

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ТЕАТРУ, КІНО І ТЕЛЕБАЧЕННЯ ІМЕНІ І. К. КАРПЕНКА-КАРОГО

Кафедра театрознавства

Реєстраційний номер _____

Дата « ___ » _____ 2024 р.

Тюпін Гліб Геннадійович

**АКТОРСЬКА ШКОЛА МАЙСТРА ЯПОНСЬКОГО ТЕАТРУ НО
ДЗЕАМІ МОТОКІЙО**

Кваліфікаційна робота магістра

Спеціальність 026 – Сценічне мистецтво

(спеціалізація «Театрознавство»)

Допущено до захисту:
завідувач кафедри театрознавства,
доктор мистецтвознавства, професор
_____ Владимирова Н. В.

Науковий керівник:
професор кафедри
театрознавства, доктор
філософських наук,
професор
Ангелова А. О.

Київ – 2024

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ТА ІСТОРИЧНА	
БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ	11
1.1. Джерельна, історіографічна та теоретична база дослідження	11
1.2. Історія формування професіональних шкіл театру Но	21
Висновки до I розділу	32
РОЗДІЛ II. ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ШКОЛИ	
ДЗЕАМІ МОТОКІЙО	33
2.1. Формування естетичних поглядів та сценічної майстерності	
Дзеамі Мотокійо	33
2.2. Сутнісна інтерпретація театру Но у трактатах Дзеамі Мотокійо ...	44
2.3. Теорія акторської майстерності Дзеамі Мотокійо (трактат	
«Фушікаден»).....	59
Висновки до II розділу.....	81
РОЗДІЛ III. МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ДЗЕАМІ МОТОКІЙО ТА	
III ВПЛИВ НА РОЗВИТОК СВІТОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО	
МИСТЕЦТВА	83
3.1. Застосування теоретичних і практичних порад Дзеамі	
Мотокійо в традиції театру Но	83
3.2. Досвід інтерпретації ідей Дзеамі Мотокійо в практиці світових	
театральних шкіл.....	85
Висновки до III розділу	90
ВИСНОВКИ.....	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	97
ДОДАТКИ.....	105

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Японський театр *Но* (*Ногаку*¹) – одна з найвизначніших виконавських традицій світового театру, що існує вже понад 600 років. З 2008 року мистецтво Ногаку зараховано до об'єктів нематеріальної спадщини ЮНЕСКО [67]. Дотепер театр Но зберігає свою популярність не тільки як взірць давнього сценічного мистецтва, а як жива театральна традиція зі своєю постійною аудиторією. Прагнення зберегти та розвивати театр Но підтримується не тільки професіональними театрами Японії, а і аматорським рухом по всьому світу.

Серед усього різноманіття японських традиційних театрів (Кабукі, Нінгьо Дзьорурі (Бунраку), Бугаку, Ракуго), саме Но перевершує усі інші форми японського видовищного мистецтва за своїм культурним, історичним та філософським значенням. Він належить і до категорії найпопулярніших видів світової сценічної культури, адже на початку ХХ ст. театри Но і Кабукі стали значним відкриттям для всього культурного Заходу. Ажіотаж навколо японського театру викликав хвилю експериментів серед західних митців. Єжи Гротовський, Евдженіо Барба, Пітер Брук – велика частина визначних театральних митців ХХ-ХХІ ст. потрапила під вплив мистецтва японського театру Но.

Поміж інших причин естетична «експансія» японського сценічного мистецтва Но стала можливою завдяки теоретичним роботам одного з його засновників – **Дзеамі Мотокійо** (1363-1386). Трактати з мистецтва театру Но Дзеамі Мотокійо для японського театру за значимістю можна порівняти з «Поетикою» Аристотеля, яка є базовою для західної драматургії та теорії сценічного мистецтва.

Теоретичні роботи майстра театру Но були важливими для розвитку усіх різновидів сценічного мистецтва Японії, починаючи з XIV ст. Також ідеї,

¹ У роботі використовується транслітерація японських слів за системою О. Коваленко [8]

викладені в текстах Дзеамі Мотокійо, вплинули на формування сучасного західного авангардного театру, починаючи з XIX ст., коли їх було перекладено європейськими мовами.

На жаль, такий величезний пласт культури світового рівня, дотепер недостатньо розкрито в українському театрознавстві. До теми традиційного японського театру зверталися у вигляді окремих невеличких статей, дописів (приміром, тексти: Кулініч О. [9, с.210–233], Прищепя О. [12], Рибалко С. [13], Бондаренко І.П. [18, с.146–148, 160–162]), та наукових робіт, які в більшості мали оглядовий характер та ставили за ціль ввести читача у загальне уявлення про японський театр (йдеться про праці Горобець Р. [4], Дмитрова Л. [6, с.83–88]).

Але робіт, які б в українському науковому просторі системно розкривали сутність теоретичних і практичних аспектів японського театру Но у вченні Дзеамі Мотокійо (його естетики, акторської техніки, історії та еволюції) дотепер немає. Це обумовлює дослідницький інтерес до спадщини японського майстра, до актуалізації для сучасного виконавця принципів та методів акторської майстерності, які Дзеамі Мотокійо виклав у своїх трактатах.

Об'єкт дослідження – японський традиційний театр Но.

Предмет дослідження – акторська школа майстра японського театру Но Дзеамі Мотокійо.

Мета дослідження – проаналізувати та розкрити особливості системи японської театральної школи Но, описаної в трактатах Дзеамі Мотокійо.

Сформульована мета зумовила необхідність вирішення таких **завдань**:

- сформувати джерельну, історіографічну, теоретичну базу дослідження;
- висвітлити історичні аспекти еволюції професійних шкіл театру Но;
- виявити обставини формування світоглядної концепції, сценічної майстерності, методів підготовки акторів Дзеамі Мотокійо, відображених у його трактатах з мистецтва театру Но;

- розглянути особливості кожного трактату та розкрити їхні основні ідеї;
- висвітлити теорію акторської майстерності Дзеамі Мотокійо (на матеріалі трактату «Фушікаден»);
- проаналізувати як теорія з трактатів Дзеамі Мотокійо застосовується на практиці у сучасних школах театру Но;
- простежити, як театр Но та особливості його акторської школи вплинули на діяльність театральних митців ХХ ст.

Дослідження акторської школи японського майстра Дзеамі Мотокійо у своїй **методологічній основі** спиралося на поєднання різноманітних підходів. Воно вимагало комплексного застосування загально-наукових, а також мистецтвознавчих та культурологічних дослідницьких методів. У процесі роботи використовувалися такі **методи**:

- **системно-аналітичний метод**, який дозволив вивчити, проаналізувати та систематизувати джерельну базу дослідження;
- **історико-генетичний метод**, застосований для дослідження виникнення та еволюції театру Но;
- **біографічний метод** – для реконструкції біографії Дзеамі Моткійо та його батька Каннамі Кійоцугу з метою знаходження ідей та чинників, що могли вплинути на їх акторські пошуки;
- **герменевтичний метод**, використаний для аналізу трактатів Дзеамі Мотокійо;
- **лінгвістичний метод**, застосований для пошуку та вибору оптимальної уніфікованої транскрипції японської термінології та назв;
- **компаративний метод**, що дозволив співставити та порівняти різні теоретичні роботи Дзеамі Мотокійо;
- **семіотичний метод**, використаний для тлумачення багатозначних дзен-буддійських та філософських термінів з трактатів Дзеамі Мотокійо;

- **дедуктивний та індуктивний методи**, що були застосовані для аналізу окремих деталей та виведення загальних закономірностей у процесі вивчення теоретичних робіт Дзеамі Мотокійо;
- **метод узагальнення** для написання висновків.

Наукова новизна кваліфікаційної роботи полягає в тому, що в ній вперше ґрунтовно досліджено акторську систему майстра японського театру Но Дзеамі Мотокійо та її вплив на сучасну європейську сценічну практику.

Теоретико-методологічною базою дослідження є:

Наукові статті, книги західних та українських дослідників, що аналізують різні практичні та теоретичні аспекти мистецтва театру Но через роботи Дзеамі Мотокійо або його спадкоємців. Їх можна розділити за наступними категоріями:

- Статті японознавця та професора Марка Дж. Нірмана, що розглядають окремі трактати Дзеамі Мотокійо та його спадкоємця Компару Дзенчіку: (Nearman M. [55]-[64]).
- Статті, що аналізують вплив духовних течій (дзен-буддизм, шінто, даосизм та шаманізм) на драматургію, теорію та практику мистецтва театру Но: (Foard J. [32], Wylie-Marques K. [93], Pilgrim R. [75]; [76], Pinnington N. [77], Royall T. [81], Thornhill III A. [89], Рибалко С. [13], Ortolani B. [71]; [72]).
- Книги, статті та наукові роботи, що досліджують, як теоретичні знання з трактатів Дзеамі Мотокійо, так і їх практичні застосування: (Amano Y. [20], Fenno S. [30], Griffiths D. [34], Karsten K. [38], Nearman M. [60], Rodowicz J. [80], Tsubaki A. [90], Michiko Y. [48]).

Статті, наукові роботи та нариси, що зосереджені на театрі Но як на культурному явищі та торкаються його історії, впливі на західний театр або сучасний східний театр. Ці роботи теж можна розділити на декілька категорій:

- Підручники та енциклопедії з історії світового та японського театрів: (Дмитрова Л. [6, с.83–88], Brown J. [25, 470–474], Leiter S. [43]).
- Роботи, що аналізують історію театру Но, а також його театральну традицію в історичному та соціальному контексті. Вплив театру Но та японського театру загалом на театр західний: (Arcari J. [21], Pellecchia D. [74], Dunn C. [28, с.137–141] Mikiko I. [51], Kominz L. [40], Mckinnon R. [46], Osinski Z. [73], Nogami T. [68], Горобець Р. [4], Прищепя О. [12], Ernst E. [29], Sang-Kyong L. [83]).
- Книги митців, відчували вплив естетики театру Но: (Гротовський Є. [5], Барба Е. [2],).
- Довідникова література, статті та книги літературознавчої, японознавчої та релігієзнавчої тематик, що дотичні до традиції театру Но: (Аністратенко Л., Бондаренко І. [1], Капранов С. [7], Судзукі С. [14], Шепетняк О. [15], Шкарабан М. [16], Cartwright M. [26], Ono S., Woodard W. [70], Tanahashi K. [87]).
- Роботи, що розглядають японський театр Кабукі та мають окремі згадки про театр Но: (Gunji M. [45], Yamaguchi M. [94]).
- Статті, що ставлять за мету порівняти дві традиції: театр Но і античну трагедію періоду Аристотеля: (Lazarin M. [42], Sata M. [84]).

Книги, що є всеохоплюючими та розглядають майже усі важливі аспекти театру Но: (Griffiths D. [34], Komparu K. [41], Sieffert R. [85]).

Джерельною базою дослідження є:

Польові розвідки про Японію, центральною темою яких є японська культура і які містять прямі чи опосередковані згадки про театр Но: (Кулініч О. [9], Петрова О. [11]).

Фотоальбоми про театр Но з критичними статтями про нього: (Haar F., Ernst E. [35], Michisige U. [49]).

Збірники п'єс театру Но, що містять критичні статті з драматургії Но та трактатів Дзеамі Мотокійо: (Japanese Classics Translation Committee [36], Nippon Gakujutsu Shinkoka [66], Waley A. [92]).

Основним матеріалом дослідження є 9 основних трактатів з мистецтва театру Но Дзеамі Мотокійо, що представлені в англійському перекладі у книзі «On the Art of the No Drama» [79] :

1. *ФУШКАДЕН* «Вчення про стиль і Квітку»
2. *КЮІ* «Дев'ять сходинок»,
3. *ЮГАКУ ШУДОФУКЕН* «Міркування про стиль і шляхи пізнання мистецтва Югаку»
4. *КАКЬО* «Дзеркало, що тримається до Квітки»
5. *ШКАДО* «Істинний шлях до Квітки»
6. *НОСАКУШЬО* «Про написання п'єс Но»
7. *ШЮГОКУ ТОККА* «Знаходження коштовності і здобуття Квітки»
8. *САРУГАКУ ДАНПІ* «Розмови про Саругаку»
9. *ШУДОШЬО* «Вивчення Шляху»

Два трактати (*КАКЬО* та *ШКАДО*) представлено в українському перекладі у збірнику «Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV–XIX ст.)» [18].

Книга Рене Зіфферта «La Tradition secrète du Nô» (з франц.: «Таємна традиція Но») містить 6 трактатів Дзеамі Мотокійо французькою мовою [85, с. 60–173].

Апробація результатів магістерської роботи. Отримані теоретико-методологічні та практичні положення дослідження були оприлюднені у березні 2024 р. на III Всеукраїнському конкурсі-захисту студентських наукових робіт зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» на базі кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. Конкурсна наукова робота на тему «Вплив філософії та естетики японського театру Но

Дзеамі Мотокійо на театральну методику Єжи Гротовського» (Додаток В, іл. 1) здобула перемогу з результатом 196,8 балів. За матеріалами конкурсної роботи була опублікована наукова стаття у періодичному театрознавчому виданні: *Тюпін Г. Вплив філософії та естетики японського театру Но Дзеамі Мотокійо на театральну методику Єжи Гротовського // Просценіум. 2024. № 2 70-71. С. 145-150.*

Результати дослідження було покладено в основу відкритої лекції про японський театр в Українсько-японському центрі КПП ім. Ігоря Сікорського: «Втаємничена мова прекрасного», що відбулася 13 вересня 2024 р. у приміщенні бібліотеки КПП ім. Ігоря Сікорського (Додаток В, іл. 2)

Також під концептуальним впливом теорії театру Но Дзеамі Мотокійо здобувачем була реалізована режисура двох мистецьких проєктів, а саме:

1. Студентська вистава у стилі японського театру Но: «Як старий позбувся гулі» (червень 2021 р.). У роботі з акторами було використано певні теоретичні розробки Дзеамі Мотокійо, як то естетичну концепцію *юген* та принцип сценічної імітації *мономане*. При написанні інсценівки також було застосовано принцип з теоретичних робіт Дзеамі Мотокійо: *Джьо-Ха-Кю* (ритмічна структура, що використовується для складання динаміки подій у п'єсах театру Но). Роботу було представлено на кафедрі мистецтва театру ляльок КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого (Додаток В, іл. 3).

2. Студентська вистава «Слуга Таро та хворий поперек його господаря, що стурбували увесь світ» (січень 2022 р.). Вистава у стилі японського театру ляльок Курума-Нінгьо, в основу якої покладено японські фарсові сценки Кьоген з театру Но. Під час роботи над ролями актори використовували теоретичні розробки з трактатів майстра японського театру Но Дзеамі Мотокійо. Роботу також було представлено на кафедрі мистецтва театру ляльок КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого (Додаток В, іл. 4).

Хронологічні та географічні межі дослідження: японська сценічна культура XIV-XVI ст.; європейська театральна теорія та практика кінця XIX – початку XXI ст.

Структура кваліфікаційної роботи складається зі вступу, трьох основних розділів, висновків, списку використаних джерел (94 позицій) та додатків.

РОЗДІЛ І. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНА ТА ІСТОРИЧНА БАЗА ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Теоретична, історіографічна, джерельна база дослідження

Театр Но став об'єктом наукових досліджень західних та японських учених відносно нещодавно – менш ніж сто років тому. Протягом тривалого часу, від моменту заснування Но у XIV ст. й до початку XIX ст., дослідження цього різновиду японського театру здійснювалися виключно в межах акторських сімей театру Но [43, с. 111].

Голови великих шкіл театру Но, таких як *Кандзе* та *Компару*, створювали об'ємні філософські трактати, у яких розглядали питання виконавської майстерності актора, його професійної підготовки, історії театру Но, естетики цього мистецтва та його місця серед інших виконавських традицій Японії.

Дослідницький інтерес до театру Но за межами кіл акторських сімей активізувався наприкінці XIX ст., коли Японія припинила «політику ізоляції», яка зберігалася в країні з початку XVII ст. [29].

Перші гастролі японських традиційних театрів вкінці XIX – на початку XX ст. ст. [29] знаменували собою значні зміни в західному театральному світі. Вони спричинили вибух інтересу до японського театру, в тому числі до театру Но. Серед глядачів гастрольних вистав театрів Но та Кабукі були такі визначні режисери XX ст., як Едвард Гордон Крег [83], Макс Райнгардт [29], Тадеуш Кантор [73], Пітер Брук [65], тощо.

Враження глядачів та практиків західного театрального світу від нового екзотичного театру стимулювало і науковий інтерес до цього мистецтва. Перші дослідження та книги про японський театр Но з'явилися в Західній Європі та США наприкінці XIX — на початку XX ст. Основні дослідники цього періоду ґрунтували свої роботи на перекладах текстів драматургії театру Но і спостереженнях за виступами японських театральних труп.

Одними з перших опублікованих наукових досліджень про театр Но на Заході є роботи французького науковця та сходознавця *Ернеста Феноллози* у його співпраці з відомим американським поетом *Езрою Паунд*. Е. Феноллоза глибоко вивчав японське мистецтво і зібрав велику кількість матеріалів про театр Но [69], а творча співпраця з відомим американським поетом Езрою Паунд допомогла надати перекладам японських класичних п'єс поетичної витонченості та організованості.

Серед головних робіт Ернеста Феноллози та Езра Паунда, присвячених японському театру Но, є «Но або Досягнення: дослідження класичного японського театру» («Noh or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan») (1916 р.) [69] та «Деякі благородні п'єси Японії: З рукописів Ернеста Феноллози, вибраних та опрацьованих Езрою Паундом, зі вступним словом Вільяма Батлера Єйтса» («Certain Noble Plays of Japan: From the Manuscripts of Ernest Fenollosa, Chosen and Finished by Ezra Pound, with an Introduction by William Butler Yeats») (1916 р.) [27]. Закцентуємо на тому, що вступ до останньої роботи написав відомий ірландський поет і драматург Вільям Батлер Єйтс, що також захоплювався та перебував під впливом драматургії театру Но [82].

Інше важливе англomовне дослідженням театру Но з'явилося у 1921 році, воно написане одним з найвпливовіших британських сходознавців Артуром Вейлі [22]. Його книга «Японські п'єси театру Но» («The Noh Plays of Japan») [92] містить вступні статті з історії та естетики театру Но, а також переклади з детальними коментарями до дев'ятнадцяти класичних п'єс театру Но.

Ці перші роботи західних науковців заклали фундамент для подальшого вивчення японського театру Но на Заході і сприяли майбутнім публікаціям, що зосереджувалися не тільки на драматургії, а і естетиці та історії театру Но.

Окремо зазначимо одну з перших робіт в українському театрознавстві, що торкається театру Но. Нею є книга Людмили Михайлівни Дмитрової

«Підручна книга з історії всесвітнього театру», що містить розділ про театр Но [6, с.83–88].

Окремою важливою ланкою в історії досліджень театру Но стали публікації перекладів окремих трактатів головного теоретика японського театру Но *Дзеамі Мотокійо*. Одним з перших повноцінних видань європейською мовою трактатів Дзеамі Мотокійо стала книга французького японознавця Рене Зіфферта «Таємна традиція Но» («*La tradition secrète du nō*») (1960 р.) [85]. Книга містить переклад шести трактатів Дзеамі Мотокійо.

Наступним важливим етапом в дослідженнях трактатів японського майстра Дзеамі Мотокійо європейськими мовами стали праці американського японознавця Марка Дж. Нірмана (мова йде про: [60]; [61]-[63]; [64]), які публікувалися впродовж 70-80-х років ХХ ст.

Найбільш повною та узагальнюючою роботою про трактати Дзеамі Мотокійо європейською мовою, на момент написання нашого дослідження, є книга «*On the art of Noh drama*» («Про мистецтво драми Но») [79] японознавців Масакадзу Ямадзакі та Джона Томаса Рімера. Книга містить англійський переклад дев'яти центральних трактатів Дзеамі Мотокійо та коментарі до них.

Окремої уваги заслуговують перші українські переклади трактатів Дзеамі Мотокійо. Переклад двох трактатів «Шікадо» та «Какьо» здійснив актор та викладач кафедри театрознавства КНУТКіТ ім. Карпенка-Карого Микола Миколайович Шкарабан [18, с. 163–172; 173–208].

Отже, з кінця ХІХ ст. в Європі та США розпочався процес активного дослідження культури театру Но: його драматургії, естетики та історії. Окремим важливим напрямком цих досліджень стали переклади та аналіз трактатів головного теоретика японського театру Но Дзеамі Мотокійо.

В цьому контексті трактати майстра театру Но Дзеамі Мотокійо для західних науковців і практиків стали ключем для розуміння природи цього унікального виду сценічної культури. Але їх дослідження не було б можливим, якби трактати в свій час не було опубліковано на території Японії.

Оригінальні трактати Дзеамі Мотокійо, що є основним матеріалом і головним фактологічним джерелом нашого дослідження, вперше були опубліковані в Японії для широкої публіки у 1909 р. [79, с. ххі].

До ХХ ст. ці тексти лишалися виключно в руках глав акторських сімей та вузького кола ініційованих у таємниці трактатів акторів. Така секретність передачі і збереження трактатів передбачалася самим Дзеамі Мотокійо і була прописана у колофонах² до деяких його трактатів: «Це окреме таємне вчення про мистецтво Но є вирішальним для нашої родини і повинно передаватися одній особі в кожному поколінні³» [79, с. 63].

Деякі тексти езотеричного характеру Дзеамі були призначені для знищення. Зокрема, трактат «Саругаку Дангі» (яп. «Розмови про Саругаку»), записаний старшим сином Дзеамі Мотокійо *Мотойоші*, призначався для спалення після того, як майбутній голова сім'ї ознайомиться з його змістом: **«Після того, як ви поглянете на те, що я написав тут, будь ласка, спаліть рукопис.** Це призначення мого батька заради нашого мистецтва, якому він віддав сімдесят років свого життя» [79, с. 251–252]

Така секретність була необхідною, оскільки документи містили інформацію про таємні техніки та прийоми. За словами Дзеамі Мотокійо, розкриття цих акторських таємниць могло знищити привабливість і інтерес до акторського виступу, а також призвести до поразки у театральних змаганнях (*tachiai*) [43, с. 381], які тоді проводилися між конкуруючими акторськими труппами: «Я хочу окреслити це як одну важливу таємну науку нашої родини. [...]. Недостатньо просто не розкривати таємницю; актор не повинен дозволяти іншим знати, що він є тим, хто навіть знає таємницю. Адже якщо інші знають його серце, тоді його супротивники не залишаться недбалими і буде на сторожі проти свого ворога. [...] Отже, приховуючи наше таємне

² Колофон – текст на останній сторінці книги, в якому подано дані про автора, час та місце створення цього твору.

³ Більшість цитат з трактатів Дзеамі Мотокійо у роботі подається в авторському перекладі.

вчення, ми будемо довічними володарями Квітки. **Коли є таємниця, Квітка існує; без таємниці Квітка не існує»** [79, с. 60].

