що виник як реакція на історичні потрясіння, поєднуючи тілесну виразність з глибоким психологізмом. Сучасні вистави також активно використовують мультимедійні технології, 3D-проекції, голографію, поєднуючи інноваційні засоби з традиційними мотивами. Зросла популярність театралізованих адаптацій аніме та манга, які втілюють сучасні теми у форматах, близьких молодому поколінню.

Отже, японський театр демонструє надзвичайну гнучкість та здатність до інновацій, залишаючись при цьому вірним своїй культурній основі. Його вплив відчутний не лише в межах Японії, а й у світовому мистецтві, де він надихає митців на пошук нових форм і засобів виразності. Театральна традиція Японії це приклад гармонійного співіснування історичної спадщини й сучасних художніх практик.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Грикун Ю. О. Актуалізація проблеми ідентичності в умовах глобалізації : японський соціокультурний контекст. *Україна і світ : діалог мов та культур : матеріали міжнародної наук.-практ. конф., 21-23 березня, 2012 року*. Київ : Вид. центр КНЛУ, 2012. С. 71-72.
2. Гудовсек О. Особливості естетичного виховання дітей в Японії. *Нова педагогічна думка*. 2015. № 4. С. 138-141.
3. Історія світової культури / під ред. Л. Т. Левчук. К., 2000р. 366 с.
4. Пронь С. В. Історія Японії (від реставрації Мейдзі до сучасності : 1868–2009 рр.) : навч. посіб.; М-во освіти і науки України, Чорномор. держ. ун-т ім. П. Могили. Миколаїв : ЧДУ ім. П. Могили, 20. 553 с.
5. Рибалко С. Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії. *Народознавчі зошити*, № 6 (138), 2017, с.1592-1593
6. Роль Японії у сучасному світі: збірник наукових праць. За заг. ред. канд. іст. наук., доц. В. О. Шведа. К.: Державна установа «Інститут всесвітньої історії НАН України», 2022. 240 с.
7. Рубель В. А. Японська цивілізація: традиційне суспільство і державність. Київ : Аввілон-Прес, 1997. 256 с.
8. Шевцова Г. Історія японської архітектури і мистецтва : навчальний посібник для ВНЗ; Мін-во освіти і науки, молоді та спорту України ; Київський нац. ун-т будівництва і архітектури. Київ : Грані-Т, 2011. 231 с.
9. A Comparison of Japan's Noh Theae with Its Indian Counterpart. Docslib. URL: https://docslib.org/doc/6495998/a-comparison-of-japans-noh-theae-with-its-indian-counterpart?utm_source (date of access: 17.05.2025).
10. A History of Japanese Theae. edited by Jonah Salz. Cambridge : University Press, 2016. 589 p.
11. Adachi B. Backstage at Bunraku: A Behind-the-scenes Look at Japan's additional Puppet Theae. New York : Weatherhill, 1985. 192 p.
12. Anan, Nobuko, Contemporary Japanese Women's Theae and Visual Arts:

Performing Girls' Aesthetics. New York : Palgrave MacMillan, 2016. 256 p.

13. Bethe M. and Karen Brazell. Dance in the Nō Theater, 3 vols., Cornell University East Asia Papers 29. Ithaca, NY : Cornell China–Japan Program, 1982, p. 3.

14. Brandon J. R., William P. Malm., Shively D. Studies in Kabuki: Its Acting, Music and Historical Context. Honolulu : University of Hawai'i Press, 1978. 183 p.

15. Brandon J. R. Nō and Kyōgen in the Contemporary World. Honolulu : University of Hawai'i Press, 1997. 240 p.

16. Brandon J. R., Leiter S. L. Kabuki Plays on Stage, vols. I–IV. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2001. P. 2.

17. Brau L. The Women's Theae of Takarazuka, *TDR (1988-)*. 1999. Vol. 34, No. 4. P. 79 – 95

18. Brazell K. Twelve Plays of the Ho and Kyōgen Theaters. Ithaca, NY : Cornell East Asia Series, 1988. 336 p.

19. Eckersall P. Performativity and Event in 1960s Japan: City, Body, Memory. New York : Palgrave Macmillan, 2013. 183 p.

20. Ernst E. The Kabuki Theae. Honolulu. University of Hawai'i Press, 1974. 300 p.

21. Goff J. Ho Drama and The Tale of Genji : The Art of Allusion in Fifteen Classical Plays. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1991. P. 2.

22. Hoff F. Song, Dance, Storytelling: Aspects of the Performing Arts in Japan, Cornell University East Asia Papers 15. Ithaca, NY : Cornell China-Japan Program, 1978. 190 p.

23. Hoff F., Flindt W. The Life Structure of Noh An English Version of Yokomichi Mario's Analysis of the Structure of Noh. Concerned Theatre Japan, Racine, Wisconsin, 1972. P.4

24. Iwaki K. Tokyo Theae Today: Conversations with Eight Emerging Theae Artists. London : Hublet, 2011. 200 p.

25. Jones S. The Bunraku Puppet Theae of Japan: Honor, Vengeance, and

Love in Four Plays of the 18th and 19th Centuries. Honolulu : University of Hawai'i Press, 2012. 300 p.