Тому Дзеамі Мотокійо особливо наполягав на тому, щоб читач його робіт нікому і ніколи, за межами своєї акторської сім'ї, не показував і не повідомляв про існування цих таємних текстів: «Це таємне вчення є осердям мистецтва нашої театральної школи. Воно було записано, щоб стати дороговказом у розвитку нашого мистецтва. Цей текст страшної сили. Тому **жодним чином не слід його показувати іншим»** [18, с. 207–208].

Також існують трактати, які створювалися для прямої передачі найвидатнішим учням ще за життя Дзеамі. Одним із таких учнів був *Компару Дзенчіку*, якому Дзеамі передав трактат «Шююоку Токка» (яп. «Знаходження коштовності, здобуття Квітки»): «Цей текст є таємним навчанням щодо підготовки до нашого мистецтва. Компару Дзенчіку має справжнє розуміння Но і тому я зараз передаю цей текст йому. (1-й рік Шбчб (1428), 1-й день 6-го місяця, Дзеамі)» [79, с. 146].

Дзенчіку, один із найвидатніших учнів Дзеамі, успадкував майже всі його трактати. Компару Дзенчіку вважається другим великим теоретиком в історії японського театру Но та був засновником акторської школи *Компару*. Його філософські трактати про театр Но цінуються на рівні праць Дзеамі Мотокійо [43, с. 197].

Ореол містичності та загадковості, що оточував трактати Дзеамі Мотокійо від моменту їх створення у XV ст., було розвіяно на початку XX ст. У 1908 р. в токійському секонд-хенді випадково знайшли п'ятнадцять трактатів Дзеамі Мотокійо, які потрапили туди за невідомих обставин [79, с. XXI]. Згодом їх було відредаговано письменником Йошідою Того та опубліковано у 1909 р. під егідою «Товариства дослідження літератури Но» [79, с. XXI].

Після Другої світової війни були знайдені інші рукописи Дзеамі Мотокійо, які згодом опрацювали та видали у вигляді академічного зібрання

[43, с. xii]. Публікація текстів Дзеамі Мотокійо у формі академічних видань відкрила можливість досліджувати та вивчати ці праці не лише японським, а й зарубіжним дослідникам.

Наразі існує широке різноманіття робіт японських та західних театрознавців, об'єктом дослідження яких є японський театр Но загалом і трактати Дзеамі Мотокійо зокрема. Але виходячи з нашого наукового інтересу до акторської школи майстра Дзеамі Мотокійо, ми розподілили ці наукові роботи на наступні групи:

1. Роботи, де науковий інтерес дослідників зосереджено чи торкається естетичних категорій театру Но (Юген, Мономане, Хана), що є важливими частинами акторської школи Дзеамі Мотокійо:
 - «Словник японських літературознавчих термінів». Словник, що окрім літературознавчих термінів, дає короткі визначення різним естетичним категоріям з театру Но [1].
 - «Квітка як тіло театру Но» ("Flower" as Performing Body in Nō Theatre) Стаття аналізує концепції «тіла» та «квітки» в японському театрі Но, зокрема в роботах Дзеамі [20].
 - «Дзеамі і шлях Но» («Zeami and the Way of Nō»). Розглядається релігійне значення японської драми Но, зокрема в контексті ідей Дзеамі Мотокійо. Автор аналізує зв'язок між Но та японськими художніми «Шляхами» (мистецтвами «До»), підкреслюючи, що драма Но є не лише формою мистецтва, але й шляхом духовного розвитку, що споріднено з ідеями даосизму [76].
 - «Модель шляху в теорії Но» («Models of the Way in the theory of Noh»). Ціль статті розкрити те, як на трактати Дзеамі Мотокійо вплинув даосський концепт шляху (*Дао*) [77].
 - «Божественний Біном» («Boski Dwumian») – книга учениці Є. Гротовського та акторки театру Но Кандзе Тецунодзьо.

Робота аналізує те, як в драматургії Но трактується поняття «людської природи» [80].

2. Праці, що досліджують практичні аспекти театру Но – тренування акторів, навчання у акторських сім'ях та проведення вистав театру Но:

- «Розробка теорії Дзеамі: Налаштування актора Но на практиці» («Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice») Ця праця досліджує мистецтво та техніку акторської гри в японському театрі Но, зосереджуючись на філософії та методах, розроблених знаменитим актором і теоретиком театру Дзеамі [30].
- «Тренування акторів театру Но і Голубка» («The Training of Noh Actors and The Dove»). Ця робота Девіда Гріффітса зосереджується на навчанні та тренуванні акторів. Автор аналізує філософію, техніки та методи, які використовуються в підготовці акторів Но, підкреслюючи важливість самодисципліни, майстерності та глибокого розуміння мистецтва [34].
- «Вічна квітка дитини: Дитинство в освітній теорії театру Но Дзеамі» («The eternal flower of the child: The recognition of childhood in Zeami's educational theory of Noh theatre»). Стаття досліджує концепцію дитинства в освітній теорії, зокрема через призму японського театру Но і теорію Дзеамі Мотокійо. Автор аналізує теорію освіти актора Но, яка включає етапи розвитку навиків співвідносно віку актора [38].

3. Праці основною темою яких є історія театру Но та бібліографія його засновників Дзеамі Моткійо та Каннамі Кійоцу:

- «Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії». Стаття Світлани Рибалко присвячена ритуальним та

художнім складовим театру Но, а також засобам збереження та популяризації цієї унікальної традиції в Японії та світі. Авторка розглядає історію театру Но, його витоки, еволюцію та вплив на сучасну японську культуру [13].

- «Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV–XIX ст.)»
Робота містить дві бібліографічні статті про засновників театру Но Каннамі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо [18, с. 147–148; 161–162].
- «Everyday Life in Traditional Japan» («Повсякденне життя у традиційній Японії»). Книга Чарльза Дана ставить за мету описати життя людей середньовіччя та пізнього середньовіччя Японії, разом із тим зачіпляє такі аспекти, як соціальний статус та життя акторів Но [28, с. 123–130].
- «Но і Дзеамі» («The No and Zeami»). Стаття розкриває історію формування театру Но крізь біографію одного з його засновників Дзеамі Мотокійо [46].

4. Роботи, що порівнюють акторську школу японського театру, в тому числі і Но з західними театральними практиками:

- «Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії». Стаття зосереджується на принципі епічності в японському театрі та порівнює її з епічністю театру Бертольда Брехта [12].
- «Вплив японської театральної традиції на західний театр» («The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre»). Стаття аналізує вплив японського театального стилю на західний театр, підкреслюючи три основні аспекти: впровадження японських елементів у західну театральну практику, вплив культурних принципів Японії на сценічне мистецтво заходу та значення адаптації східних традицій для розвитку західного театру [29].

- «Катарсис, Квітка і Темрява в Грецькій Драмі, Но і Буто» («Katharsis, Flower and Darkness in Greek Drama. Noh and Butoh»). Майкл Лазарін у своєму дослідженні зосереджується на концепції катарсису в контексті давньогрецької драми, театру Но і японського танцю Буто. Автор порівнює ідеї Аристотеля про катарсис, з поглядами Дзеамі Мотокійо і його ідеєю про естетичну досконалість під назвою «Хана» (Квітка) [42].
 - «Зберігаючи таємницю: Гротовський і квітка» («Treasuring the secret within: Grotowski and the flower»). Стаття дослідника Джейсона Аркарі про те, як Є. Гротовський осмислював важливе для естетики театру Но поняття *Квітки* [21]
5. Наукові роботи, про вплив театру Но на західну театральну практику. Праці практиків театального мистецтва ХХ ст., що були під впливом театру Но:
- «Естетика та етика в рецепції театру Но на Заході» («Aesthetics and Ethics in the Reception of Noh Theatre in the West»). Тези з докторської дисертації про рефлексію театру Но у західному мистецтві [74].
 - Дослідження Евдженіо Барба «Паперове каное: путівник по театральній антропології». Книга одного з учнів Єжи Гротовського, що вводить концепт «євразійського театру» [2].
 - «Бертольд Брехт та театр Но: зіставлення двох театрів» («Bertolt Brecht and the Nō: a comparison of two theaters»). Робота, що аналізує зв'язки в техніці театру Но та епічного театру Бертольда Брехта [54].
 - «Японія Єжи Гротовського та Тадеуша Кантора» («Japonia Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora»). Стаття у науковому журналі «Litteraria Copernicana», що підіймає фактичний матеріал про

згадки Є. Гротовським японського театру Но у своїй творчості [73].

6. Польові розвідки про Японію, центральною темою яких є японська культура і які містять прямі чи опосередковані згадки про театр Но. Фотоальбоми про театр Но:

- «Синій колір японського літа» – збірка есе Олени Кулінич, присвячену різним аспектам японської культури, зокрема традиціям японського театру, чайній церемонії, мистецтву каліграфії, японській кухні, тощо [9].
- «Таємниці масок Но» («The Secrets of Noh Masks») Фотоальбом зі статтями актора театру Но Мічішіге Удака, що також займається створенням масок для театру Но. У книзі представлено фотографії тридцяти двох створених ним маски [49].
- «Японський театр у центрі уваги: Ілюстрований коментар» («Japanese theatre in highlight: A pictorial commentary») Фотоальбом про три різновиди японського театру: Кабукі, Но та Бунраку. Альбом на ілюстрованих прикладах дозволяє ознайомитися з основними аспектами трьох класичних театральних мистецтв Японії: Но, Бунраку та Кабукі [35].

З наведеного списку праць видно, що дослідження театру Но охоплюють широкий спектр його естетичних, історичних та практичних аспектів. Особливо науковий інтерес становить питання історії японського театру Но та його вплив на сучасний театр Європи та США через мистецтво професійних шкіл театру Но.

Протягом усієї історії свого існування репрезентацією мистецтва японського театру Но займалися не окремі актори, а цілі сім'ї, які були частиною акторських династій, що згодом утворили професійні школи. Головна роль сімей, а згодом шкіл театру Но полягала у вихованні професійних акторів шляхом передачі таємних знань і практик, описаних у

трактатах Дзеамі Мотокійо. У зв'язку з цим історія формування професійних шкіл театру Но становить особливий інтерес у контексті дослідження акторської школи Дзеамі Мотокійо.

1.2. Історія формування професійних шкіл театру Но

Театр Но (*Нораку*) – традиційне японське сценічне мистецтво, що поєднує в собі спів, речитатив, танець, та драматичне мистецтво. Утворилося Но в XIVст. шляхом симбіозу, адаптації та уніфікації різноманітних мистецтв середньовічної Японії. Утворенню та професіоналізації Но передувала довга еволюція японських видовищних мистецтв. Загальноприйнятою точкою відліку в процесі формування театру Но прийнято вважати VII ст. [43, с. 2], [51, с.44], [71, с.171], коли з материкового Китаю до Японії було завезено мистецтво *Сангаку*.

Сангаку (з яп. «різноманітне мистецтво»⁴) – майданно-сценічне мистецтво китайського походження, що поставало як дійство з номерами широкого жанрового різноманіття [43, с. 332]. Вистави Сангаку включали в себе: жонглювання, канатоходіння, театр ляльок, фокуси, танці, пантоміму та магичні номери (Додаток А, іл. 1, 2). З періоду Нара (710–794 р.) і до початку епохи Хейан (794–1185) Сангаку поступово асимілювалося з іншими народними мистецтвами Японії, такими як синтоїстські танці *Кагура*⁵ та сільські обряди *Денгаку*. Асиміляція позначилася на жанровій особливості вистав. Як заключає дослідник Беніто Ортолани з розвідок театрознавця Гото Хаджіме: «у Сангаку відбувся зсув [...] з акценту на циркових видовищах до акценту на мистецтві *мономане*⁶» [71, с. 171]. В середині епохи Хейан асиміляція Сангаку призвела

⁵ *Кагура* особливим чином виділяється серед інших перформативних мистецтв Японії через її *божественне походження*, яке описано в легендах. Історія Кагури та важливість її ролі у формуванні театру Но буде розглянуто у роботі пізніше.

⁶ «*Мономане*» – Поняття наближене до античного *мімезису*, але не є його повною аналогією.

до його повної японізації. Нове мистецтво, що народилося з цього процесу, отримало назву *Саругаку*.

Саругаку (з яп. «мавпяча пісня»⁷ або «красномовна пісня») – мистецтво пантомімічних комедійних сценок (Додаток), що еволюціонувало з китайського Сангаку. У період активного розвитку в XII ст. трупі Саругаку почали проводити свої вистави при великих буддійських та синтоїстських храмах. Деякі трупі Саругаку, спочатку незалежні та бродячі, переходили в категорію *храмових* і виступали там на регулярній основі. На відміну від скоморохів, яких переслідувала церква [10], в Японії духовенство всіляко підтримувало лицедіїв, надаючи їм житло та матеріальне забезпечення. Актори, у свою чергу, проводили для храмів благодійні виступи (*канджін-но*) [78]. Зібрані кошти йшли на реконструкцію та побудову нових храмів. Між храмовими труппами існувала конкуренція, що також позитивно позначалося на розвитку цього мистецтва.

Прив'язка труп Саругаку до храмових установ значно вплинула на особливості цього мистецтва. У вистави почали включати культові елементи служіння, а у сюжетах п'єс ставало все більше апелювань до буддизму та шинтоїзму. Практика запозичення релігійних елементів Саругаку породила окрему гілку цього мистецтва під назвою *Саругаку-еннен*⁸. Подібні вистави поставали як урочисте храмове видовище, метою проведення якого було вигнання злих духів та принесення вдачі громаді [51, с. 44]

Для історії розвитку Но важливо зазначити, що Саругаку, паралельно зі своїм формуванням та розквітом, перебувало в постійній конкуренції з іншим популярним видовищним мистецтвом – *Денгаку*.

⁷ Буквальний переклад Саругаку як «мавпяча пісня» довгий час вводив у оману західних дослідників, що вважали його «мистецтвом дресированих мавп». Як приклад такої хибної тези: «*Сару означає «мавпа» і тому Саругаку спочатку позначало розважальну виставу або акробатику з використанням навчених мавп*» [51, с. 44].

⁸ «Еннен» без приставки «Саругаку» також позначає в деякій науковій літературі жанр урочистих храмових вистав (та танців), що розвинулися з Саругаку.

Денгаку (з яп. «сільська музика» або «музика рисового поля») – це народна танцювальна драма з елементами акробатики, що еволюціонувала з магічних сільськогосподарських ритуалів висіву рису та збору врожаю (Додаток А, іл. 3, 4). Денгаку існувало паралельно з Саругаку і мало значний вплив на нього завдяки підтримці аристократії. У період XI ст. мистецтво Денгаку також почало виконуватися при храмах. На початок періоду Камакура (1185–1333) трупи Денгаку стали переважати за популярністю трупи Саругаку [43, с. 70].

Конкуренція між двома мистецтвами відбувалася як за народне визнання, так і за прихильність храмів, що могли забезпечувати трупи матеріально. Ця боротьба створила умови, в яких Саругаку та Денгаку з провінційних народних забавок почали еволюціонувати в професійні виконавські мистецтва.

Конкуренція між двома мистецтвами відбувалася як за народне визнання⁹, так і за прихильність храмів, які могли забезпечувати трупи матеріально. Ця боротьба створила умови, в яких Саругаку та Денгаку з провінційних народних забавок почали еволюціонувати в професійні виконавські мистецтва. Зміни у якості вистав позначилися на назвах цих двох мистецтв, які тепер мали приставку «能» (*Но*) — «Саругаку-Но», «Денгаку-Но».

Ієрогліф «能» (*Но*), що позначає «театр Но» і з'являється як приставка в словах «Саругаку-Но», «Денгаку-Но», має значення «майстерність», «талант» [37]. Додавання приставки «Но» до назви мистецтва було визнанням його як «професійного» [36, с. 14].

Окрім професіоналізації, тривала історія конкуренції вплинула на те, що мистецтва почали запозичувати найкращі прийоми та сюжети одне в одного.

⁹ Конкуренція між *Саругаку* та *Денгаку* відображалася в народному мистецтві (Додаток А, іл. 5)

Це призвело до того, що в період Камакура (1185–1333) Саругаку і Денгаку за формою майже не відрізнялися [43, с. 3]

З кінця епохи Камакура (1185–1333) та початку епохи Муромачі (1336–1573) мистецтво Саругаку та Денгаку починає еволюціонувати та зливатися в єдину форму, що згодом утворить театр Но. Цьому процесу передувала діяльність чотирьох труп Ямато-Саругаку¹⁰: *Тобі*; *Юзакі*; *Такеда*; *Сакадо* [43, с. 4]. Важливо виокремити трупу Юзакі, засновником якої є Каннамі Кійоцугу – актор, драматург та реформатор японського театру, що поклав початок формуванню професійного театру Но.

Каннамі Кійоцугу (1333–1384) – видатний актор та реформатор мистецтва Саругаку і Денгаку, що об'єднав їх у театр *Но*. Засновник найвідомішої трупи Саругаку *Юзакі*.

Про життя Каннамі Кійоцугу достовірних відомостей майже не існує. Відомо, що він: «...народився в родині провінційного самурая, але з невідомих обставин ще хлопчиком потрапив до сім'ї акторів Саругаку» [18, с. 147].

В зрілому віці Каннамі розвинув свій власний стиль акторського виконання. Особливістю його гри було об'єднання двох стилів Саругаку: *Омі-Саругаку*¹¹, що робив акцент на виставах у естетиці *юген* («містична, загадкова краса усіх речей»), та *Ямато-Саругаку*, що зосереджувався на *мономане* («уподібнення», «імітація») [24, с. 8].

Синтез двох шкіл Саругаку доповнювався елементами Денгаку та популярним пісенним танцем *кусемай*. Свідчення про *кусемай* вкрай обмежені, оскільки він не встиг розвинутися в окрему форму мистецтва. Дослідники сходяться на думці, що танець *кусемай* поєднував спів *утаі* (що є окремою та важливою частиною мистецтва Но) і пантомімний танець, який ілюстрував зміст пісні [43, с. 207]. Відомо також, що Каннамі навчився

¹⁰ «*Ямато-Саругаку*», тобто «Саругаку з провінції Ямато».

¹¹ «*Омі-Саругаку*», тобто «Саругаку з провінції Омі».

кусемай у місті Нара. Його вчителькою була храмова танцівниця на ім'я Оцуру¹².

Загальне визнання революційності нового стилю виконання Саругаку-но Каннамі Кійоцугу сталося у 1374 р., коли його трупу Юзакі запросили виступити у резиденції шьогуна Ашікаги Йошіміцу¹³.

На цій виставі 41-річний Каннамі Кійоцугу разом зі своїм 12-річним сином Дзеамі Мотокійо представили новий стиль виконання Саругаку-Но. Їхній стиль був дуже наближений за формою до сучасної вистави театру Но. Виконання Каннамі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо настільки вразило молодого¹⁴ шьогуна, що він став покровителем театральної трупи Юзакі та зробив Каннамі Кійоцугу і його сина Дзеамі Мотокійо своїми придворними акторами. Покровительство Ашікаги Йошіміцу надало мистецтву Саругаку-Но і стилю виконання Каннамі Кійоцугу небачену до того популярність.

Авторитет нового улюбленого мистецтва шьогуна повністю затьмарив минулу славу Денгаку. Відтоді «пісня рисового поля» припинила свій розвиток як окрема сценічна форма і розчинилася в Саругаку-Но.

Перебуваючи при дворі шьогуна, Каннамі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо отримали освіту, яка раніше була недоступною для них через низький соціальний статус актора¹⁵. Доступ до бібліотеки з найкращими на той час творами художньої, історичної, міфологічної та духовної літератури Японії та Китаю збагатив мову, сюжети та філософію п'єс Каннамі Кійоцугу. Згодом це вплинуло і на творчість його сина та спадкоємця Дзеамі Мотокійо, який після

¹² Цей факт з історії театру Но утворює цікаву зв'язку з історією театру Кабукі, що також завдячує своїй появі танцівниці *Ідзумо-Окуні* [1, с. 49].

¹³ Ашікага Йошіміцу правив з 1368 по 1394 рік. Був знаний як покровитель мистецтв та дзен-буддизму.

¹⁴ На той момент Ашікага Йошіміцу був у віці 17 років.

¹⁵ Низький соціальний статус акторів зберігався в Японії протягом усієї історії аж до реставрації Мейджі у ХІХ столітті. Цей статус відображався навіть у японській мові, з її особливими формами числівників для різних предметів. Для підрахунку акторів у трупі використовували числівник, що й для підрахунку тварин [23].

смерті батька у 1384 році, у віці 21 року, став головою трупи Юзакі. Згодом трупа отримала назву «Кандзе»¹⁶.

Дзеамі Мотокійо (1363-1443) – актор, драматург, хореограф, філософ, композитор та один з найвидатніших діячів японського театру. Відомий, як один з засновників театру Но і головний теоретик японського театру.

Його *двадцять чотири таємні трактати про мистецтво театру Но* займають у культурі японського театру те саме місце, яке «Поетика» Аристотеля посідає в культурі західного театру¹⁷.

Важливо зауважити, що Дзеамі Мотокійо, хоч і є єдиним автором двадцяти чотирьох трактатів, значна частина ідей та думок, які він у них зафіксував, не є його власними напрацюваннями. Сам автор трактатів зазначає це наприкінці 5 розділу своєї головної праці «Фушікаден» (з яп. «Вчення про стиль і Квітку»): «Те, що я написав у різних розділах цього трактату не походить від мого власного досвіду або моїх власних талантів як митця. З дитинства я отримував настанови від мого покійного батька, і ось уже понад двадцять років я слідую за його настановами, що почув та побачив. І тому я написав все це не заради якоїсь особистої вигоди, а заради нашого мистецтва і нашого дому» [79, с. 42–43].

Отже, Дзеамі Мотокійо не можна вважати одноосібним автором усіх ідей, викладених у його трактатах, оскільки вони значною мірою базуються на відкриттях і досвіді його батька, Каннамі Кійоцугу. Водночас недооцінювати внесок Дзеамі у формування естетики театру Но також є помилковим. Засадничі концепції, розроблені Каннамі, суттєво вплинули на ранні трактати Дзеамі (зокрема, на перший трактат «Фушікадне»). Однак, аналізуючи трактати Дзеамі в хронологічному порядку, можна побачити не статичне повторення ідей, а їхній *розвиток і еволюцію*. Цю динаміку зазначила у своїй праці японознавчиня Шеллі Фенно Квін: «Багато концепцій, які є ключовими

¹⁶ «Кандзе» - це акронім з перших ієрогліфів в іменах **Каннамі** та **Дзеамі** [18, с. 161].

¹⁷ Порівняння двох видатних теоретиків східного та західного театрив і їх теоретичних доробків є доволі розвиненою темою в західному театрознавстві. (Як приклад роботи: Sata M. [84] та Lazarin M. [42]).

для розуміння теорії драми Дзеамі, серед яких естетичний ідеал *юген* (таємниця і глибина/грація) та *хана* (Квітка), згадуються протягом його критичного корпусу, **але їх значення також змінюється з часом** [30, с. 2]. Тому можна стверджувати, що обидва майстри японського театру, Каннамі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо, зробили рівноцінний внесок у формування естетики та акторської школи театру Но.

Засадними ідеями Каннамі Кійоцугу, що Дзеамі Мотокійо розвивав у своїх трактатах були:

Мономане – «наслідування» чи «перетворення». Поняття, що можна з обережністю уподібнити до західного слова «мімезіс», водночас мономане жодним чином не є його повною аналогією.

Юген – естетичний ідеал Японії XIV ст., що означає «*втаємничену*» та «*містичну*» красу усіх речей.

Квітка (яп. «Хана») – центральна мета актора театру Но. «Квітка є ефектом, що виникає внаслідок відмінної вистави. Коли аудиторія захоплена виступом актора, ми можемо сказати, що є Квітка» [72, с. 122].

Ускладнення акторської системи театру Но, зумовлене ідеями Каннамі, стало однією з ключових причин створення трактатів. Акторська методологія театру Но почала нагадувати філософську школу зі складною системою осмислення світу, де кожен аспект акторської майстерності мав своє багатопланове підґрунтя. Характерною рисою цієї системи стало навчання через так звані *коани* — метафоричні та суперечливі твердження, які учень мав осмислити. У процесі цього осмислення він міг досягати несподіваних відповідей і доходити до глибинної суті вчення [24]. Коани, запозичені Дзеамі з дзен-буддійської практики, стали важливим елементом навчання акторів. Саме в такій формі діалогу між майстром і учнем написано третій розділ трактату «Фушікаден» [79, с. 18].

Глибина та всеохопність трактатів Дзеамі стали причиною шанобливого ставлення до них. Вони містили інформацію, яка охоплювала не лише ключові

аспекти акторського ремесла, але й організаційні рекомендації, поради щодо взаємодії з високошанованою публікою, настанови з написання п'єс, складання програм вистав, а також тонкощі, які могли бути корисними у театральних змаганнях.

Таємні трактати спочатку були привілеєм лише сім'ї Дзеамі Мотокійо та його найкращих учнів. Однак у завершальній частині трактату «Фушікаден» Дзеамі уклав заповіт, згідно з яким таємне вчення його дому слід передавати *лише найкращому акторові свого покоління*, незалежно від того, чи є він прямим спадкоємцем його сім'ї, чи ні: «навіть якщо йдеться про законного спадкоємця, якщо він не має належних здібностей, це вчення не повинно бути йому передане. [...] **Спадкування не є питанням народження в родині, а реального оволодіння мистецтвом**».

Завдяки заповіту Дзеамі трактати могли переходити від однієї акторської родини до іншої. Зміни смаків та уподобань шьогунської аристократії сприяли тому, що найкращими акторами в різні періоди визнавали представників різних сімей. Таким чином, трактати Дзеамі Мотокійо з часом потрапили до всіх великих родин театру Но, і до кінця XVIII ст. сформували єдиний виконавський канон. При цьому кожна з п'яти шкіл розвинула свої тонкощі в техніках танцю, співу та акторської гри. Автор чотиритомного дослідження про театри масок світу Девід Гріффітс зазначає про нюанси виконання в школах театру Но наступне: «Слід зазначити, що розумна аудиторія зможе виявити невеликі нюанси інтерпретації фізичного та вокального вираження персонажів у виставах (різних шкіл). Але ці нюанси більше відображають різні особистості кожної родини, ніж їхні **методи навчання та філософію, які залишаються в основному дуже схожими**» [34, с. 32].

Офіційні п'ять шкіл Но: «Кандзе», «Компару», «Хошо», «Конго», «Кіта» беруть свій початок з чотирьох труп Омі-Саругаку¹⁸: «Юзакі»,

¹⁸ «Омі-Саругаку», тобто «Саругаку з провінції Омі».

«Такеда», «Сакадо» та «Тобі», що сформувалися за часи життя Каннамі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо. Відповідність історичних та сучасних назв офіційних шкіл театру Но виглядає наступним чином:

- Юзакі – «Кандзе»
- Такеда – «Компару»
- Сакадо – «Конго»
- Тобі – «Хошо»

Єдина офіційна школа, що не має прямого походження від трупи Саругаку це «Кіта». Вона була сформована на двісті років пізніше за інші школи та є відгалуженням від школи «Конго» [43, с. 4].

Трупи Саругаку, від яких походять офіційні школи Но, існували паралельно. Статус «офіційні» вони отримали завдяки визнанню їх у свій час чинним шьогуном. Існувало багато труп Саругаку, що виступали в стилі Но, але визнання отримали тільки ці п'ять сімей. Цей статус за ними зберігається і дотепер.

Характерними особливостями кожної з п'яти офіційних шкіл Но є:

КАНДЗЕ (колишня трупа «Юзакі») Найпрестижніша школа Но, спеціалізується на вихованні головних героїв вистав Но (*Шіме*) [43, с. 163]. Існують також школи «Кандзе» для гравців на барабанах тайко (великий барабан в оркестрі театру Но) та коцудзумі (малий барабан) [53].

Заснована школа Каннамі Кійоцугу у XIV ст. Дзеамі Мотокійо успадкував керівництво школою у віці двадцять одного року [43, с. 163].

Актори школи Кандзе відомі своєю грацією та витонченістю, з акцентом на виразній мові тіла та вишуканих рухах. Навіть у найгрубішому різновиді ролей в театрі Но (ролі *демона*) за вченням Дзеамі школа Кандзе зберігає *ніжність в силі*: «Тільки різновид демонічних ролей **Ніжність в Силі** вчиться у нашій школі» [79, с. 158].

Школа «Кандзе» та її вчення є фундаментом для театру Но.

ХОШО (колишня трупа Саругаку «Тобі») Була заснована старшим братом Каннамі Кійоцугу – Хошо Таю, який належав до трупи Ямато-Саругаку під назвою «Тобі». Відома школою акторів на другорядні ролі Хошо-вакі [43, с. 119].

Школа Хошо відзначається унікальним, ритмічним стилем співу та хореографії. Історично школа зберігає тісний зв'язок із самурайською культурою, що відображено в її репертуарі, який часто включає п'єси про воїнів [43, с. 120].

КОМПАРУ (колишня трупа «Такеда») Найстаріша зі шкіл Но. Її фактичним засновником був Компару Дзенчіку, сучасник Дзамі, згаданий у його трактаті «Саругаку Дангі» (з яп. «Розмови про Саругаку»). Ця школа Но відома своїми теоретиками та драматургами, як то *Компару Дзенчіку* та *Компару Дзенно* [43, с. 196].

Стиль школи відзначається плавними та динамічними рухами, що підкреслюють ритуальні та церемоніальні аспекти мистецтва [43, с. 196].

КОНГО (колишня трупа «Сакадо») Школа *Шіте*-акторів. Історично трупа відома виконанням священних вистав при храмі Хорю-джі в Нара;

В трактаті Дзеамі Мотокійо «Саругаку Дангі» обговорюється гра актора *Конго Гон но камі*, тому деякі вважають, що назва школи походить від нього. Актора Конго Гон но камі Дзеамі писав наступне: «Компару Гон но камі та *Конго Гон но камі* ніколи не досягали великого успіху. Шьогун не відвідував їхні вистави в столиці. Компару сам, у своїх виставах у Кіото, не мав успіху [...] Конго був актором, чий мистецький стиль мав вагу і розмах. Проте в його роботі була якась надмірність, через що його вистави іноді здавалися перебільшеними» [79, с. 232].

«Конго» боролася за виживання коли лідер трупи Яйчі помер у 1605 році, залишивши тільки шестирічного спадкоємця [43, с. 196]. Трупа Конго майже припинила своє існування, але зберіглася через підтримку шьогуна.

Стиль школи відомий своєю елегантністю та більш витонченим підходом до акторської майстерності Но. На відміну від інших шкіл, школа Конго наголошує на простоті та витонченості, а не на інтенсивній експресії, зосереджуючись на гармонії між акторами та музикантами [43, с. 196].

КІТА (відгалуження від школи «Конго») П'ята і остання школа *Шіте*, що була заснована під егідою актора *Кіма Сімідайю Осайоші*, актора школи Конго, який відійшов від своєї традиції у 1620 р. [43, с. 185]

Школа «Кіта», порівняно з іншими школами Но, надає перевагу доступності вистав. Школа вводить певний ступінь інновацій, адаптуючи вокальні інтонації та рухи під сучасність [43, с. 186]. Така гнучкість допомогла школі Кіта охопити ширшу аудиторію і сприяє популяризації Но.

Разом ці п'ять офіційних шкіл формують основу традиційного театру Но. У кожного осередку є свій власний театр та власні школи де викладається мистецтво Но їх стилю. Також в сучасній Японії на національних святах досі зберігається традиція проведення святкових вистав Но, де різні школи можуть презентувати свої найкращі вистави.

Наразі сучасне мистецтво Но, можна побачити в одному з театрів Японії [41, с. 357–358]. Деякі з яких також є культурним надбанням Японії через свою старовинність¹⁹ або ж унікальну архітектуру²⁰.

Професійні актори, окрім уроків акторської майстерності та роботи з маскою і віялом, також можуть проводити заняття з театрального співу *утаі* та танців *маі*.

Аматорське Но є надзвичайно важливим для професійних театрів, оскільки аматорський рух складається з основних глядачів та меценатів цього мистецтва. Аматорське Но виступає живильною силою, що допомогла зберегти цю традицію під час політичних змін та криз XIX ст. [34, с. 47].

¹⁹ Театр Но «*Nishi Hongwanji*», збудовано у 1581 році, що робить його найстарішим збереженим театром Но в історії (Додаток А, іл.6)

²⁰ Театр Но при храмі Іцукушіма розташований на воді (Додаток А, іл.7)

Висновки до I розділу

Дослідження театру Но, одного з найдавніших видів японського сценічного мистецтва, бере свій початок із початку ХХ ст., коли Японія відкрила свої кордони для зовнішнього світу.

Від ХІV ст. до нашого часу театр Но пройшов шлях сталої традиції з довгою генеалогією та закритими для непосвячених мистецькими практиками.

Офіційні школи Но, такі як «Кандзе», «Компару», «Хошо», «Конго» та «Кіта», утворилися ще на початку ХV ст. і зберегли свої традиції через покоління. Засновники театру Но, Каннамі Кійоцугу та Дзеамі Мотокійо, створили живу традицію, яка продовжує розвиватися, займаючи своє місце в сучасній театральній культурі Японії та світу.

З початку ХХ століття західні дослідники, такі як Ернест Феноллоза та Артур Вейлі, популяризували театр Но за межами Японії, що сприяло розгортанню наукових досліджень у царині цього мистецтва.

Таким чином, дослідження театру Но включають аналіз текстів п'єс, вивчення культурних контекстів, естетики, практики та історії театру Но. Особлива увага приділяється трактатам головного теоретика мистецтва Но Дзеамі Мотокійо та розвитку п'яти офіційних шкіл театру Но.

РОЗДІЛ II. ФІЛОСОФСЬКО-ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ШКОЛИ ДЗЕАМІ МОТОКІЙО

2.1. Формування естетичних поглядів та сценічної майстерності Дзеамі Мотокійо

Аби глибше зрозуміти ідейні засади трактатів Дзеамі Мотокійо, слід детально розглянути контексти, в яких вони формувалися.

Період Муромачі (1336–1573), під час якого жив і творив Дзеамі Мотокійо, в японській історії характеризується значними соціальними змінами, зокрема переходом від імператорської влади до шьогунської. Шьогунат Ашікага, що домінував у цей час, сприяв становленню нової воєнізованої аристократії, яка тримала реальну владу у своїх руках, тоді як фігура імператора ставала все більш символічною та формальною в державних справах. Нова *шьогунська аристократія* мала свої естетичні смаки та диктувала їх митцям, зокрема акторам театру Но; ті мусли їх задовольняти, отримуючи натомість визнання, високий соціальний статус та безбідне існування [28]; [71, с. 172–173].

Життєвий шлях Дзеамі Мотокійо та його батька Каннамі Кійоцугу є прикладом життя митців, що впали у залежність від тодішньої аристократії. Попри своє становище, Каннамі Кійоцугу виступав за збереження народного духу в мистецтві Но та «прагнув створити справжній народний театр для якомога ширшого кола глядачів» [18, с. 148]. Проте ідея зробити з Но народний театр, в тому вигляді, в якому його хотів бачити Каннамі Кійоцугу²¹, не була продовжена у творчості його сина. Успадкувавши керівництво трупи батька в молодому віці, Дзеамі опинився під тиском шьогунського двору.

²¹ Припущення щодо того, яким Каннамі Кійоцугу хотів бачити *народний театр Но* ми можемо зробити з його драматургії. Тексти п'єс Каннамі вже мають ознаки впливу буддійської та класичної літератури (як приклад п'єса «Сотоба Комачі» [18, с. 149–159], яка не зберіглася у первинному вигляді бо була частково переписана Дзеамі [79, с. 222], але навіть в такому вигляді відображає особливості стилю Каннамі). П'єси Каннамі ще зберігають місцями побутовий стиль мови, який у своїх п'єсах відкинув Дзеамі. З цього всього ми можемо припустити, що Каннамі прагнув до балансу між народним стилем та *шьогунською витонченістю* у своїй концепції *народного театру Но*.

Орієнтуючись на ціннісні та художні орієнтири аристократії, Дзеамі «поступово перетворив театр Но на суто елітне сценічне мистецтво, призначене для задоволення художньо-естетичних потреб виключно вищих прошарків населення» [18, с. 148].

Перебування в середовищі шьогунської аристократії стало важливим фактором у формуванні світогляду Дзеамі Мотокійо. Його трактати з акторської майстерності возвеличують тодішній самурайський стан Ашікага Йошіміцу через постійні зауваження щодо *важливості* аристократії у якості глядачів і їх задоволення: «...основа успіху Саругаку²² **залежить від присутності знаті**» [79, с. 18]; «...суттєвим є **задоволення почуттів аристократії**» [79, с. 19]. Молодий Дзеамі стверджував, що «загалом **актор повинен адресувати свою гру найбільш шляхетним [людям]**, які сидять серед публіки. У випадку вистав у приміщенні або на бенкеті актор повинен грати для найважливіших членів публіки...» [18, с. 181].

Таке ставлення Дзеамі до самурайської аристократії, що полягало у бажанні догодити її смакам, на думку дослідника та актора японського театру Но Куніо Компару, є «відображенням середньовічних цінностей» [41, с. 13], які формували реалії життя придворного театрала.

Самурайський стан значно вплинув і на естетичні погляди Дзеамі Мотокійо. Формуючи засадничі принципи акторської майстерності в своєму головному трактаті «Фушікаден» (з яп. «Вчення про стиль і квітку»), Дзеамі описав поведінку та манери самурайської аристократії, як *зразкові* для імітації актором. Важливим нюансом є те, що актор, за теорією Дзеамі Мотокійо, може імітувати будь-яку людину, незалежно від її соціального статусу. Але на *рівень* цієї імітації (тобто наскільки точно актор імітує ту чи іншу людини) вже напряду впливає соціальне положення людини та її професія: «Коли йдеться про виконання ролі **правителя або високопосадовця**, надзвичайно важко виконати її з необхідною деталізацією [...] Проте актор може **уважно вивчити**

²² У своїх трактатах Дзеамі називає «Но» його історичною назвою «Саругаку».

їхній спосіб спілкування, спостерігати за їхньою поведінкою; [...] він повинен імітувати до найменших деталей різні дії осіб високої професії» [79, с. 10]; «коли йдеться про імітацію працівників і селян, їх звичайні дії **не повинні**

бути скопійовані занадто реалістично [...] Взагалі, чоловіків з низьких професій не слід імітувати в жодній детальній манері, а також показувати людям з вишуканим смаком» [79, с. 10].

Отже, вплив атмосфери шьогунського двору на Дзеамі, прямо відобразився на його естетичних ідеях щодо виконавської майстерності у театрі Но. Теоретик доповнює батьківське вчення ідеєю про допустиму та недопустиму сценічну поведінку, додає до акторського інструменту «імітації» шкалу соціального рангу, де поведінка аристократії та знаті прийнятна для імітації, а селян і працівників – ні.

Отже, будь-яка імітація людини в театрі Но підпорядковувалася, у першу чергу, правилу *наближеності до манер аристократії*. Це, в свою чергу, перетворювало образ будь-якого персонажу, аристократії в тому числі, на рафіновано-витончений та елегантний.

Подібні рекомендації Дзеамі віддаляли естетику театру Но від його народного коріння, яке базувалося на сільських обрядах *Денгаку* та комедійних побутових сценках *Саругаку*. З цього приводу історик театру Но *Масару Секіне* зазначає, що прагнення до естетичного ідеалу та формалізації позбавило Но спонтанності й творчої інтерпретації, які раніше були йому властиві: «Формалізація, спокій, уніфіковані емоції, фіксовані сценічні жести та всі інші елементи Но, які на той час були канонізовані, зробили Но архаїчним і не дозволили йому змінюватися. Це був іронічний результат тривалого прагнення до вишуканого та складного мистецтва, щоб задовольнити вимоги аристократії» [51, с. 49].

Зауважимо, що об'єктивним наслідком естетизації та формалізації театру Но, який вплинув на вистави, стало *уповільнення їх темпу*. За

свідченнями істориків театру, у XIV–XV ст. середня тривалість виконання однієї п'єси Но становила 30–40 хвилин. Згодом, у XVI–XVII ст., під впливом естетичних змін, тривалість виконання тієї ж п'єси зросла до години і більше [43, с. 8].

Суб'єктивні наслідки естетизації та *аристократизації* Но є доволі суперечливими. З вищенаведеної цитати дослідника *Масару Секіне* можна зробити висновок, що Но застигло в XIV–XV ст. і лишилося «архаїчним» і «незмінним». Однак на противагу цим міркуванням виступає позиція іншого японського дослідника театру Но, *Куніо Компару*²³. У своїй провідній праці «Но. Принципи та перспективи» [41] щодо архаїчності, штамів, формалізації та естетизації театру Но він зауважує: «Но іноді неправильно розуміють як заморожену традицію, або, що гірше, таку, що має цінність лише тому, що є давньою. Але, щоб витримати шістьсот років, мистецтво Но мусило мати внутрішню цінність, яка переживала безперервний процес вдосконалення [...] Концепція вдосконалення часто призводить до стилізації або формалізації, і існує небезпека зайти занадто далеко та впасти в штамп, що призведе до зниження якості мистецтва. З театром Но цього не сталося. Не задовольняючись легким відтворенням встановлених форм, виконавці Но завжди досліджували глибинні процеси акторства у складній взаємодії волі та технік» [41, с. xv–xvii].

З позиції *Куніо Компару* можна зробити висновок, що Но не є «застиглим» і «архаїчним», адже однією із задач актора в театрі Но є постійне самодослідження та вдосконалення, спрямоване на уникнення архаїзації та порожньої формалізації.

Важливим аргументом на підтримку позиції *Куніо Компару* щодо акторського прагнення до саморозвитку є вчення *Дзеамі Мотокійо*, викладене у його трактаті «Шюгоку Токка» (з яп. «Знаходження коштовності і здобуття

²³ *Куніо Компару* є прямим спадкоємцем театральної традиції школи «Компару», другої найпопулярнішої школи театру Но.

Квітки»): «Якщо актор не досягає жодного глибокого розуміння і не вміє спостерігати за відмінностями, а лише виконує свою роботу на рівні поверхневого розуміння, буде дійсно важко говорити про будь-яку сферу досягнень. **Коли актор не може проявити жодної фундаментальної думки щодо суті свого мистецтва, його Но²⁴ втратить свій смак. Коли він постаріє, його мистецтво занепаде**» [79, с. 145].

Дзеамі, усвідомлюючи згубну дію штампів і поверхового розуміння професії, наголошував у своїх таємних трактатах, що актори повинні досліджувати, навчатися і глибоко розуміти всі аспекти свого мистецтва. Усе застаріле і шаблонне має бути відкинуте в акторській грі, стверджував він у трактаті «Саругаку Дангі»: «Таким чином, Но має продемонструвати здатність відображати настрої кожного нового покоління. [...] **Старі методи виконання не можуть підтримуватися лише заради самих себе**» [79, с. 215].

Отже, мистецтво театру Но трансформувалося завдяки прагненню Дзеамі Мотокійо до естетичного ідеалу. Однак твердження, що через це воно перестало бути живим мистецтвом, у якому відбуваються пошуки та зміни, є дуже суперечливим і, на нашу думку, хибним.

Важливо розуміти, що одним з вирішальних факторів у формуванні світоглядної концепції Дзеамі Мотокійо стало те, що у 11-річному віці він потрапив на службу до двору тодішнього шьогуну Ашікаги Йошіміцу [38, с. 8]. Отже, можна припустити, що його похвальні висловлювання щодо всього аристократичного є прямим відображенням впливу шьогунського середовища, яке оточувало його в юності.

Однією з важливих постатей, що мали серйозний вплив на молодого Дзеамі та його естетичні погляди щодо мистецтва Но, був придворний поет Нідзьо Йошімото [43, с. 445]. Йошімото, якого називали «впливовим арбітром смаку в колі шьогунів» [30, с. 88–89], викладав молодому Дзеамі та високо

²⁴ У цьому уривку з трактату Дзеамі відбувається своєрідна гра слів, оскільки ієрогліф для позначення театру Но (能) має подвійне прочитання: і як «театр Но», і як «майстерність». Тому слова Дзеамі можна трактувати як «його *майстерність* втратить свій смак».

цінував його талант. Прямі свідчення цього можна знайти у щоденниках самого Йошімото: «Якщо [Дзеамі] матиме час, будь ласка, приведіть його [...]. Хлопець, як цей, рідкісний – подивіться на його зв'язане віршування [ренга], його гру в м'яч у дворі, не кажучи вже про його власне мистецтво! Такий чарівний манерний і з такою грацією! Я не знаю, звідки міг з'явитися такий дивовижний хлопець» [38, с. 8].

Літературна та поетична освіта, яку молодому Дзеамі дав Нідзьо Йошімото, значно вплинула на естетику та драматургію театру Но. Раніше в п'єсах Но домінувала простота мови, що була спадком від народного театру Саругаку. Про це можна зробити висновок з аналізу п'єс Но інших авторів, які були сучасниками Дзеамі. Одним із таких авторів є драматург Міямасу, який «використовував розмовну мову в діалогах і, на відміну від інших авторів Но, вбудовував популярні пісні у свої п'єси» [40, с. 443].