26. Kaina L. Moore. The Joy of Ho: Embodied Learning and Discipline in Urban Japan. Albany, NY : SUNY, 2014. 124 p.

27. Kawatake T. Kabuki: Baroque Fusion of the Arts, ans. Frank and Jean Connell Hoff. Tokyo : International House of Japan, 2004. 358 p.

28. Keene D. Scholar of Japanese literature. Words to Live by. Judit Kawaguchi. URL: <https://judittokyo.com/words-to-live-by/professor-donald-keene/> (date of access: 17.05.2025).

29. Keene D. Nō: The Classical Theae of Japan (rev. paperback edn.). Tokyo : Kodansha International, 1973. 112 p.

30. Lancashire T. A. An Inoduction to Japanese Folk Performing Arts. Aldershot: Ashgate, 2011. 262 p.

31. Leiter S. L. Frozen Moments: Writings on Kabuki 1966–2001. Ithaca, NY : Cornell University East Asia Series, 2002. 300 p.

32. Looser T. D. Visioning Eternity: Aesthetics Politics and History in the Early Modern Ho Theae. Ithaca, NY : Cornell University East Asia Program, 2008. 315 p.

33. Nakamura Y. Ho: The Classical Theae, Performing Arts of Japan. Vol IV. New York and Tokyo : Weatherhill, 1971. 248 p.

34. Nakanishi T. Ho masks. Osaka : Hoikusha, 1981. 278 p.

35. O'Neill P. G. Early Nō Drama: Its Background, Character and Development 1300–1450. London : Lund Humphries. 223 p.

36. Ohtsuki K. Mirrors of the Mind: The Noh Masks of Ohtsuki Kokun. Portland Japanese Garden. URL: <https://japanesegarden.org/2017/09/08/mirrors-mind-noh-masks-ohtsuki-kokun/> (date of access: 17.05.2025).

37. Ortolani B. Kabuki. URL: <https://www.enotes.com/topics/kabuki/criticism/criticism-overviews-999665/benito-ortolani-essay-date-1990> (date of access: 17.05.2025).

38. Powell B. Kabuki in Modern Japan: Mayama Seika and His Plays.

London : Macmillan, 1990. 218 p.

39. Rewriting Medieval Japanese Women: Politics, Personality, and Literary Production in the Life of Nun Abutsu. University of Hawai'i Press, January 2013, 280 p.

40. Robertson J. Takarazuka: Sexual Politics and Popular Culture in Modern Japan. Berkeley : University of California Press, 1998. 320 p.

41. Scholz-Cionca S., Balme C. Nō Theatre Transversal. Munich : Ludicum, 2008. 238 p.

42. Shaver R. Kabuki Costume. Tokyo : Charles Tuttle Company, 1990. 396 p.

43. Sheppard A. Revealing Masks. Exotic Influences and Ritualized Performance in Modernist Music Theater (California Studies in Twentieth Century Music) (2001) PDF Theae | Modernism. Scribd. URL: https://www.scribd.com/document/685287925/W-Anthony-Sheppard-Revealing-Masks-Exotic-Influences-and-Ritualized-Performance-in-Modernist-Music-Theater-California-Studies-in-Twentieth-Centur?utm_source=chatgpt.com (date of access: 17.05.2025).

44. Sorgenfrei C. Unspeakable Acts: The Avant-Garde Theae of Terayama Shuji and Postwar Japan. Hawaii: University of Hawaii Press, 2005. 335 p.

45. Stickland L. R. Gender Gymnastics: Performing and Consuming Japan's Takarazuka Revue. Melbourne : ans Pacific Press, 2008. 281 p.

46. Suda Y. The origin and the initial stage of the development of opera in Japan. *Israel XXI: music magazine*. 2015. P. 199–209.

47. Swain John D. Andrew T. Tsubaki. *Asian Theae Journal*. 2011. Vol. 28, No. 2. P. 368-374.

48. Takeda S. S., Bethe M. Miracles & Mischief: Noh and Kyōgen Theater in Japan. Los Angeles, CA : Los Angeles County Museum of Art, 2002. 284 p.

49. Teele R. Nô/Kyogen Masks and Performance. *Mime Journal*. 1984. Vol. 10. P. 114-124.

50. Thornbury B. The Folk Performing Arts: aditional Culture in

- Contemporary Japan. New York : State University of New York Press, 1997. 203 p.
51. Tyler R. Japanese Nō Dramas. London : Penguin, 1992. 384 p.
 52. Uchino T. Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium. London and New York : Seagull Books, 2009. 65 p.
 53. UNESCO. The Secret of Sharing in Bunraku Theae. URL: https://www.unesco.emb-japan.go.jp/htm/focus_documents_sharing.htm (date of access: 17.05.2025).
 54. Yamanashi M. A History of the Takarazuka Revue since 1914: Modernity, Girls' Culture, Japan Pop. Leiden : Brill-Global Oriental, 2012. 233 p.
 55. Yasuda K. Masterworks of the Nō Theater. Bloomington : Indiana University Press, 1989. 585 p.
 56. Yoshinobu I., Kawatake T. The additional theater of Japan. Weatherhill in collaboration with the Japan Foundation, 1981. 259 p.