Прикладом простоти мови драматурга Міямасу є його п'єса «Ючі Сога», створена на основі народних оповідей про пригоди легендарних *братів Сога* «Сога моногатарі». [40, с. 442]: «Я Сога но Джуро Сукенарі, а це мій брат. Наш господар, шьогун Йорітомо, збирає самураїв восьми провінцій Канто для великого полювання на горі Фуджі. Ми також поспішаємо на полювання біля підніжжя Гори Фуджі, щоб зайняти своє місце разом з іншими»²⁵ [40, с. 448].

Натомість у драматургії Дзеамі використовується складна та поетизована мова, а фрази персонажів наповнені посиланнями на філософію конфуціанства та дзен-буддизму:

«У трьох обертах колеса закону...

У трьох обертах колеса правди...

Я виїхала з воріт «палаючого будинку».

І охоплює печаль через зруйновану карету і ночівлю Югао.

І світ цей обертається, як колесо маленького візка...» [18, с. 211].

²⁵ Наведено авторський переклад з англійської. Повна версія п'єси Міямасу «Ючі Сога» англійською мовою див: [40, с. 447–459]

Освіта, отримана під наставництвом Ніндзьо Йошімото, надала Дзеамі літературні та поетичні інструменти для перетворення простонародних текстів театру Но на складну й високоестетичну драматургію, що відповідала смакам тодішньої аристократії, тим самим ще більше віддаляючи Но від його народного коріння.

Освіта Дзеамі вплинула не тільки на драматургію, але і на трактати, що також сповнені цитатами з класичних творів китайської та японської літератури. Й переважає тут звернення до дзен-буддійських джерел, на які Дзеамі робить посилання у більшості своїх трактатів [18, с. 176, 189, 195]; [79, с. 120, 122, 129]. Також майстер Но використовує дзен-буддійські поняття, зокрема *коани* [79, с. 132] (*Коан* в японському дзен-буддизмі – стисле парадоксальне твердження або питання, що використовується як предмет для медитацій. Спроба «розгадати» коан має на меті виснажити аналітичний інтелект та підготувати розум до реакції на інтуїтивному рівні [24]).

Отже, можна зробити проміжний висновок, що після смерті Каннамі Кійоцугу мистецтво театру Но під керівництвом його сина, Дзеамі Мотокійо, почало рухатися в бік витонченості та формалізації, що відповідало уподобанням тодішньої шьогунської аристократії. Це призвело до глибокої трансформації театру Но – його естетики, драматургії та акторської техніки.

Важливо зауважити, що театр Но в естетичному світобаченні Дзеамі Мотокійо, хоч і орієнтувався на смаки аристократії, не існував виключно для неї. Поглиблюючись у його вчення, ми відкриваємо ідею про те, що «митець – це той, який може **приносити справжнє задоволення своїм глядачам, від знаті до глядачів у гірських храмах, сільській місцевості та віддалених провінціях**» [79, с. 41]. Артикулює цю ідею майстер театру Но у своєму головному трактаті «Фушікаден».

Показовим у цьому контексті є те, що цю настанову Дзеамі почерпнув від свого покійного батька Каннамі, який, як ми вже обговорювали, прагнув зберегти народний характер театру Но: «Як казав мій покійний батько, **в будь-**

якому віддаленому куточку країни актор повинен виступати так, щоб завжди пам'ятати про почуття своєї аудиторії та звичаї цього місця» [79, с. 41].

Вміння *майстерно* задовільнити смаки будь-якого глядача є завданням набагато *вищого рівня* у вчені Дзеамі, ніж вміння задовільнити виключно аристократію.

Аби розкрити сутність цієї ідеї, варто проаналізувати ще один біографічний факт із життя майстра театру Но. Дзеамі починав свою кар'єру як син бродячого артиста Саругаку і вперше вийшов на сцену у віці шести років [33, с. 96]. Він на власному досвіді пережив важке акторське життя, що складалося з постійних виступів із нестабільним заробітком. До цього додавалася конкуренція з іншими акторськими труппами Саругаку та Денгаку, серед яких влаштовувалися театральні змагання — *тачіаї* (з яп. «конкурсний виступ», «виступати разом»). Ці змагання визначали статус труппи у своєму окрузі та її право виступати на тому чи іншому святі, а отже, впливали на її виживання та популярність: **«Перемога в тачіаї була життєво важливою для актора та труппи»** [43, с. 381].

Дзеамі Мотокійо народився і провів молодість у народно-бродячій театральній культурі. Незважаючи на свій набутий статус придворного актора, він не відкидав її існування у своїх роботах. Питання звичайних, не придворних артистів, які брали участь у змаганнях тачіаї та задовольняли смаки простої публіки, також були предметом його інтересу.

Його рекомендації в трактатах, хоч і містять розлогі вказівки щодо етикету та поведінки на виставах для «високої публіки», також зосереджуються на потребах простих глядачів, які не обтяжені високим статусом, освітою чи розумінням складних філософських текстів.

Конкретним підтвердженням того, що вчення Дзеамі охоплює різні класи акторів і глядачів, є його найбільший трактат «Саругаку Дангі» (з яп. «Розмови про Саругаку»). У ньому зафіксовано думки щодо виступів перед звичайною публікою та його досвід керування труппи. Серед інших тем, які

охопив теоретик, були розподіл грошей між виконавцями вистави, прийняття на роботу нових акторів, субординація в трупі, важливість тих чи інших форм виступу та заробіток: «Є ті, хто, під приводом подорожей у різні регіони для виступів, нехтує різними священними виставами (тобто вистави при шинтоїстських та буддійських храмах). Навіть якщо [світські вистави] тимчасово принесуть їм більший дохід, в кінці кінців вони будуть покарані богами. Швидше, священні вистави повинні стати основою мистецтва актора; **Між ними, щоб допомогти в засобах до існування, він може подорожувати по провінціях для виступів**» [79, с. 248].

Отже, світоглядна концепція Дзеамі Мотокійо щодо мистецтва театру Но, хоч і багато в чому акцентувала увагу на порадах для задоволення аристократії, не обмежувалася виключно цим. Навпаки, Дзеамі так само з повагою ставився до смаків простої публіки, як і до вибагливої аристократії. У трактаті «Саругаку Дангі» він артикулює ідею, що задовольнити своєю грою будь-якого глядача потрібно якісно, не задовольняючись простими реакціями: «рівень мистецтва, який викликає у глядача лише вигук "ах!", виявляючи його здивування, знаходиться навіть **нижче початків справжнього шляху нашого мистецтва**» [79, с. 192].

Своєю грою лицедій має викликати не просто здивування у глядачів, а поселити в їхніх серцях щось особливе, що майстер театру Но називає *Зачаруванням*: «[вигук "ах!"] Це не більше ніж реакція сільського простака [...]. Найвищий рівень майстерності можна назвати **Очаруванням** («Омошірокі»)» [79, с. 192].

Очарування, за вченням Дзеамі, є універсальним почуттям, яке охоплює всіх глядачів незалежно від їхнього соціального становища чи рівня освіченості, адже: «...момент *Очарування* є миттєвим відчуттям, яке виникає до його усвідомлення. **Відчуття, що переважає свідомість**»; «*Очарування* оминає словесний вираз і лежить у чистій сфері, що знаходиться **за межами свідомості**» [79, с. 132–133].

Тут ми бачимо, що істинним надзавданням для актора стає здатність вразити глядача через містичне почуття *Очарування*, яке не залежить від його когнітивних здібностей, а отже, і від соціального статусу чи освіти. Таким чином, Дзеамі Мотокійо стверджує думку, що актор театру Но має прагнути до такого рівня розвитку своїх здібностей, щоб усі глядачі в залі змогли відчутти це непередаване *Очарування*: «...митець – це той, що **може приносити справжнє задоволення своїм глядачам, від знаті до глядачів у гірських храмах, сільській місцевості та віддалених провінціях**» [79, с. 41].

Таким чином з усіх вищенаведених цитат та тез ми можемо заключити, що «піднесення» Но з рівня народного мистецтва до рівня мистецтва аристократичного не було кінцевою метою Дзеамі Мотокійо. У своїй світоглядній концепції щодо мистецтва Но японський теоретик прагнув до створення акторського мистецтва *надкогнітивного рівня*, що здатне задовільнити усіх людей незалежно від їх соціального статусу та інтелектуальних здібностей.

Задля досягнення подібного рівня гри Дзеамі Мотокійо і створив свої трактати з *таємним вченням*, що мали на меті розкрити акторові таємниці технік, практик і станів свідомості, що дозволяють перейти до рівню *надкогнітивної* техніки та «врахувати психологію аудиторії з повагою до смаку як еліти, так і простих людей» [33, с. 96].

Таким чином, з усіх вищенаведених цитат та тез ми можемо зробити висновок, що «піднесення» театру Но з рівня народного мистецтва до рівня мистецтва аристократичного не було кінцевою метою Дзеамі Мотокійо. Завдяки аналізу ми встановили, що у своїй світоглядній концепції японський теоретик прагнув створити театральне мистецтво, що здатне задовольнити всіх людей незалежно від їхнього соціального становища чи інтелектуальних здібностей.

З цим прагненням Дзеамі розробив вчення про *Очарування* («Омошірокі»), за яким актор може навчитися вражати публіку своєю грою, напряду торкаючись їхніх емоцій, оминаючи розум.

Для реалізації своєї світоглядної концепції щодо мистецтва театру Но Дзеамі Мотокійо потребував інструментів, аби передати таке складне та філософське вчення. Цими інструментами стали його *двадцять чотири таємні трактати*, у яких теоретик розкрив свою сутнісну інтерпретацію того, якими мають бути теорія та практика в театрі Но.

2.2. Сутнісна інтерпретація театру Но у трактатах Дзеамі Мотокійо

Трактати Дзеамі Мотокійо і дотепер є найавторитетнішим джерелом пізнання акторської техніки театру Но. Питання точної кількості написаних за життя Дзеамі робіт становило науковий інтерес для дослідників японського театру на початку ХХ у середині ХХІ ст. Ускладнювало пошук робіт японського теоретика традиція *таємної передачі трактатів* (яп. «Хіден»). Традиція таємної передачі, яка була невід'ємною частиною театральної культури Но [43, с. 111]: «Це окреме таємне вчення про мистецтво Но є вирішальним для нашої родини і повинно передаватися лише одній особі в кожному поколінні» [79, с. 63].

Трактати завжди знаходилися у одного актора театру Но, що зазвичай був головою акторської сім'ї (яп. «Іемото») та найвидатнішим виконавцем у своєму поколінні. Якщо ж прямий спадкоємець не має належної освіти чи вважається не найкращим актором у своєму поколінні, то його можуть позбавити право отримати трактати у своє володіння. Цю умову теж окреслював Дзеамі у своєму першому трактаті: «...коли йдеться про законного спадкоємця, **якщо він не має належних здібностей, це вчення не повинно бути йому передане**»: [79, с. 63].

Строгість цього правила підтверджується історично, оскільки трактати зберігалися в тісному колі сімей Но до 1908 року [79, с. ххі].

Вважається, що загальна кількість трактатів, написаних Дзеамі Мотокійо становить двадцять чотири, троє з яких:

1. «Хінан» (з яп. «Судження»)
2. «Тамбанкан» (точний переклад невідомий)
3. «Касю» (з яп. Досягнення Квітки») наразі вважаються втраченими [18, с. 161].

Окремо зазначимо про існування п'яти музичних трактатів Дзеамі Мотокійо [79, с. хліх], що розкривали усі тонкощі музичного співу *утаі*, який використовують актори під час виступу в театрі Но та гру музикантів

оркестру, що складається з двох великих барабанів *оцудзумі* і *тайко*, малого барабану *коцудзумі* та флейти *фуге*. Цими п'ятьма трактатами є:

1. «Онґоку ковадаші куден» (з яп. «усний трактат про володіння голосом під час співу») – короткий трактат, що стосується вокалізації текстів Но.
2. «Фушідзукешьо» (з яп. «Трактат про інтонування») – невеликий трактат про створення та виконання мелодій у текстах Но.
3. «Фукьокушю» (з яп. «Застосування голосу») – збірка про виконання музики, коротка дискусія про методи виконання Но-співу.
4. «Гоінкьоку джьоджьо» (з яп. «Настанова про п'ять мелодій») – текст про різні питання, що стосуються п'яти видів музичної подачі.
5. «Гоін» (з яп. «П'ять мелодій») – трактат Дзеамі, що узагальнює усе написане в «Гоінкьоку джьоджьо».

Томас Дж. Рімер, один з авторів найповнішої збірки перекладів трактатів Дзеамі Мотокійо англійською мовою «On the art of Noh Drama» [79], говорячи про музичні трактати, підняв актуальну досі наукову проблему про неможливість їх перекладу європейськими мовами. Серед головних причин неможливості подібного перекладу він зазначив: «...неясність музичної термінології, яку використовує Дзеамі» [79, с. xlviii].

Отже, переклад музичних трактатів становить проблему через складність адаптації термінологічного апарату японської музичної системи до європейської.

Спів і музика становлять надважливу частину акторського виконання в театрі Но. Тому хоч фрагментарно, але в усіх інших роботах Дзеамі Мотокійо також були розкриті деякі особливості музики в театрі Но.

Головні акторські трактати Дзеамі Мотокійо, окрім величезної користі для акторської сім'ї, спричиняли також значний соціальний та політичний тиск через свою важливість.

Володіння таємними трактатами автоматично возвеличувало статус актора до *найкращого у своєму поколінні*, а отже вони були бажаним артефактом для кожного з лицедіїв. Силу трактатів розкривають події, що відбулася під кінець життя Дзеамі Мотокійо з ним та його сім'єю.

Дзеамі Мотокійо мав двох синів – старшого *Мотойоші* та молодшого *Мотомаса* [79, с. хіх]. Сини японського теоретика, як і їх батько, почали свій професійний шлях ще з раннього дитинства. І хоча обидва досягли високо рівня як в акторській, так і теоретичній сферах, але з різних причин не змогли продовжити лінію успадкування та передачі трактатів.

Старший син *Мотойоші*, окрім кар'єри актора, допомагав також батькові у створенні трактату «Саругаку Дангі» (з яп. «Розмови про Саругаку»). Подібно до того, як перший трактат Дзеамі Мотокійо «Фушікаден» є фіксацією вчення його батька Каннамі Кійоцугу, так само Мотойоші *занотовував* вчення свого батька: «Я дійсно вірю, що в тридцяти з лишком пунктах [*трактату Саругаку Дангі*], наведених вище, я записав те, що чув, без помилок [...] **я щиро записав різні речі, які сказав мій батько** [...]], – стверджував Мотойоші [79, с. 251].

Також в колофоні трактату «Сандо Носакусью» (з яп. «Три шляхи»), ми читаємо, що Дзеамі передав його Мотойоші: «*Цей трактат був переданий як таємне вчення моєму синові Мотойоші. 30 рік Оей [1423], 2-й місяць, 6-й день. Дзеамі*» [79, с. 162]. Тим самим Дзеамі затвердив високий акторський статус свого сина.

Але у 1430 році, в рік написання трактату «Саругаку Дангі», Мотойоші полишає акторську кар'єру та *стає* буддійським ченцем [43, с. xvii]. Існує припущення, що це була реакція старшого сина на акторські інтриги всередині шьогунського двору, що відбувалися на той момент і згодом тільки загострилися. Після прийняття Мотойоші буддійського сану, про його життя свідчень не зберіглося.

Молодший син *Мотомаса* був «улюблений син Дзеамі і його велика надія на продовження сімейної справи» [72, с. 97]. За життя Мотомаса отримав визнання як актор і, коли Дзеамі виповнилося п'ятдесят дев'ять років, перейняв у батька керівництво сімейної трупи *Кандзе* [64, с. 154]. Мотомаса не зміг продовжити ідеї свого батька через, смерть у тридцять вісім років. Є також припущення, що це могло бути вбивство, яке скоїли через політичні інтриги всередині шьогунського двору [79, с. 273],[72, с. 97].

Після смерті Мотомаси, коли Дзеамі було 70 років, через наказ шьогуну керівництво над їх сімейної трупи *Кандзе* передали *Он'амі* – племіннику Дзеамі, якого він вважав недостойним спадкоємцем справи свого батька *Каннамі Кійоцугу*. У сімдесят два роки, через точно не встановлені причини [64, с. 154], Дзеамі відправляють у заслання на безлюдний острів *Садо*. Є припущення, що саме конфлікт з *Он'амі*, а точніше те, що Дзеамі відмовився передавати йому таємні трактати і стало причиною заслання майстра театру *Но* на острів *Садо* [79, с. хіх].

З острову Дзеамі вдалося повернутися до рідного *Кіото* лише за два роки до своєї смерті. Таємні трактати він передав у спадок своєму обдарованому зятю *Компару Дзенчіку*, який і став першим спадкоємцем таємного вчення Дзеамі *Мотокійо* після його смерті.

Трактати ще довго зберігалися в колі сім'ї *Компару*. Про це свідчать, до прикладу, колофони, що мають датування в декілька поколінь під трактатом «Шюгоку Токка» (з яп. «Знаходження коштовності і здобуття Квітки»):

«Коли ви читаєте ці різноманітні нотатки, то знаходите рослинні перлини; поліруйте їх, і тоді квіти розквітнуть у безмежній кількості. Я був молодим чоловіком, коли отримав цю колекцію трактатів від свого вчителя Дзеамі.

2-й рік *Кьотоку* (1453рік), 8-й місяць, восьмий день

[*Компару*] Дзенчіку

[...]

Ця таємна книга була передана мені через покоління з часів нашого попередника Хата но Кōкатсу. З самого початку ці таємниці були надані лише голові дому, і ніколи не дозволялося іншим дітям або нащадкам запитувати про ці глибокі таємниці. [...] Отже, я поясню їх усі вам, нічого не пропускаючи. Лінію передачі не повинно бути перервано.

2-й рік Мейреки (**1656 рік**), Перший місяць, 21-й день
Такеда Компару Хачіемон» [79, с. 146–147].

На основі таємних трактатів Компару Дзенчіку розробив свій трактат «Рікен но Кен» (з яп. «Бачення відстороненого сприйняття» [48].

Вже після смерті Дзеамі Мотокійо історія передач та успадкувань трактатів є доволі невизначеною. Трактати продовжували серед усіх великих сімей Но. Вони часто копіювалися та переписувалися як найдорогоцінніше надбання акторської сім'ї. Завдяки цим копіям та переписам ми сьогодні маємо можливість їх відновити у більш-менш повному обсязі.

Історія трактатів та подій, що за ними стоять, вкотре свідчать про їх значення для театру Но. Розуміння цілісного вчення було привілеєм для обраних акторів, оскільки кожен з трактатів є частиною складної філософської системи акторської гри Дзеамі Мотокійо. В кожному з них він глибоко аналізує окремі аспекти мистецтва Но, одночасно з цим включаючи їх в загальну систему акторської майстерності.

Аби виклад теоретичних основ методики Дзеамі Мотокійо був цілісний та ґрунтовний, ми проаналізуємо центральні аспекти, навколо яких формується кожен з основних акторських трактатів. Основні етапи формування сутнісної інтерпретації естетики театру Но в трактатах Дзеамі Мотокійо.

Серед головних трактатів з акторської майстерності, дослідники виділяють сім:

1. *Фушікаден* (з яп. «Вчення про стиль і Квітку»).
2. *Кюі* (з яп. «Дев'ять сходинок»).

3. *Югаку Шудофукен* (з яп. «Міркування про стиль і шляхи пізнання мистецтва Югаку»).
4. *Какьо* (з яп. «Дзеркало, що тримається до Квітки»).
5. *Шікадо* (з яп. «Істинний шлях до Квітки»).
6. *Нікьокку сантай едзу* (з яп. «Книга із замальовками про два мистецтва і три форми»).
7. *Носакушьо* (з яп. «Про написання п'єс Но»).

Важливо зазначити деякі спільності у їх назвах, що є своєрідними дороговказами у сутнісній інтерпретації Но Дзеамі Мотокійо.

Першою спільністю є поняття *Квітка*: «Вчення про стиль і **Квітку**», «Дзеркало, що тримається до **Квітки**», «Істинний шлях до **Квітки**». *Квітка* є одним з центральних понять для акторської школи Дзеамі Мотокійо. Розвиток цієї естетичної концепції простежується у всіх трактатах майстра японського театру. Цей важливий елемент акторської методики ми проаналізуємо згодом.

Другою спільністю є поняття *Шляху* «До», що зустрічається як у головних, так і в інших трактатах Дзеамі Мотокійо: «**Шікадо**» (з яп. «Істинний шлях до Квітів»); «**Сандо**» (з яп. «Три шляхи»); «Югаку шудофукен» (з яп. «Міркування про стиль і шляхи пізнання мистецтва Югаку²⁶»); «Шудошьо» (з яп. «Вивчення шляху»). Категорія *Шляху* також є вкрай важливою для естетики театру Но. «До» є одним з тих елементів, що пов'язує Но дзен-буддизм та даосизм.

I. «Фушікаден» (з яп. «Вчення про стиль і Квітку») – є перший і найважливіший з усіх секретних трактатів Дзеамі Мотокійо. Вважається, що він був завершений приблизно в 1402 році [79, с. xlviі], коли японському майстру було сорок років. Зі слів Дзеамі, у третій частині трактату, стає зрозуміла головна мета його створення: «Щоб підтримати наш дім і тому, що я маю таку глибоку повагу до нашого мистецтва, я глибоко розмірковував над

²⁶ «Югаку» – одна з ранніх назв театру Но

словами, які мені говорив мій покійний батько, і я записую тут ці основні моменти» [79, с. 30].

Крім того, з вступного слова до четвертого розділу **«Питання, що стосуються богів»**, можна зробити висновок, що Дзеамі прагнув затвердити трактатом не тільки авторитетність вчення свого батька Каннамі, але і авторитет всього мистецтва Но загалом, пов'язуючи його історію з легендарно-міфологічними подіями:

«Початок Саругаку в епоху богів, як кажуть, стався, коли Аmaterасу, Богиня Сонця, сховалася в небесній кам'яній печері, і вся земля потрапила під безкінечну темряву...» [79, с. 31].

Надалі Дзеамі переповідає міф про богиню Аме-но-Удзуме, яка порятувала світ від вічної темряви за допомогою *сороміцького танцю* (Додаток А, іл. 8). Танець Удзуме був настільки захопливим, що Аmaterасу не могла втриматися і вийшла подивитися на нього. Цей сюжет зафіксовано в першому літературному пам'ятнику в історії Японії «Коджікі» [39 с. 81–86]. Міф має космогонічне значення для Японії [26], і тому пов'язування його сюжету з історією Но на пряму вказує на прагнення Дзеамі затвердити авторитетність мистецтва Но як головного серед усіх інших сценічних мистецтв.

Аби структуровано передати усю повноту вчення свого батька, Дзеамі розділив трактат на сім розділів. Кожен з розділів має свій заголовок, що позначає предмет вчення, як приклад:

«РОЗДІЛ 2. Вчення про Мономане» [79, с. 10].

Або ж назва розділу окреслює його тему:

«РОЗДІЛ 3. Питання і відповіді» [79, с. 18].

Основний стиль подання інформації в «Фушікаден» і в трактатах Дзеамі Мотокійо монологічний або діалогічний, побудований як повчання вчителя до учня. В тексті Дзеамі робить особисті звертання до умовного читача своїх трактатів, акцентуючи в них увагу на певних моментах тексту:

«Ви також повинні знати Закон Причини і Наслідку стосовно Квітки» [79, с. 60].

Третій розділ «**Питання і відповіді**» подається у вигляді бесіди учня з майстром, де учень ставить запитання, а майстер дає на них відповіді. Як приклад питання про театральні змагання «*тачіаї*»:

«ПИТАННЯ: Які стратегії слід застосовувати під час змагання Но?

ВІДПОВІДЬ: Це дуже важливий момент. По-перше, важливо мати широкий репертуар...» [79, с. 21].

Головним же предметом опису та вчення у трактаті «Фушікаден» є «Хана» (з яп. «Квітка»). Теоретичне та практичне значення цього терміну для акторської школи Дзеамі Мотокійо ми проаналізуємо згодом. Наразі зосередимося на тому, що поняття «Квітка», яка введена у назву трактату «Вчення про стиль і **Квітку**» та спосіб її досягнення є центральним предметом вчення трактату.

Якщо підсумувати короткий зміст та ключові моменти кожного з семи розділів трактату «Фушікаден», то вийде наступна характеристика:

«РОЗДІЛ 1. Пункти, що стосуються практики Но у співвідношенні до віку актора» [79, с. 4].

Дзеамі розділяє життя актора на сім періодів та окреслює чого той має досягти в навчанні та кар'єрі у віці:

«7», «12–13», «17–18», «24–25», «34–35», «44–45», «50 та старше» років. Дзеамі пропонує практичні поради щодо того, який вид підготовки та художніх цілей, включаючи вибір ролей, є відповідними для кожного віку з точки зору фізичної, психологічної, естетичної та духовної готовності. Багато обговорень зосереджено навколо способу вираження та підтримки *Квітки*.

«РОЗДІЛ 2. Вчення про Мономане» [79, с. 10].

Розділ починається з обговорення поняття *Мономане* (з яп. «імііація» / «уподібнення») та найкращого способу його застосування до дев'яти образів:

Жінка, Старий, Роль без маски, Божевільний(а), Буддійський ченець, Шура (Дух воїна), Божество, Демон, Китаєць.

Дзеамі акцентує на тому, що актор, який збирається виконувати ролі людей, як *Старий* чи *Жінка*, має уважно вивчити усі тонкощі їх поведінки у реальному житті. Якщо ж це роль надприродної істоти, як то *Демон* чи *Божество*, то стиль гри має бути «грізним», але в міру, бо інакше це зіпсує враження глядача і він не знайде стиль виконання «приємним» [79, с. 16].

Пізніше дев'ять образів з цього трактату еволюціонують до концепції *Сантай* (з яп. «Три типи ролей»), які стануть основою *Мономане* в театрі Но.

«РОЗДІЛ 3. питання і відповіді» [79, с. 18].

Розділ містить дев'ять запитань у стилі діалогу майстра та учня, що стосуються таких речей, як оцінка гри актора аудиторією, як організувати виступ в особливому для театру Но ритмі *Джьо-Ха-Кю* (Початок-розрив швидко закінчення), стратегії перемоги в театральних змаганнях *тачіаї*, та способи відрізнити різні рівні виконання.

«РОЗДІЛ 4. Питання, що стосуються богів» [79, с. 31].

Розділ, як ми вище зазначали, починається з переказу легенди про зародження Но в епоху богів. Далі Дзеамі встановлює зв'язок Но з Індією. Стверджує, що індійські танці, еволюціонували в Саругаку. І що Саругаку виконувалося ще під час життя самого Гаутами Будди:

«Єретики, слухаючи звук флейти та барабанів, зібралися біля заднього входу і замовкли, спостерігаючи за видовищем. Протягом цього часу Будда зміг продовжити службу. Так починалося наше мистецтво в Індії» [79, с. 32].

Інша частина четвертого розділу присвячена також легендам пов'язаним з історією Саругаку.

«РОЗДІЛ 5. Найглибші принципи мистецтва Но» [79, с. 37].

Розділ починається зі слів Дзеамі про те, що справжнє мистецтво Но, яке вже перебуває в занепаді може зникнути, якщо вчення про *Квітку* не буде передаватися належним чином. Також у цьому розділі він пояснює різницю в

стилях між двома основними гілками Саругаку, *Омі-Саругаку*, яка підкреслює стиль *Юген* (з яп. «Втаємничена краса»), і *Ямато-Саругаку*, з якої походив сам Дзеамі і яка, навпаки, надає перевагу *Мономане*. Дзеамі підсумовує, що справжній митець має оволодіти обома стилями і *Юген* і *Мономане*.

«РОЗДІЛ 6. Навчання про досягнення Квітки» [79, с.43].

Охоплює методи написання п'єс. Дзеамі акцентує увагу на тому, що написання текстів є: «є самим життям нашого мистецтва» [79, с.43]. Він дає поради щодо вибору теми, як почати п'єсу і як розвивати її тему для досягнення певних ефектів. Обговорює невдалу драматургію. Акцентує на тому, що драматургія, як і стиль акторської гри має залежати від смаків аудиторії:

«На жаль, оскільки наше мистецтво базується на бажаннях нашої аудиторії, успішність вистави залежить від їх мінливого смаку» [79, с.47].

«РОЗДІЛ 7. Окремі секретні навчання» [79, с.52].

У завершальному розділі Дзеамі детально розглядає природу *Хани* (з яп. «Квітки»). Підкреслює такі її аспекти як: різноманіття та новизна, що здобуваються через практику. Автор трактатів також підкреслює важливість досягнення моменту, коли імітація більше не є імітацією, а актор *стає* своїм персонажем.

В розділі підіймається питання нерозголошення поза акторської сім'ї самого поняття *Квітки*: «...приховуючи наше таємне вчення, ми будемо довічними володарями Квітки. **Коли є таємниця, Квітка існує; без таємниці Квітка не існує**» [79, с. 60].

Закінчується розділ і увесь трактат «Фушікаден» вченням Дзеамі Мотокійо про закон *причини і наслідку стосовно Квітки*. Воно розкриває причину успіху актора, що корелює з його навичками, які він здобув роками важкої праці та вмінням застосовувати *Квітку*. Висновком є те, що недбалість у навчанні призводить до професійних невдач.

II. *Кюі* (з яп. «Дев'ять сходинок»)

Трактат *Кюі* описує ієрархію акторських досягнень у театрі Но. Основною ідеєю цього трактату є *дев'ять рівнів акторської гри*. Дзеамі класифікує акторів за дев'ятьма рівнями, що відображають їхній прогрес у мистецтві Но. Найвищий рівень акторського виконання Дзеамі характеризує, як: «*Мистецтво квітки безсмертної чарівності*» [79, с. 120].

А найнижчий:

«*Шлях грубості та важкості*» [79, с. 122].

Ці дев'ять рівнів поділяються на три групи по три рівні в кожній: нижня, середня та вища. При тому акторові варт починати своє навчання не з нижчої групи, а середньої. Нижча група з її трьома рівнями для Дзеамі є відокремленою від інших двох. Він вказує на те, що: «спочатку слід вивчити середні три рівні, потім верхні три, а нарешті нижні три» [79, с. 123].

Оволодіння усіма дев'ятьма рівнями свідчить про істинний талант та високу майстерність актора Но. Однак Дзеамі не знав нікого, крім свого батька Каннамі, хто б зміг виконувати ролі в усіх дев'яти рівнях [79, с. 124].

Таким чином мета трактату є дати чітку систему оцінки акторських вмінь та навичок. А також вказати на те, як актор може перейти від поверхневого виконання ролей до більш глибоких і складних рівнів, що вимагають підготовки та фундаментального розуміння мистецтва.

III. *Югаку Шудофукен* (з яп. «Міркування про стиль і шляхи пізнання мистецтва Югаку»)

Спираючись на приклади з конфуціанства, буддизму та поезії, Дзеамі обговорює *важливість розвитку талантів актора відповідно до його віку*.

Засуджує поспішність та каже про недоцільність молодому акторові вивчати *Мономане* (з яп. «удавання» / «уподібнення»), коли він ще не освоїв основу мистецтва Но *Нікьокку* (з яп. «танець і спів»).

Щодо акторської молодості, Дзеамі наводить притчу про птаха Ліулі, що красивий та витончений у молодому віці, а у старості перетворюється на стару та незграбну сову [79, с. 111–112]. Так само молоді актори можуть вражати глядача завдяки своїм здібностям, але їхня майстерність часто є поверхневою і з віком занепадає, якщо вони не будуть належним чином вивчати *Нікьокку* (з яп. «танець і спів»).

Також важливим для цього трактату стає вчення про *форму і пустоту*. Спираючись на буддійське вчення Дзеамі розкриває глибокий зв'язок між формою виконання та його сутністю. В трактаті зазначається, що «Форма не є нічим іншим, як Пустотою, Пустота не є нічим іншим, як Формою» [79, с. 115]. Це означає, що в мистецтві існує взаємозв'язок між зовнішніми проявами (*формою*) та внутрішнім станом (*пустотою*). Актор, досягнувши найвищого дев'ятого рівня «Квітки безсмертної чарівності», може виконувати виставу в стані *ідеальної плавності*. Цей стан позначає, що актор вільно виражає емоції у своїй грі не обмежуючись *формою*, а перейшовши у взаємодію з *пустотою*.

Таким чином, трактат підкреслює важливість структурованого навчання, поступового розвитку та глибокого розуміння свого мистецтва для досягнення справжньої майстерності.

IV. *Какьо* (з яп. «Дзеркало, що тримається до Квітки»)

Трактат розбито на вісімнадцять розділів, кожен з яких розкриває нові теми, одночасно доповнюючи і розширюючи роздуми попереднього.

Одним з найважливіших трактат родить своє широке обговорення технічних особливостей акторської гри. Дзеамі дає конкретні вказівки про рухи тілом, жести та висоту голосу:

«Те, що відчуваєш у серці — десять; те, що проявляєш у русі — сім» [18, с. 174] – назва до другого розділу трактату «Какьо» відображає також і одну з його провідних тем, а саме: *стриманості та глибокої свідомості у кожному русі актора*. Виконавець повинен виражати свої емоції на сцені в меншій мірі, ніж відчуває їх у серці. Це дозволяє створити більш глибокий і

зворушливий ефект. Якщо актор буде прислухатися до технічних порад в трактаті, то це надасть *Витонченості*, його гри, що є найвищим принципом в мистецтві Но. Актор повинен дотримуватися *Витонченості* в своїй гри і постійно вдосконалювати свої навички, починаючи з основ: *Нікьокку* (з яп. «спів і танець») та *Сантай* (з яп. «три типи ролей»), поступово переходячи до більш складних аспектів мистецтва.

V. *Шікадо* (з яп. «Істинний шлях до Квітки»)

Цей відносно короткий трактат, що складається з п'яти розділів частково повторює деякі з пунктів обговорені в попередніх трактатах.

Центральною думкою є вчення про *два мистецтва і три типи ролей*.

Мистецтвами є *Нікьокку* (з яп. «танець і спів»). Танець *маі* та спів *утаі*.

«Три типи ролей» (яп. «*Сантай*») є: *Старий*, *Жінка* і *Воїн*.

Молодий актор, віком від десяти до сімнадцяти років, не повинен вивчати *три ролі* чи використання маски, а має зосередитися на двох мистецтвах співу та танцю [18, с. 163].

Щодо вчення про «три типи ролей», Дзеамі зазначає, що всі ролі в театрі Но походять від цих трьох (*Старого*, *Жінки* та *Воїна*). Стиль спокійного і урочистого бога, до прикладу, адаптовано зі стилю *Старого*. Ролі, що вимагають елегантності, природно походять зі стилю *Жінки*. Ролі, що вимагають потужних рухів тіла походять з ролі *Воїна*.

Також важливим для трактату є вчення про *три основні елементи у виставі* «**Шкіра, плоть і кістки**» [18, с. 168]. Ці три елементи описують різні аспекти акторської гри: *шкіра* (невимушеність та витонченість гри), *плоть* (зовнішня видимість гри та навички актора) і *кістки* (природня сила). Всі три елементи повинні бути поєднані для досягнення досконалості у гри.

VI. *Нікьокку Сантай Едзу* (з яп. «Книга із замальовками про два мистецтва і три форми»)

Найкоротший з усіх трактатів, що стисло узагальнює усе вчення Дзеамі про *два мистецтва і три типи ролей* [79, с. xlix]. Становить інтерес через

ілюстрації до трьох типів ролей у різних варіаціях, включаючи роль дитини і з замальовками танців для кожного з трьох типів ролей. Знайдені, наразі, замальовки були зроблені Компару Дзенчіку, учнем Дзеамі Мотокійо [79, с. хlxi].

Ілюстрації наявні в трактаті:

- Роль демон в елегантному стилі (Додаток Б, іл. 1)
- Роль демон у грубому стилі (Додаток Б, іл. 2)
- Роль Воїна (Додаток Б, іл. 3)
- Роль Старого (Додаток Б, іл. 4)
- Танець для ролі Старого (Додаток Б, іл. 5)
- Роль Жінки (Додаток Б, іл. 6)
- Танець для ролі Жінки (Додаток Б, іл. 7)
- Танець дитини (Додаток Б, іл. 8)

VII. Носакушьо (з яп. «Про написання п'єс Но»)

Також *Сандо* (з яп. «Три елементи в композиції п'єси»).

Трактат надає загальні інструкції щодо написання п'єс *Но*. Починаючи з деталей про розуміння «зерна п'єси» [79, с. 148], конструкцію та композицію. Вибору персонажів надається окрема увага, бо вони мають бути обрані відповідно до теми. Важливо, щоб центральний персонаж був здатний втілити *два мистецтва* (спів і танець). Приклади підходящих персонажів включають: *богинь, священиків, аристократів та жінок* з високим статусом. Також розглядається можливість створення нових п'єс без конкретних літературних джерел.

Архітектоніка п'єси має відповідати ритму *Дзьо-Ха-Кю* (Початок-розрив-швидке закінчення).

Дзеамі вводить важливе для драматургії *Но* поняття «*відкриття вух*» та «*відкриття очей*»: перше — це момент, коли музика та спів поєднуються таким чином, що аудиторія усвідомлює зміст вистави і починає її не слухати, а *чутти*. Друге – це момент, коли танець і рух розкривають тему вистави та її

зміст. Хоч це базується на майстерності актора, але воно має бути підготовлено тексті п'єси.

У висновку до семи головних трактатів Дзеамі Мотокійо з акторського мистецтва театру Но, ми можемо виділити наступні панівні ідеї, що сформували сутнісну інтерпретацію майстра щодо театру:

Ідея *Квітки* (яп. «Хана») – одна з центральних естетичних категорій, що об'єднує собою більшість робіт майстра японського театру. Несе за собою ідею новизни та сакральної краси, яка досягається за допомогою двох наступних естетичних категорій:

Мономане (з яп. «удавання» / «уподібнення») – є основою драматичної складової мистецтва театру Но. *Мономане* допомагає акторам створити образ персонажа за допомогою уважного спостереження в реальному житті за реальними прототипами їх акторських ролей.

Юген (з яп. «втаємничена краса») – естетична категорія, за допомогою якої Дзеамі надає мистецтву Но витонченості і елегантності, навіть там де це здавалося б неможливо, як у ролях воїнів чи демонів до прикладу. Є тим, що надає Но його атмосфери містичності та загадкового очарування.

Дев'ять рівнів – система з трактату «Кюї» за допомогою якої актор може відстежувати свою прогресію у навчанні.

Нікьокку (з яп. «спів і танець») – Основа мистецтва Но, що передує *Мономане*. Складається зі співу «*утай*» та танцю «*май*». Це вчення Дзеамі, про два мистецтва, особливо направлено на молодих акторів, яким до сімнадцяти років не бажано займатися чимось іншим окрім тренуванням у *Нікьокку*.

Сантай (з яп. «три ролі») – Наступний після *Нікьокку* рівень підготовки актора. У першому трактаті «Фушікаден» концепт ролей складався з дев'яти архетипів. Але з часом він еволюціонував до трьох головних: Старий, Жінка та Воїн. З появою цієї концепції актори почали розглядати усе різноманіття ролей, як поєднання рис цих трьох головних типів ролей.

Ролі мають своє графічне зображення у трактаті «Нікьокку Сантай Едзу» (з яп. Книга із замальовками про два мистецтва і три ролі).

Складне поєднання усіх вище представлених філософських, технічних та естетичних концепцій і утворює сутнісну інтерпретацію мистецтва театру Но в трактатах Дзеамі Мотокійо.

2.3. Теорія акторської майстерності Дзеамі Мотокійо (трактат «Фушікаден»)

Теоретичне вчення з трактатів Дзеамі Мотокійо ґрунтується на багатому особистому досвіді, а також знаннях, які японський майстер отримав від свого батька Каннамі Кійоцуґу. Ідеї батька Дзеамі стали основою для створення ним першого теоретичного трактату «Фушікаден» (з яп. «Вчення про стиль і Квітку»): «З того часу, як я був маленькою дитиною, **я отримував настанови від мого батька**. Протягом більше двадцяти років я слідував його вченню на основі того, що чув і бачив. Тому я написав усе це [*тобто трактат «Фушікаден»*] не для особистої вигоди, а заради нашого мистецтва та нашого дому» [79, с. 42–43].

У своїх трактатах Дзеамі неодноразово згадував про важливість розуміння теорії мистецтва театру Но. Без розуміння теорії, стверджував він у трактаті «Шюґоку Токка» (з яп. «Знаходження коштовності здобуття Квітки»), мистецтво актора буде поверхневим та з часом занепаде:

Коли актор не може проявити жодної фундаментальної думки щодо свого мистецтва, його Но²⁷ втрачає свій смак. Коли він постаріє, воно занепаде» [79, с. 145].

²⁷ У цьому уривку з трактату Дзеамі відбувається своєрідна гра слів. Оскільки ієрогліф для позначення театру Но (能) має подвійне прочитання і як «театр Но» і як «майстерність». Тож слова Дзеамі можна трактувати і як «його *майстерність* втрачить свій смак».

А тими настановами, що Дзеамі Мотокійо отримав від батька стало *два вчення*, які винесено у назву трактату «Фушікаден»: «Вчення про **стиль і Квітку**».

Під «стилем», у назві трактату, йдеться про особливу манеру гри розроблену Каннамі Кійоцугу для виконання вистав *Саругаку* (колишня назва театру Но).

Новий акторський стиль Каннамі, у трактатах його сина, отримав визначення як: «能» («Но») [36, с. 14], що можна перекласти як: «здатний, майстерний, талановитий, вмілий» [37]. Характеристика «майстерний», в трактатах Дзеамі Мотокійо, походила від того, що його батько зміг піднести невибагливий стиль народного мистецтва Саругаку до високих естетичних стандартів тодішньої аристократії [43, с. 157–158] Це в свою чергу професіоналізувало та розвинуло мистецтво Саругаку, яке почало назватися «Саругаку-Но» (з яп. «Майстерне Саругаку») [36, с. 14]. У ХІХ ст., в епоху Мейджі, назву спростили до теперішнього «Но» [43, с. 279].

«**Квітка**» (яп. «хана»), з назви трактату «Фушікаден», є центральною естетичною категорією театру Но [72, с. 121]. В роботах Дзеамі Мотокійо цей термін має широко коло трактувань та вживається у назвах багатьох його трактатів:

- «Фушікаден» (з яп. «Вчення про стиль і **Квітку**»)
- «Какьо» (з яп. «Дзеркало, що тримається до **Квітки**»)
- «Шікадо» (з яп. «Істинний шлях до **Квітки**»)
- «Шюоку Токка» (з яп. «Знаходження коштовності здобуття **Квітки**»).

Сам Дзеамі вважав, що: «...значення [*Квітки*] можна осягнути лише інтуїтивно, а не за допомогою логіки» [43, с. 100].

Дослідники театру Но сходяться на тому, що термін Квітка обертається навколо понять: *враження від вистави, відносини з публікою, естетична краса та сценічний ефект*:

«Квітка є ефектом, що виникає внаслідок відмінної вистави. Коли аудиторія захоплена виступом актора, ми можемо сказати, що є Квітка» [Japanese Theatre с. 122].

«Власний термін Дзеамі для визначення успішного налаштування між виконавцями та аудиторією - є хана (квітка)» [24, с. 3]

«Дзеамі використовує слово Квітка (хана), щоб описати красу виконавського мистецтва або естетичний ефект театру» [79, с. xxxiv].

«хана була ефектом, враженням яке справляла на публіку вистава. Інакше кажучи відчуття, які актор пробуджує у глядачів» [43, с. 100].

Отже, предмет *Квітки* має спільні риси у різних інтерпретаціях, але все одно лишається різнорідним та потребує детального аналізу, що ми здійснимо згодом.

Підбиваючи проміжний підсумок, зазначимо, що назва трактату «Фушікаден» (з яп. «вчення про стиль і Квітку») заключає в собі інформацію, щодо двох головних тем, двох головних настанов, які Дзеамі Мотокійо отримав від свого батька і прагнув донести їх до наступних поколінь, аби актори Но мали орієнтир та ставали майстрами з високими естетичним ідеалам. Ідеалами, які колись своєю майстерністю заклав батько японського теоретика Каннамі Кійоцугу.

З розумінням головної мети трактату «Фушікаден» ми спробуємо розкрити те теоретичне вчення про «стиль і квітку», яке Дзеамі заклав у нього, аби зрозуміти ті засадничі ідеї та естетичні категорії завдяки яким, актор Но може вважатися майстром своєї професії.

За теоретичною концепцією Дзеамі Мотокійо акторське навчання має починатися з самого дитинства. У першому розділі трактату «Фушікаден»: **«Пункти, що стосуються практики Но співвідносно до акторського віку»** [79, с. 4], Дзеамі Мотокійо розкладає життєвий шлях виконавця Но на сім етапів. У кожному він описує ті технічні та кар'єрні здобитки, які здійснити актор відповідно до свого віку.

Першим етапом життя для актора є **«сім років»**. В цьому віці, акцентує Дзеамі, не варт вимагати багато чого від учня, бо інакше він втратить ентузіазм:

«Йому, [учневі] безумовно, не слід вказувати, що він робив добре, а що погано. Якщо репетиції занадто суворі, і якщо дитина занадто часто отримує зауваження, вона втратить свій ентузіазм» [79, с. 4]

Щодо рекомендацій про техніку, то дитині не радять викладати вчення, що пов'язані з неопосередкованою акторською грою. Заборонені у цей період два вчення: 1. «Мономане» (з яп. «Наслідування» / «перетворення») та 2. «Сантай» (з яп. «Три ролі»). Дзеамі настоює на тому, що вчення має бути зосереджено навколо *мистецтва пісні та танцю* «Нікьокку» (з яп. «Два мистецтва») Про це Дзеамі Мотокійо особливо зауважує:

«Учневі слід навчатися лише танцю, руху та пісні. *Особливо* йому не слід навчатися тонкощам Рольової гри [Мономане, Сантай], навіть якщо він може проявляти здібності до цього» [79, с. 4]

Про досягнення учня у цьому віці, то його варт вже виводити на сцену. Вистави, у яких дитина буде брати участь, має бути невибаглива до дитини. А роль обирати таку, щоб учень зміг проявити свою природну грацію та вміння:

«Нехай він виступає у час, який здається доречним, у третій або четвертій виставі програми дня, коли йому можна дати роль, яку він зможе виконати з майстерністю» [79, с. 4].

Отже, початок навчання у сім років, за теорією Дзеамі є періодом найбільшої свободи самовираження для учня. Майстер, під час цього періоду, може розгледіти сильні та слабкі сторони майбутнього актора аби направити його в майбутньому.

Наступним віковим етапом є **«Одинадцять або дванадцять років»**

Цей вік є періодом першого розквіту грації, голосу та, за термінологією Дзеамі Мотокійо, *Квітки молодості* у актора. Гра учня може викликати очарування та захоплення в аудиторії та здаватися такою, що немає недоліків:

«... зовнішній вигляд хлопчика, незалежно в якому аспекті, викликатиме відчуття Грації. І його голос у цьому віці завжди звучатиме чарівно. Завдяки цим двом сильним сторонам будь-які недоліки може бути приховано, а хороші якості стануть ще більш очевидними» [79, с. 5].

Але в цей же період розквіту зовнішньої привабливості, варт особливу увагу звертати на техніку. Японський теоретик акцентує на тому, що молодий актор створює приємне враження виключно завдяки своєму віку і це враження не можна назвати справжньою *Квіткою*. Це, за теорією Дзеамі, є тимчасова *Квітка молодості*, яку треба підтримувати серйозними тренуваннями, як зазначає сам майстер театру Но:

«Проте, ця Квітка не є справжньою Квіткою. Це лише тимчасове цвітіння. [...] Він не завжди буде здаватися таким вправним. Оскільки цей молодий вік дозволяє акторові створити враження Квітки, розвиток його базових навичок є вирішальним» [79, с. 5].

Отже, у одинадцять-дванадцять років актор набуває свого першого розквіту та популярності серед публіки, що в теорії Дзеамі характеризується поняттям *Квітка молодості*. Важливою відмінністю цієї *Квітки* від *Квітки істинної* є те, що перша «мінлива» та «тимчасова», бо здобувається виключно зовнішньою привабливістю актора, а друга є «істиною» та «постійною», бо здобувається роками практики та майстерністю.

Третім періодом акторського життя є **«Сімнадцять-вісімнадцять років»**

Цей період для актора є критичним, оскільки тіло зазнає фізичних змін пов'язаних з перехідним віком. Дзеамі Мотокійо зазначає, що цей період один з найскладніших для актора. Погіршення голосу і пластики призводять до дискомфорту не тільки фізичного, а і психологічного:

«Раніше його голос був повним і красивим, і йому було легко виступати; тепер, усвідомлюючи, що правила змінилися, воля актора похитнулася. Більше

того, оскільки глядач може зневажливо дивитися на його виступ, він тепер відчуває сором і розчарування» [79, с. 5].

Критичним, цей період ще стає, через підвищений ризик акторові зійти зі свого шляху. Японський теоретик зауважує, що якщо актор вирішить піти з професії у цей період, то з його майстерність вже ніколи не розів'ється:

«Найголовніше, він [учень] повинен дати клятву собі, що, хоча він зараз у критичному періоді, але справді посвятить своє життя Но і ніколи не залишить його. Якщо актор на цьому етапі відмовиться від навчання, його майстерність ніколи не зросте» [79, с. 6].

Отже, одинадцять-дванадцять років є критичним періодом у навчанні в театрі Но. Дзеамі, розуміючи психологію та вікові зміни в тілі молодого актора, вчить, що фізичні та психологічні особливості перехідного віку, можуть відвернути учня від професії. Тож теорія Дзеамі у вкрай педагогічний спосіб роз'яснює, як обійти гострі кути цього періоду та дати можливість учню продовжити своє професійне зростання.

У період **«З двадцяти чотирьох або двадцяти п'яти років»** актор досягає етапу в своєму навчанні, коли його артистизм починає формуватися і межі його майбутніх здобутків та вмінь буде видно саме у цьому віці. При тому для актора досі існує загроза, що несе за собою тимчасова *Квітка молодості*. У цьому віці привабливість актора все ще на високому рівні і він вже може здобувати перемогу в театральних змаганнях *тачіаї* у більш досвідчених супротивників. Дзеамі знову ж акцентує на хибності використання актором своєї *Квітки молодості*, як *істинної Квітки*:

«під час виступу його [молодого актора] Квітка є новою і свіжою, і якщо він виграє змагання [тачіаї], інші можуть хвалити його більше, ніж він того заслуговує, так що сам актор починає вірити, що він вже високообдарований. Я маю підкреслити, що така установка є ворогом для актора. Адже це не є справжня Квітка» [79, с. 6].

Отже, цей період для актора є випробовуванням іншого порядку, ніж попередній. В протизвагу невдачам та зневазі у віці сімнадцяти-вісімнадцяти років, у віці двадцяти чотирьох у актора стається другий розквіт *Квітки молодості*. Так само, як у віці одинадцяти років *Квітка молодості* розставляє перед актором пастки легкої слави та хибної уяви про здобуття *істинної Квітки*. Про цю проблему Дзеамі пише у негативному тоні:

«Той, хто вважає, що ця *тимчасова Квітка* є *справжньою Квіткою*, відокремив себе від істинного шляху» [79, с. 7].

Тому в цей вік актор так само має продовжувати укріплятися в основних навичках актора Но: *Нікьокку* (з яп. «Два мистецтва танцю та співу»), *Мономане* (з яп. «уподібнення») і *Сантай* (з яп. «Три ролі»).

«Тридцять чотири або тридцять п'ять років» – за теорією Дзеамі Мотокійо цей вік є вирішальним для актора та його кар'єри. Саме у цьому віці настає пік акторських можливостей та разом з тим буде проявлено одне з двох:

1. Актор укріплюється у вивчені техніки і теорії та здобув *істину Квітку*
2. Актор віддав перевагу своїм природним вмінням користуючись тимчасовою *Квіткою молодості* та його мистецтво почало занепадати.

Прямим показником того, чи здобув актор *справжню Квітку* чи ні є факт публічного визнання. Якщо актор не здобуде у цей вік визнання і слави то, як окреслює Дзеамі, це свідчить про відсутність квітки. І в майбутньому актор вже може не сподіватися на кар'єру великого актора:

«Якщо публічне визнання не приходить, і актор не отримує такої репутації, тоді, незалежно від того наскільки майстерним є актор, він повинен визнати той факт, що **він ще не знайшов справжню Квітку**. Якщо він не отримав таку Квітку до цього часу, його мистецтво почне занепадати, коли йому буде сорок» [79, с. 7].

Отже, тридцять років стають для актора перевіркою всіх його минулих років тренувань. Факт наявності чи відсутності *справжньої Квітки* стає

вирішальним для усього акторського життя. Також *Квітка*, а точніше *істинна Квітка*, у контексті цього розділу вчення про вікові особливості, отримує конкретний метод ідентифікації – *публічне визнання у дорослому віці*. Дорослий вік актора і рівень його слави, у вченні Дзеамі, напряду корелюють з наявністю чи відсутністю *істинної Квітки*.

Віки «Сорок чотири – Сорок п'ять» та «П'ятдесят і пізніше»

Ці роки, у теорії Дзеамі, характеризуються словами *згасання* або ж *в'янення* [79, с. 8–9]

Актор у сорок років вже має поступово відходити від виконання більшості ролей загалом і ролей без маски зокрема, як зазначає Дзеамі:

«...навіть досить симпатичний актор, коли він старіє, не повинен більше грати ролі, які не вимагають маски» [79, с. 8].

А також відійти від виконання складних та вибагливих ролей. За теорією Дзеамі актор має позбутися з віком складних ролей в першу чергу через публіку, що, як пише японський теоретик: «не знайде жодної Квітки в такій виставі» [79, с. 8].

І таке розуміння речей та своїх здібностей, для Дзеамі є справжнім розумінням мистецтва. Но, як він пише у висновку до розділу про сорок років:

«Той, хто справді знає, як бачити і розмірковувати над собою — це той, хто насправді зрозумів природу нашого мистецтва» [79, с. 9].

У грі актора, що вже відійшовши від справ головного виконавця, але здобув за життя *істину Квітку*, за теорією Дзеамі, все одно здатен привносити *Квітку* у своїх виступах. Щодо цього японський майстер наводить історію про виступ свого батька Каннамі Кійоцугу під час служби у храмі:

«Мій покійний батько помер у віці п'ятдесяти двох років дев'ятнадцятого дня п'ятого місяця, а четвертого дня того ж місяця він виконав Но у зв'язку з релігійними службами [...]. Вистави того дня були особливо яскравими, і всі глядачі, як високопосадовці, так і прості люди, хвалили його виступи» [79, с. 9].

Отже, за теорією Дзеамі вік актора негативно впливає на його можливість виконувати різні ролі та змагатися із більш молодими супротивниками. Проте, наявність *Квітки*, а не вік відіграє тут ключову роль. Про *Квітку* актора віком вище п'ятдесяти років, Дзеамі Мотокійо в метафоричній формі висловився у наступних рядках трактату «Фушікаден»:

«Адже коли художник досягає справжньої Квітки, тоді мистецтво Но, навіть якщо листя незначне і дерево старіє, все ще зберігає свої квіти» [79, с. 9].

Зробивши детальний огляд найпершого вчення Дзеамі Мотокійо про «практики Но співвідносно до акторського віку» з трактату «Фушікаден» ми бажаво виокремити те, що японський теоретик приділяв велике значення віковим особливостям актора під час освоєння професії. Рівень фізичних вмінь та психологічні особливості учня враховуються у вчені Дзеамі Мотокійо. Це все підкреслює не тільки високопрофесійний рівень його теорії, а також її справжню педагогічну основу, що ґрунтувалася, як на власних спостереженнях, так і на досвіді, що японському теоретику передав його батько Каннамі.

Усе вчення про навчання актора відповідно до його віку спрямоване на органічний розвиток акторського ремесла, що включає багато рівнів освоєння різних практичних технік та теоретичних концепцій.

Серед усіх акторських технік та теоретичних концепцій, які виконавець театру Но повинен освоїти, ми виділимо, на нашу думку, основні, а саме:

- Вчення про *Нікьокку* «два мистецтва співу та танцю»
- Вчення про *Мономане* «уподібнення», «наслідування» і його еволюція – вчення про *Сантай* «три ролі»
- Естетична концепція *Юген* «містична краса усіх речей»
- Вчення про *Квітку* та похідне від неї вчення про: *Кюі* «Дев'ять сходинок».

Нікьокку є вченням про «два основних мистецтва співу та танцю». Мистецтво співу та танцю в теорії Дзеамі вважаються засадними, від них будуються усі наступні навички актора театру Но. Важливість засвоєння та практики цих двох мистецтв, Дзеамі Мотокійо артикулював починаючи з першого розділу трактату першого трактату «Фушікаден» обговорюючи навчання актора у сім років:

«Учневі слід навчатися лише танцю, руху та пісні» []

Окремо вчення про *Нікьокку* отримало свого найбільшого розвитку у трактаті «Шікадо» (з яп. «Істина стежка до квітів»). З обговорення його важливості (а також важливості вчення про три типи ролей *Сантай*) і починається увесь трактат:

«Існує багато важливих елементів, які треба опанувати в нашому мистецтві. Серед них такий: актор на початку навчання не повинен нехтувати двома основними видами мистецтвами і трьома типами ролей. **Під двома головними видами мистецтвами слід розуміти танець і спів**» [18, с. 163].

Надалі, протягом усього трактату, Дзеамі особливо акцентує увагу читача на тому, що перед засвоєнням *Сантай* «трьох типів ролей», треба зосередитися на двох мистецтвах. Теоретик пише про це наступне:

«Актор-початківець повинен наслідувати свого вчителя та щонайповніше вивчати танець і спів. Однак у віці від 10 до 17 років немає необхідності вивчати три типи ролей» [18, с. 163].

Вкінці трактату теоретик окреслює наслідки від нехтування послідовністю вивчення спочатку двох мистецтв, а потім трьох типів ролей:

«Скажу ще раз: ті, що починають своє навчання з будь-чого, але не з опанування двома основними мистецтвами та трьома типами ролей, досягнуть успіху хіба що у створенні простих розрізнених елементів гри — гілок та листя без стовбура» [18, с. 165].

Отже, без послідовного освоєння теорії та практики спочатку двох мистецтв, а згодом та трьох типів ролей, що є засадними для театру Но, створити враження цілісної гри, за словами Дзеамі Мотокійо буде неможливо.

Тепер ми проаналізуємо, що ж входить в «Спів і танець», що фігурують у понятті *Нікьокку*.

Спів «утаі» – є головним стилем співу в Но [43, с. 416]. *Утаі* Використовують всі актори театру Но, як головні актори (*Шіте*), так і другорядні (*вакі-шіте*). Співають актори у супроводі хору (*Джі-утаі*), що виконує пісні в унісон [41], та оркестру (*Хаяші*), який формують три барабани та флейта [41].

Головною характеристикою співу *утаі* є те, що в нього відсутній нотний запис, але є тональності. Висоту тону задається інколи самим Шіте, а інколи оркестрова флейта *Фуе*. Під спів Шіте та гру флейти вже мають підлаштовуватися інші учасники вистави та хор [33].

Про конкретну техніку *утаі* в основних трактатах Дзеамі, ми можемо знайти записи у трактаті «Какьо» (з яп. «Дзеркало, що тримається до Квітки») у першому розділі: «**Висота тону, дихання, творення голосу**» [18, с. 173] Дзеамі дає рекомендації щодо співу у виставі. В своїй роботі, японський теоретик особливі акценти робить на ансамблевості з оркестром і хором та техніці дихання:

«Правильна висота тону залежить від збереження відповідного дихання. Уважно слухаючи висоту тону супроводжуючих його мову інструментів [*флейти тощо*], актор повинен ототожнити тиск повітря у своїх грудях з наростаючою інтенсивністю висоти цього тону...» [18, с. 173].

Детальні вчення, щодо техніки співу *утаі*, записано в музичних трактатах Дзеамі Мотокійо, які наразі не доступні для прочитання західним дослідникам без знання японської мови, оскільки спроб їх перекласти європейськими мовами досі здійснено не було [79, с. xlviii].

Щодо інших технік співу, з трактатів Дзеамі Мотокійо, ми можемо зробити висновок, що серед акторів побутовали різні техніки утворення звуку під час співу *utai*. Так у трактаті «Саругаку Дангі» (з яп. «розмови про Саругаку») ми зустрічаємо свідчення записане Мотойоші (старшим сином Дзеамі) про те, що його батько використовував особливу звукову подачу, якій навчився вже від свого батька Каннамі Кійоцугу:

«З іншого боку, Дзеамі виконав пісню на початку «Укай» використовуючи стиль притаманний його батькові. Легке співання губами було особливим досягненням Каннамі» [79, 181].

Пісні *utai* і рекомендації щодо них записувалися у спеціальні книги, що були призначені для внутрішнього використання членами акторської родини *utai-Бон* [43, с. 416] (Додаток А, іл. 9). Ці книги вміщували в себе від п'яти до ста пісень з театру Но та приписи на полях, щодо їх кращого виконання [43, с. 416].

Отже, спів *utai* є одним з двох головних мистецтв театру Но на рівні з танцем. Дослідження точної техніки виконання співу *utai*, з трактатів Дзеамі Мотокійо і досі становить проблему через неперекладені п'ять трактатів про музичне мистецтво головного теоретику японського театру. Пісні Но записувалися до спеціальних книг *utai-Бон* де поруч з текстом пісень могли бути рекомендації щодо їх виконання.

Танець «маї» – є загальним терміном для визначення танців в театрі Но. *Mai* є другою частиною вчення про *Нікьокку*.

В театрі Но всі рухи танцю строго формалізовані, канонізовані та виконуються в ритмічному такті [79, с. 217]. Через панівну роль танцю у навчанні та техніці актора, можна вважати, що виставу Но більше «танцюють, а не грають» [79, с. 217].

Про акторську техніку танцю у виставах Но, Дзеамі детально пише у шостому розділі трактату «Какьо» (з яп. «Дзеркало, що тримається до Квітки»). У розділі під назвою «**Основа танцю — в голосі**», японський

теоретик розкриває засадничі ідеї танцю в японському театрі Но. Теоретик акцентує нашу увагу на панівній ролі звуку та музики в танці: «Якщо танець не ґрунтуватиметься на співі, тоді не виникне жодної емоції. У ту мить, коли аромат пісні актора переходить у танець, виникає дивна сила краси» [18, с. 176]

За вченням Дзеамі танець *mai* без музичного супроводу не може викликати емоцій, оскільки саме мелодія надає танцю емоційної глибини і краси.

Надалі в трактаті Дзеамі розкриває, що прояв танцю на сцені пов'язаний з «проявом Будди» [18, с. 176]. За цією концепцією під час виконання танцю *mai* актор має спиратися на «п'ять сховищ», що зав'язані на диханні актора: «а дихання, яке вони [сховища] породжують, будучи розділеним у відповідності до п'яти забарвлень, перетворюється на «п'ять тонів²⁸»» [18, с. 176].

Таким чином головною думкою стає те, що танець *mai* народжується з пісні та музики і без них, за словами Дзеамі, неможливий: «Справді, танець дійсно неможливий без сили звука, на який він опирається» [18, с. 177].

Інша частина вчення Дзеамі Мотокійо про танець *mai* присвячена його *п'яти вмінням*: «Далі я хотів би детальніше проаналізувати п'ять умінь танцю.

Перше — це вміння самосвідомого руху.

Наступне — вміння руху поза свідомістю.

Третє — вміння встановлювати рівномірну взаємозалежність.

Четверте — вміння встановлювати взаємозалежність у самосвідомому русі.

П'яте — вміння встановлювати взаємозалежність у русі поза свідомістю» [18, с. 177–178].

²⁸ Такий розподіл всього у трактаті Дзеамі на п'ять частин, на думку дослідника японського театру Но Кунію Компару, є проявом езотеричної концепції про п'ять елементів, яка була завезена до Японії з материкового Китаю і набула там великої популярності в період життя Дзеамі: «...ця теорія п'яти елементів та їх відповідності була важливим компонентом середньовічної японської науки. Явища та об'єкти були організовані в групи по п'ять і вважалися такими, що відповідають п'яти елементам та п'яти інь-органам людського тіла» [41, с. 31].

Вченню про п'ять Дзеамі приділяє особливу увагу та детально розписує кожен з типів танців. Ці п'ять умінь створюють п'ять стилів виконання танцювальних рухів для актора, які при тому можна між собою комбінувати та пристосовувати до трьох типів ролей [*старий, жінка та воїн*]. До прикладу для чоловічих ролей, (як то старець і воїн) Дзеамі радить використовувати п'ятий рівень танцю *взаємозалежність у русі поза свідомістю*: «принцип взаємозалежності самосвідомого руху, без сумніву, більше пасуватиме чоловічим ролям» [18, с. 179].

Також важливою складовою танцю *маі* у театрі Но є *ката*. *Ката* є характерною особливістю для всіх сценічних мистецтв Японії і перекладається як «форма», «зразок». *Ката* є «специфічним одиничним рухом танцювального або драматично-міметичного характеру. В театрі Но їх близько двісті п'ятдесят. Для танців в Но, існує близько тридцяти специфічних кат» [43, с. 166].

Деякі *ката* можуть фіксуватися на полях п'єси у вигляді малюнків (Додаток А, іл. 10)

Особливість *ката* в Но у тому, що «усі рухи – абстрактні, та головна їх задача бути красивими і психологічно відповідними до характеру ситуації» [43, с. 166]. Ці всі особливості *ката* є також наслідками підпорядкування естетики Но до вподобань шьогунської аристократії, що і породило собою «абстрактні рухи, що [...] можуть мати логічний сенс лише тоді, коли виконуються під слова, які дають їм значення; в інший час вони можуть не мати жодного видимого значення» [43, с. 167–168].

Дзеамі у деталях розбирає важливість *ката* та надає рекомендації щодо їх використання у першому розділі трактату «Саругаку Дангі»: «**Фіксовані жести**» [79, с. 183].

Отже, вчення Дзеамі Мотокійо про танці *маі* вчить актора панівній залежності танцю від музики. Танець обов'язково має взаємодіяти з піснею (з якої він, як правило і народжується) та музикою оркестру Но, щоб створити

емоційний і естетичний ефект який зробить виставу вражаючою. Складовою частиною танцю *mai* є фіксовані жести ката, яких в танцях Но приблизно тридцять штук і які мають символічно-умовний характер та відображають більше психологічний стан персонажа, а ніж його реальну жестикуляцію.

Також важливим для актора в контексті вчення про танці *mai*, є теорія про *п'ять умінь танцю*. Ці *уміння* актор має дослідити аби створити певний стиль танцю, який підходить до того чи іншої ролі. Використовувати п'ять танцювальних умінь за настановою Дзеамі, потрібно у поєднанні з вченням про *Сантай* («три типи ролі»).

Отже, теорія Дзеамі Мотокійо про *Ніккоку* «два мистецтва», поєднує у собі детальні та дуже комплексні вчення про два основних навичка актора в театрі Но: *Спів та танець*. За теорією майстра японського театру Но ці два мистецтва стають єдиним нерозривним цілим, що підтримують та доповнюють одне-одного.

Вчення про «два мистецтва» (*Нікьокку*) у трактатах Дзеамі Мотокійо постійно йде паралельно з вченням про *Сантай* «три типи ролей». Первинною ланкою в освоєнні вчення про *Сантай* є теорія про «*Мономане*», яку було закладено ще в першому трактаті Дзеамі Мотокійо «*Фушікаден*».

Вчення про «Мономане» є одним з перших, що зустрічається у трактатах Дзеамі Мотокійо. Основна інформація про *Мономане*, що з японської можна перекласти як «уподібнення» чи «імітація», записана в другому розділі трактату «*Фушікаден*» під назвою «**РІЗНІ ПРЕДМЕТИ, ЩО СТОСУЮТЬСЯ МОНОМАНЕ**».

У ньому Дзеамі розкриває головну суть вчення про *мономане*: «Загалом, *мономане* передбачає **імітацію в кожному аспекті**. Нічого не має залишитися поза увагою» [79, с. 10].

Отже, головний принцип *мономане* є *реалістична імітація*. Дзеамі наполягає на тому, що актор повинен вивчати свій об'єкт імітації (яким зазвичай стають люди різного віку та професій) з найбільшою ретельністю.

Однак у реалістичної імітації об'єкту є передумова, коли вона стає неможливою. Цією передумовою є імітація людей нижчих соціальних прошарків суспільства, як то селяни чи робітники:

«Проте, залежно від обставин, **потрібно знати, як варіювати ступінь імітації** [...] коли йдеться про імітацію працівників і селян, їх звичайні дії не повинні бути скопійовані занадто реалістично» [79, с. 10].

Ці заперечення реалістичної імітації простих людей вкотре вказує на обговорену у попередніх розділах особливість естетики Но, що орієнтувалася на смаки високої публіки, хоча одночасно з цим прагнула задовільнити усіх глядачів.

Сам процес імітації у Дзеамі складається з декількох елементів:

По-перше, вищезгадане *вивчення предмету імітації*. Актор, у випадку, якщо він імітує поважних осіб, має досконало вивчити усі їх манери, жестикуляцію та поведінки. На цьому особливо зосереджує нашу увагу Дзеамі: «...він повинен імітувати до найменших деталей різні дії осіб високої професії, особливо ті елементи, що стосуються високих художніх занять» [79, с. 10].

По-друге, для здійснення *мономане*, актор має підібрати відповідний костюм. Для деяких ролей це є вирішальною умовою вдалої імітації: «Незалежно від ролі, погане костюмування ніколи не принесе потрібний ефект, а в випадку жіночої ролі правильне вбрання є суттєвим» [79, с. 11].

По-третє, реквізит. В театрі Но робота з реквізитом, (основним з яких є віяло) несе серйозне символічне навантаження. Як приклад підбору реквізиту Дзеамі наводить роль божевільних жінок: «При виконанні [...] ролей божевільних жінок, актор повинен тримати віяло або гілочку квітів, наприклад, вільно в руці, щоб уособлювати жіночу ніжність» [79, с. 11].

Костюми та реквізит в театрі Но, за теорією Дзеамі, також мають працювати на ідею естетичної елегантності та витонченості, як про це пише японський теоретик у трактаті «Саругаку Дагі»: «У Но варт пам'ятати, що

особливе забарвлення, надане [костюмам і реквізиту], допомагає створити особливу художню елегантність кожної п'єси» [79, с. 228].

До головних елементів костюму та реквізиту в театрі Но відносяться *віяло* та *маска* (Додаток А, іл. 11). Підбір кожного з цих елементів є окремим мистецтвом, оскільки кожна деталь віяла, від орнаменту до кольору дерев'яних перетинок, несе в собі візуальні знаки, які можуть бути зрозумілі і ідентифіковані досвідченим глядачем. Як приклад таких візуальних знаків можна навести різний дизайн віял у кожній професійної школи Но (Додаток А, іл. 12). Поява актора на сцені з певним орнаментом на віялі буде позначати його приналежність до тієї чи іншої професійної школи Но.

Отже, трьома головними складовими *мономане* є правильна ступінь імітації обраного об'єкту, коректний підбір костюму та коректний підбір реквізиту для ролі. Враховуючи ці три аспекти актор театру Но може за теорією Дзеамі Мотокійо здійснювати *мономане* для будь-якої ролі, серед яких японський теоретик у трактаті «Фушікаден» виділяє дев'ять головних: *жінка, старий чоловік, роль без маски, божевільна, буддійський священник, померлий воїн, роль божества, роль демона та китаєць* [79, с. 10–17].

Зупинятися детально на кожній з дев'яти ролей у вченні про *мономане*, на нашу думку, не має потреби, оскільки концепція дев'яти ролей у вченні Дзеамі Мотокійо з часом еволюціонувала у вчення про *Сантай* («три ролі»).

***Сантай* «три ролі»:** [*Старий, Жінка, Воїн*] – Три ролі дещо більше, ніж просто акторські амплуа, як це може видатися з назви. *Три ролі* також перекладаються як *три тіла* [79, с. 141].

Для Дзеамі ці три тіла є трьома архетипами: *старого, жінки та воїна*. Комбінування цих трьох ролей разом з *Нікьокку* («співом і танцем») надає актору можливість втілити будь-який образ, що може зустрітися в п'єсі театру Но. Утворення всіх образів з трьох ролей Дзеамі пояснює у трактаті «Шікадо»: «Що ж до решти ролей – всі вони органічно виникають з двох основних

мистецтв та трьох типів ролей, тому актор зможе вільно опанувати і ними» [17, с. 164].

Теорія про *Сантай* «три ролі» і не менш важливе вчення *Нікьокку* «два мистецтва», становили фундаментальні концепції для усіх пізніх трактатів Дзеамі. Ці теоретичні концепції стали органічним розвитком засадних ідей Каннамі Кійоцугу з трактату «Фушікаден».

Також вчення про *Сантай* є єдиним у всій спадщині Дзеамі, що отримало наглядні ілюстрації у окремому тракті «Нікьокку Сантай Едзу» (з яп. Книга із замальовками про два мистецтва і три ролі) (Додаток Б).

Хотіли б окремо відмітити детальні коментарі до трактату «Нікьокку Сантай Едзу» відомого режисера та винахідника концепції «Євразійського театру» Евдженію Барба. У своїй провідній праці «Паперове Каное», він дає розлогі коментарі щодо вчення Дзеамі про «два мистецтва та три типи ролей», та детально коментує деякі з ілюстрацій Дзеамі, як то ескіз ролі *Старця* (Додаток Б, іл. 4):

«В ескізі Старця, який опирається на палку, Дзеамі намалював лінію, яка визначає напрям погляду Старця-вгору, що створює контраст з похиленою позою людини, яка настільки слабка, що повинна опиратися на палку» [2, с. 116].

Отже, вчення про «два мистецтва та три типи ролей» (*Нікьокку Сантай*) формують теоретичну та практичну основу для школи майстра японського театру Дзеамі Мотокійо. Ключовим моментом у ньому стає важливість порядку засвоєння цих навиків (і вчення яке за ними стоїть також). При тому час засвоєння кожного має чітко відповідати певній віковій категорії актора. Без ґрунтового засвоєння вчення «*про два мистецтва і трьох типів ролей*» актор театру Но приречений, як пише Дзеамі: «досягнуть успіху хіба що у створенні простих розрізнених елементів гри — гілок та листя без стовбура» [18, с. 165].

Освоївши засадничі елементи мистецтва Но, актор може продовжувати рух далі. Заглиблюючись в фундаментальні естетичні концепції театру Но, що описані в останніх розділах тарактату «Фушікаден» під назвою **«НАЙГЛИБШІ ПРИНЦИПИ МИСТЕЦТВА НО»**. Таким найглибшим принципом для театру Но є естетична концепція *Юген*

Юген «містична краса усіх речей». Історія поняття *Юген* бере свій початок задовго до появи театру Но. Коріння перших згадок про цю загадкову естетику простягаються в буддійську термінологію пізнього періоду Хань в Китаї (22-220 р. н.е.) [72, с. 125]. Юген в Японії зустрічається вже у XII ст. де його використовували в літературних трактатах у значенні «елегантність або грація» [41, с. 13]. Також на території Японії Юген мав у певний період релігійне забарвлення, що було пов'язано з поняттями темрява, глибина та містичність [43, с. 439].

Але серед різних інтерпретацій Юген Дзеамі Мотокійо, як стверджує дослідник та актор театру Но Куніо Компару обрав свою: «нюанси концепції Юген змінювалися протягом віків, але Дзеамі взяв ідею граційної, дещо таємничої елегантності і наповнив нею Но» [41, с. 13].

Інновацією Дзеамі та його батька Каннамі стала адаптація цієї релігійної та літературної концепції як для оцінки якості п'єс Но, так і для вираження елегантної, вишуканої акторської гри.

Про досягнення Юген у виставах Дзеамі Мотокійо пише про досвід свого покійного батька Каннамі, згадуючи, що: «...коли мій покійний батько Каннамі був на піку своєї популярності, він був особливо відомий своїми виставами [...] Отже, можна сказати, що він досяг безпрецедентного рівня Юген у своїх виставах» [79, с. 38].

Конкретного вчення, як досягти стану Юген у виставі Дзеамі Мотокійо не залишив. Пояснюється це тим, що Юген не є чимось раціональним, що можна контролювано викликати у глядачів. Актор театру Но Куніо Компару зазначає у своєму дослідженні, що: «...Юген не є чимось, що можна зрозуміти

інтелектуально; скоріше, він існує суб'єктивно для аудиторії, за межами простого візуального рівня» [41, с. 14]. Але не дивлячись на усю цю суб'єктивність та розмитість поняття, Дзеамі все ж зазначає певний вектор руху, який може привести актора до розуміння естетики Юген.

Вектором руху до Юген для Дзеамі була поведінка шьогунської аристократії. Через спостереження та вивчення усіх тонкощів поведінки людей вищого соціального прошарку, можна за переконаннями Дзеамі, відшукати відчуття цієї містичної «*втаємниченої краси речей*»: «у трактаті *Какьо він пише: Про досягнення стадії Юген. Поведінка аристократа є надзвичайно елегантною, і вона [поведінка] ніколи не перестане здобувати людську повагу - це Юген людського характеру. Простий, красивий, ніжний стан, що випромінюється від такого аристократа - це Юген людського тіла; і роблячи свої слова ніжними, ретельно вивчаючи слова, що вживає знать і роблячи свою мову елегантною – це Юген мови*» [41, с. 13].

В переконаннях Дзеамі щодо здобуття актором стану Юген ми знову бачимо його прихильність до шьогунської культури. Головне, ми розуміємо, що Юген може бути наділено різні речі: «Юген мови», «Юген тіла» і т.п. Така характеристика естетики Юген вказує на її можливість бути проявленою у різних речах. Це проявилось в ідеї «Юген трьох ролей» [41, с. 13]. За цією концепцією усі ролі Но, що формуються через *Сантай* «три ролі», можуть бути наділені Юген. Актор театру Но, незалежно від того, кого він зображує: чоловіка, жінку, монаха, простолюдин, селянина, жебрака чи демона, якщо він їх наділити естетикою Юген, то вони всі перейдуть в категорію прекрасного. Тоді і роль селянина може викликати в глядача аристократичного походження відчуття Юген. Про це говорив Дзеамі, коли пояснював, що не всі ролі треба відтворювати в реалістичній манері: «коли йдеться про імітацію працівників і селян, їх звичайні дії не повинні бути скопійовані занадто реалістично» [79, с. 10]. Виходить, що віддалення від реалістичної імітації селянина має наближати актора театру Но до стану елегантного та граційного *Юген*.

Отже, головним у вченні про естетичну концепцію Юген стає акторський навичок наближення усіх предметів до стану Юген. Пошуку того елементу містичної краси, яким актора наділяє речі аби вони ставали граційними та витонченими. Тоді його гра буде створювати атмосферу та відчуття *Юген*, що наближує його до останньої сходинки у вченні Дзеамі – досягнення *Квітки*.

Квітка (яп. «Хана») для Дзеамі є найважливішим поняттям в мистецтві театру Но. Вченню про квітку він присвятив останні таємний розділ свого трактату «Фушікаден», що мав назву «**ОКРЕМЕ СЕКРЕТНЕ НАВЧАННЯ**».

Квітка в теорії Дзеамі була настільки важлива концепція, бо давала виконавцеві розуміння стосунків між ним та його аудиторією. Сам Дзеамі у його *секретному навчанні* про Квітку давав одну з характеристик квітки, як: «У виконанні Саругаку, коли вистава здається новою для глядачів, вони будуть зворушені, вважаючи цю гру привабливою. Квітка, чарівність і новизна: це все три складові одного й того ж єства» [79, с. 52].

Тож квітка включає в себе поняття *новизни* та *чарівності*, але новизни не буквальної, як нових сценічних ефектів чи прийомів, якими актор хоче здивувати публіку. Дзеамі уточнює, що сутність квітки розкривається завдяки вдалому комбінуванню усіх інших аспектів мистецтва Но. Про це Дзеамі пише у дещо метафоричному ключі, як *квітка, що розквітає в належний час*: «[якщо] актор оволодіє різними елементами Но, він може продемонструвати своє мистецтво, спираючись на смак моменту та на ті види вистав, які цінують його глядачі. Його вистава може бути порівняна з **поглядом на квітку, яка розквітає в належний час**» [79, с. 52–53].

Отже, квітка стає прямим показником майстерності актора. Якщо аудиторія захоплена і зворушена грою актора, то вважається, що він зміг досягти Квітки. Але концепція Квітки на цьому не обмежується. Її розвитком та поглибленням Дзеамі Мотокійо займався протягом усіх своїх таємних трактатів. Задля того, щоб актор точно міг відслідкувати свій прогрес і не

зійшов зі шляху істинної майстерності, Дзеамі винайшов концепцію «істинної» та «тимчасової» Квітки.

Концепція істинної та тимчасової квітки детально розкриті на початку першого трактату Дзеамі Мотокійо «Фушікаден». За нею «істиною» є квітка, яку актор може зберігати протягом усієї своєї кар'єри, кожного разу демонструючи високий рівень вистави. «Тимчасова» квітка має другу назву «квітка молодості» і існує в акторові разом з його молодим віком. Але ближче до сорока років Квітка «молодості» (чи «тимчасова») природним чином зникає і якщо актор не був носієм «істинної» Квітки, то його мистецтво занепадає, а він втрачає усю славу, що мав до того.

Отже, «істинна» квітка є результатом багатьох років суворого навчання. Вона розквітає з оволодіння технікою і перевершує «тимчасову» квітку.

Ще одним розвитком ідеї Квітки стало вчення про «**Кюі**» [79, с. 120] з однойменного трактату Дзеамі Мотокійо. Кюі в перекладі з японського значить «дев'ять сходинок». Цими *сходінками* в розумінні Дзеамі стає рівень актора у його володінні Квіткою.

Дзеамі розбиває рівень акторської майстерності на дев'ять пунктів і надає найвищим чотирьом характеристику *Квітки* [79, с. 120–122]:

1. *Квітка безсмертної чарівності*
2. *Квітка глибини*
3. *Квітка спокою*
4. *Справжня квітка*
5. *Мистецтво широкого володіння*
6. *Мистецтво ранньої краси*
7. *Мистецтво сили та делікатності*
8. *Шлях сили та грубості*
9. *Шлях грубості та важкості*

Вчення з трактату «**Кюі**» створено Дзеамі Мотокійо, для того, щоб актор мав систему оцінювання свого рівня підготовки. До кожного з рівнів Дзеамі

надає метафоричний опису вигляді дзен-буддійського *коану* – парадоксального, туманного та метафоричного твердження, що має наштовхнути учня на роздуми і раптове ірраціональне розуміння істинної суті вчення:

«Мистецтво квітки спокою "Накопичуючи сніг у срібній чаші."»

Накопичуючи сніг у срібній чаші, відтінки, що виникають з чистого, ясного білого світла, вигляд, що надає справжнє відчуття ніжності — чи не можна сказати, що таке представляє Квітку Спокою?» [79, с. 121].

Отже, концепція розвитку концепції Квітки у вигляді системи рангів «Кюі», мало сформувані в актора систему рангів за якою він міг визначити свій рівень мистецтва та те, куди йому треба рухатися далі. Можна вважати, що рангова система «Кюі» є своєрідним продовженням вчення про «навчання актора співвідносно його віку» з трактату «Фушікаден», бо вони обидва вчення ставили собі за мету надати актору дороговказ на шляху освоєння акторської майстерності за системою школи Дзеамі Мотокійо.

Висновки до II розділу

Дзеамі Мотокійо, видатний теоретик театру Но, створив глибоку та цілісну систему акторської майстерності, яка охоплює технічні, естетичні та філософські аспекти цього мистецтва. Його трактати, зокрема «Фушікаден» і «Кюі», стали основою для розвитку театру Но, зберігаючи свою актуальність уже понад шістьсот років. У них Дзеамі виклав не лише технічні прийоми, а й філософські роздуми про природу мистецтва, сутність актора та його взаємодію з публікою.

Однією з ключових концепцій Дзеамі є «Квітка» (*Хана*), яка символізує здатність актора встановлювати емоційний зв'язок із глядачем і приносити йому задоволення. Ця концепція охоплює не лише технічну майстерність, а й уміння актора інтуїтивно відчувати настрій аудиторії, що дозволяє зробити виставу витонченою та привабливою. Інша важлива категорія — «Юген»,

(*містична краса*), яка проявляється в елегантності та витонченості гри. Дзеамі вважав, що актор може досягти цієї краси, спостерігаючи за поведінкою аристократії та перенісши її естетику у свої вистави.

Філософія Дзеамі також включає поняття «Мономане» (*імітація*), яке вимагає від актора глибокого вивчення об'єкта імітації. Однак він застерігав від надмірної реалістичності, особливо у відтворенні персонажів нижчих соціальних прошарків (селян, робітників), що свідчить про орієнтацію театру на смаки аристократії. Крім того, Дзеамі розробив систему семи етапів розвитку актора, кожен із яких має свої специфічні вимоги та техніки відповідного до віку виконавця.

Усі елементи акторської системи Дзеамі спрямовані на досягнення головної мети — задоволення смаків будь-якої публіки. Його трактати пропонують акторам не лише технічні інструкції, а й методи рефлексії та аналізу власного прогресу, що дозволяє їм постійно вдосконалюватися.

РОЗДІЛ III. МИСТЕЦЬКА СПАДЩИНА ДЗЕАМІ МОТОКІЙО ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК СВІТОВОГО ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

3.1. Застосування теоретичних і практичних порад Дзеамі Мотокійо в традиції театру Но

Вчення Дзеамі Мотокійо, що зберіглося у його таємних трактатах, актуально і на сьогоднішній день. Усі п'ять професійних шкіл Но визнають авторитет трактатів і використовують вчення з них у своїй навчальній практиці.

Завдяки польовим розвідкам західних практиків у нас є можливість дослідити питання, як теоретичне надбання Дзеамі Мотокійо продовжує використовуватися через шістьсот років від моменту його створення.

Перед тим, як прийти до використання вчення самого Дзеамі, ми хочемо окреслити те, що «жива традиція», коли це поняття застосовують до театру Но, вказує не тільки на існування сучасних театрів Но в різних частинах Японії, а і на той факт, що генеалогія передачі практичних навиків в Но **ніколи не переривалася** [34, с. 31]. Цей факт є важливим, оскільки теоретичне вчення Дзеамі Мотокійо в деяких своїх аспектах акцентує на необхідності пояснення певних явищ у особистій розмові між учнем і майстром: «Оскільки такі ефекти перевищують мою здатність описувати їх, їх слід пояснити в **усному навчанні**» [79, с. 138]. Або ж Дзеамі, як у випадку з вченням про *мономане*, зауважував, що пояснити такий великий об'єм інформації в письмовому вигляді неможливо: «Було б **неможливо описати в письмовій формі** всі різні аспекти рольової гри» [79, с. 10]. З останнього прикладу ми також можемо зробити висновок, що була усна частина вчення про *мономане*, яка фізично не могла бути поміщена в жоден з трактатів.

Ці обставини обмеженості паперових носіїв надають живій передачі театру Но особливу цінність. Не дивлячись на публікацію усіх трактатів Дзеамі Мотокійо, офіційні школи дотепер зберігають таємність в сферах

розкладу тренувань акторів, вправ для підготовки та навчання їх практичним елементам співу та танцю. Про це у своїй розвідці пише американський актор та дослідник театрів масок Девід Гріффітс: «У будь-якому випадку, Трактати не розкривають деталей щоденної програми вправ, призначених для розвитку поступових етапів координації та фізичної спритності. Це є привілеєм *лемото* (майстрів) кожної школи, які володіють методологією і передають її безпосередньо своїм учням; **частина безперервного елемента таємниці, що оточує і "захищає" продовження Но**» [34, с. 49–50]. А також, що: «Навіть зараз існують **ритуали та тренувальні сесії, які все ще ретельно охороняються**, зберігаючи таким чином частину містики та таємниці сім'ї» [34, с. 32].

Практика навчання, що побутує наразі в театральних школах Но, відповідає методам, які закладав Дзеамі Мотокійо у своїх трактах. В трактаті «Шікадо» Дзеамі стверджує, що майстерність учня залежить від вмілої *імітації* вчителя: «Справжній майстер — це той, хто **вміло імітує свого вчителя**, проявляє проникливість, думкою та тілом поглинає мистецтво вчителя й, оволодівши цим мистецтвом, досягає рівня Досконалої Плавності» [18, 165]. Такий метод навчання і дотепер в побуті у професійних школах театру Но. Про це пише у своїй розвідці актор Девід Гріффітс: «Показуючи як і копіюючи те, що було показано, є методом Но. Таким чином проводяться уроки в усіх елементах Но. **Це той спосіб, через який усі родини Но вірять, що їхні вміння та традиції будуть збережені для майбутніх поколінь**» [34, с. 35].

Навчання в професійних школах Но, так само як і шістсот років тому, починається для акторів з шести-семи років: «*Коката* (дитячий актор) повинен навчитися сидіти, стояти, пересуватися, танцювати та співати. [...] Багато п'єс включають їх [*коката*] до свого складу, і тому є дуже практична причина, чому актор в Но починає своє навчання так рано» [34, с. 36]. Дзеамі зазначав про ранній початок навчання акторів Но в першій частині трактату

«Фушікаден»: «треба сказати про наше мистецтво, що воно починається з семи років» [79, с. 4].

І розвивається актор в сучасних професійних школах театру Но теж за тими же віковими рамками, як це вказано у Дзеамі.

Отже, акторська система закладена Дзеамі Мотокійо та її методика навчання зберіглися. Наразі в професійних школах Но практикують ті ж методи викладання, що Дзеамі окреслював в своїх працях, як приклад метод імітації вчителя. Також сучасні школи зберігають і вікові особливості у навчанні професійного актора театру Но та починають перші заняття з Коката (молодим актором) у віці шести-семи років. При тому школи продовжують зберігати і деякі невідомі за межами шкіл професійні традиції. До них входять точній план тренувань акторів двом основним мистецтвам театру Но співу та танцю.

Таке дбайливе ставлення до ідей та традицій закладених Дзеамі Мотокійо підтверджує той факт, що театр Но зберігає живу та безперервну генеалогію, що тягнеться від самого Дзеамі Мотокійо і до наших днів.

Така безперервна лінія передачі, надає можливість спостерігати за живим архаїчним мистецтвом, що овіює його ореолом містичності та сакральності. Це усе створює сильне емоційне враження від вистав театру Но не тільки у японських, а в іноземних глядачів і театральних практиків, що з кінцем ХІХ – початком ХХ ст. почали активно цікавитися і досліджувати театр Но.

3.2. Досвід інтерпретації ідей Дзеамі Мотокійо в практиці світових театральних шкіл

З початку ХХ ст. у Європі та США відбулися перші гастролі японського театру Но [29]. Гастрольна діяльність Но стала значним відкриттям не тільки для театральних митців того часу, а всього культурного Заходу (поетів,

драматургів, художників тощо). Інтерес навколо японського театру Но та його драматургії викликав низку літературних та театральних експериментів.

В сфері літературних експериментів, що були натхненні японським театром Но, ми хочемо зазначити низку письменників, що зробили свій внесок у популяризацію та осучаснення драматургії Но у своїх творах:

Юкіо Мішіма – японський письменник, поет, драматург та актор. Мішіма відомий своїми літературними творами, які досліджують теми самостійності, краси, гідності та національної ідентичності [19]. Його цикл п'єс «п'ять сучасних п'єс для театру Но» є адаптацією подій класичних п'єс театру Но до реалій Японії ХХ ст. [31]. У своїй адаптації, Юкіо Мішіма не лише інтерпретує відомі п'єси, але й додає до них нові сюжетні лінії та характери, що робить їх більш актуальними для сучасного читача. Однією з адаптованих п'єс в збірці Мішіми є одна з найвідоміших п'єс театру Но «Сотоба Комачі»²⁹, оригінал якої написано засновником театру Но Каннамі Кійоцугу [18, с. 147].

Вільям Батлер Єйтс – відомий ірландський письменник, поет і драматург, лауреат Нобелівської премії з літератури 1923 року. Серед п'єс автора окреме місце посідає символістська драматургія «Театру масок» чи «п'єс для танцівників», у яких він «використовував прийоми японського театру Но» [82]. Зміст п'єс при тому не перетинався з сюжетами класичних японських драм, а використовували ірландські міфологічні та фольклорні теми, як то легенду про героя Кухуліна [3].

Статична та символічна маска, на думку Б. Єйтса, мала б позбавити актора рухливої міміки, створивши з нього живий символ [82]. До п'єс Батлера Єйтса, що були натхненні естетикою та драматургією Но, відносять наступні: "Чотири п'єси для танцівників», «Біля Яструбиної криниці», «Єдина ревність Емер», «Голгота» та «Привиди минулого».

²⁹ Повний переклад п'єси Каннамі Кійоцугу «Сотоба Комачі» див: [18, с. 149–159]

Вільям Батлер Єйтс познайомився з драматургією театру Но через свого друга та американського поета Езру Паунда, що також інтерпретував театр Но у своїй творчості.

Езра Паунд – американський поет та драматург, що не тільки інтерпретував театр Но у своїх творах, а і разом з французьким сходознавцем Ернстом Фенолозою видав збірку перекладів класичних п'єс театру Но «Noh or Accomplishment: A Study of the Classical Stage of Japan» (1916 р.) [69]. Е. Паунд активно популяризував японську культуру на заході, що сприяло також поширенню знань про театр Но серед інших західних митців, як Вільям Батлер Єйтс.

У щоденниках Езри Паунда було знайдено чернетки п'єс в стилі японського театру Но [50, с. 20]. Найбільш розробленими з них є дві п'єси: «Трістан», що є вільною адаптацією драми Дзеамі Мотокійо «Нішикігі» та «Вечеря в домі мадемуазель Рашель», що написана на основі листа французького поета Альфреда Мюссе [50, с. 20].

У своїй адаптації «Трістан» до п'єси Дзеамі «Нішикігі» Е. Паунд зберігає основну канву сюжету про двох привидів, що намагаються звільнитися з цього світу, але перекладає її на персонажів Трістана та Ізольди з однойменного лицарського епосу.

Паралельно з літературними експериментами над драматургією Но, відбувалися практичні пошуки в царині театру, які базувалися на ідеї використання візуальної естетики або ж пластичних елементів з японського театру. Але в більшості ці експерименти не отримували практичного розвитку, а лишалися інтелектуальними моделями на сторінках теоретичних робіт. Тільки одиницям вдалося здійснити справжні реформи у театральному процесі, практично застосовуючи та інтегруючи до сценічної практики. Серед подібних митців, що змогли інтегрувати елементи Но у свою практику ми виокремимо:

Тадаші Судзукі. На батьківщині Но експериментами з синтезування його елементів з сучасними театральними практиками донині займається театральний режисер Тадаші Судзукі. Мистецтво Но посідає важливе місце в ідеях Тадаші Судзукі, оскільки він вважає його невід'ємною частиною японської культурної спадщини, яка тісно пов'язана з фізичним вираженням та простором [86]. Т. Судзукі вважає, що театр Но, з його акцентом на тілесності, є прикладом того, як фізичне вираження може бути інтегроване в театральну практику, що дозволяє акторам встановлювати глибокі зв'язки з аудиторією [86]. Т. Судзукі також критикує сучасні театральні практики, які зосереджуються на стандартизації, і вважає, що театр Но може слугувати моделлю для відновлення органічності та автентичності.

Таким чином, театр Но не лише впливає на його філософію театру, але й слугує основою для розвитку його унікального акторського стилю, який акцентує увагу на фізичному з'єднанні з простором і культурною ідентичністю.

Єжи Гротовський. На Є. Гротовського мав значний вплив японський театр Но, особливо на його методологію та творчість. Ідеї з його маніфесту «Перформер» пов'язані з теоретичними трактатами Дзеамі Мотокійо.

Вплив Дзеамі Мотокійо на Єжи Гротовського є встановленим фактом через те, що у 1962 році, Єжи Гротовський отримав у подарунок переклад семи трактатів Дзеамі Мотокійо у збірці французького японознавця Рене Зіфферта «Секретна традиція Но» («Secrete tradition di No») [85, с. 56].

Є. Гротовський активно звертався до естетики та філософії театру Но, зокрема до концепції *Квітки* на яку він посилається у своєму Маніфест «Перформер» - пряме посилення на Дзеамі Мотокійо і його концепцію *Квітки* в контексті вікових можливостей актора [5, 136].

Також спільною для методики Є. Гротовського і вчення Дзеамі Мотокійо є концепція актора-воїна. Обидва митці підкреслюють концепцію актора-

воїна, Є. Гротовський у своєму маніфесті «Перформер» [5], а Дзеамі Мотокійо у трактаті «Шікадо» [79, с. 122].

Також важливим є факт знайомства Є. Гротовського з японською культурою та театром Но. Відбулося воно через його коротку подорож до Токіо, де він бачився з японським режисером Тадаші Судзукі та подивився репетицію вистави Но. Також Є. Гротовський співпрацював з польською японознавчиною Ядвігою Родовіч, що є авторкою статей та книги про театр Но.

Театр Но мав вплив на Єжи Гротовського та його акторську школу, що відображено в роботах польського майстра.

Евдженіо Барба – театральний антрополог і режисер, який зробив значний внесок у розуміння театру, зокрема театру Но, через свою концепцію *театральної антропології*.

Він стверджує, що актори в театрах Сходу, зокрема в театрі Но, використовують своє тіло і рухи в спосіб, який суттєво відрізняється від повсякденного життя.

Барба виділяє три основні «закони», які визначають акторську техніку в театрах Сходу, зокрема в театрі Но. Перший закон — це закон зміни рівноваги, який вимагає від акторів адаптувати свої рухи, щоб підтримувати нову форму рівноваги, що відрізняється від звичайної [44, с. 30].

Другий закон — це закон опозиції, який вказує на те, що актори часто починають рухи в протилежному напрямку, перш ніж змінити їх на бажаний [44, с. 34].

Третій закон — це закон «*koherent incoherence*», який говорить про те, що незвичні позиції і рухи, які можуть здаватися нелогічними з точки зору економії енергії, насправді дозволяють акторам досягати нових рівнів енергії та виразності. У театрі Но актори, використовуючи цю техніку, можуть створювати вражаючі ефекти, які здаються спонтанними, хоча насправді є результатом тривалого навчання і практики [44, с. 37].

Таким чином, зв'язок між Евдженіо Барбою і театром Но існує на рівні його теоретичних робіт. Через свої дослідження і концепції Барба відкриває нові розуміння в техніці акторів театру Но, які також поглиблюють і розширюють вчення самого Дзеамі Мотокійо

Пітер Брук теж мав зв'язок з театром Но. Мінімалізм, символізм і глибока емоційна виразність – ті елементи, що резонували з художнім баченням П. Брука.

Однією з ключових рис, що об'єднує П. Брука і театр Но, є мінімалізм. П. Брук пропагував концепцію "порожнього простору", де суть театру може бути досягнута з мінімальними ресурсами. Сценографія театру Но, яка акцентує на присутності актора без використання розкішних декорацій, ідеально вписується в цю філософію. П. Брук вважав, що простота може створити глибокий емоційний вплив на глядача.

П. Брук активно взаємодіяв з японськими театральними практиками, спостерігаючи за виставами Но, що вплинуло на його творчість. Він також впроваджував елементи ритмічної та просторової динаміки Но у свої постановки [65].

Пітер Брук, досліджуючи універсальні театральні принципи та мінімалістичні стилі виконання, інтерпретував у своїй творчості елементи театру Но, роблячи їх актуальними для сучасного глядача.

Висновки до III розділу

Мистецька спадщина Дзеамі Мотокійо, видатного японського драматурга та теоретика театру Но, залишається надзвичайно актуальною і впливовою навіть через шістьсот років після її створення. Його трактати, які містять глибокі теоретичні та практичні поради, продовжують формувати навчальні програми професійних шкіл театру Но в Японії, зберігаючи живу традицію, що передається з покоління в покоління.

Вплив Дзеамі Мотокійо виходить за межі Японії, проникаючи в світове театральне мистецтво. З початку ХХ століття, коли японський театр Но почав гастролювати в Європі та США, його естетика і драматургія привернули увагу багатьох західних митців. Письменники: (Юкіо Мішіма, Вільям Батлер Єйтс і Езра Паунд), що адаптували елементи театру Но у своїх творах. Їхні експерименти не лише популяризували японську культуру, але й сприяли розвитку нових театральних стилів, які поєднували традиційні японські елементи з західними театральними практиками.

Серед театральних режисерів, які інтегрували ідеї Дзеамі у свою практику, варто відзначити: (Тадаші Судзукі, Єжи Гротовський, Евдженіо Барба, Пітер Брук). Кожен з них, спираючись на концепції театру Но, розвивав свої унікальні стилі. Наприклад, Є. Гротовський у своїй методології звертався до концепції *Квітки*, в той час як П. Брук використовував мінімалістичні елементи театру Но для створення глибокого емоційного впливу на глядача.

Таким чином, мистецька спадщина Дзеамі Мотокійо не лише зберігає традиції японського театру, але й активно впливає на розвиток світового театального мистецтва. Театр Но, з його архаїчною естетикою та містичністю, залишається живим мистецтвом, яке вражає глядачів у всьому світі, підтверджуючи свою значущість у глобальному культурному контексті.

ВИСНОВКИ

У кваліфікаційній роботі здійснено аналіз теоретичних та практичних аспектів акторської школи майстра японського театру Но Дзеамі Мотокійо. Дослідження розкрило комплексність та всебічність підходу японського теоретика до питань акторської гри, саморозвитку та виховання. Доведено, що вчення з таємних трактатів Дзеамі Мотокійо актуально і досі для сценічної практики сучасних театрів Но. Встановлено зв'язки між драматургією театру Но та творчістю японських і західноєвропейських письменників ХХ ст.: (Юкіо Мішіма, Вільям Батлер Йейтс, Езра Паунд). Окремо досліджено вплив естетики та теорії театру Но на теоретиків та практиків театрального мистецтва ХХ ст.: (Тадаші Судзукі, Єжи Гротовський, Евдженіо Барба, Пітер Брук). Результати проведеного дослідження представлено в таких основних теоретичних положеннях:

1. Сформована джерельна, історіографічна та теоретична база дослідження демонструє, що наукові дослідження театру Но охоплюють усі його аспекти: естетику, теорію, історію та практику. Серйозний науковий інтерес становить питання історії японського театру Но та його сучасний розвиток у Японії. У теоретичній базі дослідження роботи також виокремлено наукові праці японських, українських та західноєвропейських дослідників, що пов'язані з перекладом та аналізом таємних трактатів Дзеамі Мотокійо.

2. Простежено історію формування п'яти професійних шкіл театру Но. Було проаналізовано середньовічне мистецтво Саругаку еволюціонувало у «Саругаку-Но», а згодом у театр Но. Сталося це завдяки акторам Каннамі Кійоцугу і його сину Дзеамі Мотокійо, які вважаються засновниками Но. Встановлено зв'язки між середньовічними трупами Саругаку: Тобі; Юзакі; Такеда; Сакадо та сучасними професійними школами Но: Кандзе; Компару; Хошо; Конго та Кіта, що походять від них.

3. Встановлено головний фактор, що вплинув на формування естетичних поглядів Дзеамі Мотокійо: його перебування в середовищі самурайської аристократії. В оточені високопосадовців та тодішньої еліти суспільства Дзеамі розробив свою концепцію акторської майстерності, естетична основа якої ґрунтувалася на імітації манер та поведінки людей вищого прошарку суспільства.

Засадничі ж ідеї щодо підготовки актора та його навчання у театрі Но Дзеамі Мотокійо успадкував від свого батька Каннамі Кійоцугу.

4. Проаналізовано сім головних трактатів з акторської майстерності Дзеамі Мотокійо. Щодо кожного трактату можна дати наступну коротку характеристику:

«Фушікаден» (з яп. «Вчення про стиль і Квітку»)

Перший і найважливіший з усіх секретних трактатів Дзеамі Мотокійо, що містить усі засадничі ідеї його акторської школи.

II. Кюі (з яп. «Дев'ять сходинок»)

Трактат класифікує навички акторів театру Но за дев'ятьма рівнями, підкреслюючи важливість оволодіння всіма рівнями для досягнення майстерності.

III. Югаку Шудофукен (з яп. «Міркування про стиль і шляхи пізнання мистецтва Югаку»)

Трактат розкриває важливість органічного розвитку акторських талантів відповідно до віку та зв'язок між формою виконання і її сутністю.

IV. Какьо (з яп. «Дзеркало, що тримається до Квітки»)

Присвячений техніці акторської гри – рухам, жестам, інтонаціям, вдосконаленню навичок.

V. Шікадо (з яп. «Істинний шлях до Квітки»)

Повторює ідеї попередніх, зосереджуючись на танці, співі та трьох типах ролей.

VI. Нікьокку Сантай Едзу (з яп. «Книга із замальовками про два мистецтва і три форми»)

Ілюстрований трактат про концепцію *Нікьокку Сантай* «два мистецтва та три типи ролі».

VII. Носакушьо (з яп. «Про написання п'єс Но»)

Трактат надає інструкції щодо написання п'єс Но, акцентуючи на виборі персонажів, архітектоніці п'єси та важливості ритму Джьо-Ха-Кю.

5. Встановлено засадничі теоретичні ідеї Дзеамі Мотокійо з його першого трактату «Фушікаден»:

Квітка (яп. «Хана») – центральна естетична категорій, що несе за собою ідею новизни та краси, які актор передає глядачу через гру.

Мономане (з яп. «удавання» / «уподібнення») – створення образу персонажу через імітацію реальних людей

Юген (з яп. «втаємничена / містична краса») – естетична категорія, за допомогою якої Дзеамі надавав мистецтву Но витонченості і елегантності.

Нікьокку (з яп. «спів і танець») – основа виконавського мистецтва Но. Складається зі співу «*утаі*» та танцю «*маі*».

Сантай (з яп. «три ролі») – у трактаті «Фушікаден» концепт ролей ще складався з дев'яти амплуа (*мономане*), але згодом еволюціонував у вчення про три головні архетипи: Старий, Жінка та Воїн.

Комплексне поєднання усіх вище представлених філософських, технічних та естетичних концепцій і утворює теоретичну основу акторської школи Дзеамі Мотокійо.

6. Дослідження довело, що акторська система, закладена Дзеамі Мотокійо в його таємних трактатах і її методика навчання зберіглися дотепер в сучасних школах Но. Головним навчальним методом залишається імітація дій майстра. Також сучасні школи зберігають і вікові рамки у навчанні

професійного актора театру Но. Перші заняття починаються у віці шести-семи років, як це зазначено у вченні Дзеамі Мотокійо. Школи продовжують зберігати не тільки теоретичне, але і практичне вчення Дзеамі Мотокійо. Через безперервність передачі акторської традиції в династіях акторів театру Но і дотепер практикують вправи, винайдені Дзеамі шістсот років тому.

7. Досліджено діяльність письменників, драматургів та театральних теоретиків і практиків ХХ–ХХІ ст., що в своїй творчості інтерпретували елементи театру Но: естетику, теорію та візуальні елементи. Проаналізовано твори письменників, що надихалися драматургією театру Но. Твори Дзеамі значною мірою вплинули на драматургію Юкіо Мішіми, Вільяма Батлера Єйтса, Езри Паунда та ін. Серед теоретиків та практиків театального мистецтва ХХ ст., що займалися інтерпретацією театру Но у своїй творчості, ми виокремили: Тадаші Судзукі, Єжи Гротовського, Евдженію Барбу та Пітера Брука.

Отже, аналіз акторської системи Дзеамі Мотокійо показав, що оволодіння актором майстерності в театрі Но вимагає повної відданості своїй професії, виконання та засвоєння великої кількості практик, описаних у його трактатах. Навчання актора починається з семи років і триває до кінця його акторської кар'єри. Протягом своєї кар'єри актор має постійно демонструвати *Квітку* – витончену гру, що викликає захоплення глядача. *Квітка* може бути «тимчасовою» (зникає після 30 років) і «істинною» (зберігається до кінця кар'єри, незалежно від віку). Дзеамі наголошував на постійному самовдосконаленні актора – як фізичному, так і духовному. Естетика створеного ним театру орієнтована не лише на елітарну публіку, а й на всіх глядачів. Справжній майстер, за Дзеамі, здатен дивувати та очаровувати будь-яку аудиторію своєю грою.

Дослідження показало, що вчення Дзеамі Мотокійо має значний потенціал для подальшого вивчення. Його ідеї можуть бути інтегровані в

західноєвропейський театр, а трактати є джерелом для аналізу не лише акторської майстерності, а й драматургії, філософії та естетики Японії XV ст.

Науковою проблемою залишається переклад і дослідження всіх трактатів Дзеамі, частина з яких досі не вивчена. Для українського театрознавства та сходознавства важливим завданням може стати переклад і аналіз трактатів Дзеамі Мотокійо, що сприятиме долученню до японської театральної культури, яка вплинула на театр Європи та США у XX ст. й залишається живою традицією до сьогодні.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аністратенко Л., Бондаренко І. Словник японських літературознавчих термінів. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2012. 208 с.
2. Барба Е. Паперове каное: путівник по театральній антропології / пер. з англ. Шкарабан М. Львів : Літопис, 2001. 288 с.
3. Вільям Батлер Єйтс / УкрЛіб. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/bio-zl/printit.php?tid=5547> (Дата звернення: 13.12.2024).
4. Горобець Р. Традиційний японський театр та його відображення в опері П. Масканьї «Ірис» // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2013. Вип. 38. С. 68–78.
5. Гротовський Є. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. / за ред. Н. Бічуя, І. Денисюк, Б. Козак, М. Прихода. Львів : Літопис, 1999. 187 с.
6. Дмитрова Л. Підручна книга з історії всесвітнього театру, Вип. 1 / Л. Дмитрова; за ред. й вступ. увагами проф. О. Білецького. Київ : Державне Видавництво України, 1929. 469 с.
7. Капранов С. “Ісе моногатарі” як пам’ятка японської релігійно-філософської культури доби Хейан. Київ : Видавничий дім «КМ Академія», 2004. С. 79.
8. Коваленко О. Система японсько-української практичної транскрипції. Фонетичний аналіз // Збірник наукових праць Національного науково-дослідного інституту українознавства та всесвітньої історії. Київ : ННДІУВІ, 2012. Вип. 29. С. 197–215.
9. Кулініч О. Синій колір японського літа. Київ : Саміт-Книга, 2024. 272 с.
10. Окаринський В. Скоморохи: глумці, ігріці, співці та інші предки української богеми / Culture.pl. URL: <https://culture.pl/ua/stattia/skomorokhy-hlumtsi-ihrtsi-spiivtsi-ta-inshi-predky-ukrayinskoji-bohemy> (Дата звернення: 15.10.2024).

11. Петрова О. Японія. З Хіраката під голос флейти... Культурологічна розвідка. Київ : Дух і літера, 2024. 216 с.
12. Прищепа О. Особливості ефекту очуження в традиційних театрах Японії // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка, 2011. Вип. 59. С. 190–192.
13. Рибалко С. Театр Но у ритуальних та мистецьких практиках сучасної Японії // Народознавчі зошити, 2017. Вип. 6. С. 1591–1600.
14. Судзукі С. Свідомість дзен, свідомість початківця / перекл. з англ. Київ : Основи, 2022. 160 с.
15. Шепетняк О. Історія релігій. Том перший. Жовка: Місіонер, 2019. 496 с.
16. Шкарабан М., Релігійні впливи на театральні системи й методи ХХ століття. Феноменологія релігій про простір і час / Новий Акрополь. URL: <https://newacropolis.org.ua/theses/relihiini-vplyvy-na-teatralni-systemy-i-metody-khkh-stolittia-1500792581> (Дата звернення: 13.10.2024).
17. Японська богиня Аме-но Удзуме — танцююча богиня. Японська міфологія / Supermif.com. URL: <https://supermif.com/japan/ame.html> (Дата звернення: 14.10.2024).
18. Японська література: Хрестоматія. Том II (XIV–XIX ст.) / Упорядник Бондаренко І.П. Київ : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2011. 696 с.
19. Яценко Б. Юкіо Місіма / Енциклопедія Сучасної України. URL: <https://esu.com.ua/article-67913> (Дата звернення: 13.12.2024).
20. Amano Y. "Flower" as Performing Body in Nō Theatre // Asian Theatre Journal, 2011. Vol. 28, № 2. pp. 529–548.
21. Arcari J. Treasuring the secret within: Grotowski and the flower // Theatre, Dance and Performance Training, 2010. Vol. 1, № 1. pp. 4 – 21.
22. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Arthur David Waley" / Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/biography/Arthur-David-Waley> (Дата звернення: 13.12.2024).

23. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "Ernest F. Fenollosa". Encyclopedia Britannica, 17 Sep. 2024, <https://www.britannica.com/biography/Ernest-F-Fenollosa>. Accessed 13 December 2024 (Дата звернення: 13.12.2024).
24. Britannica, The Editors of Encyclopaedia. "koan" / Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/topic/koan> (Дата звернення: 12.12.2024)
25. Brown J. The Oxford Illustrated History of Theatre. Oxford University Press, 2001. 592 p.
26. Cartwright M. Kojiki. Definition / World History Encyclopedia. URL: <https://www.worldhistory.org/Kojiki/> (дата звернення: 10.10.2024).
27. Certain noble plays of Japan; by Fenollosa, Ernest Francisco, 1853-1908; Cuala Press. (1916) бкр CU-BANC; Pound, Ezra, 1885-1972; Zeami, 1363-1443; Ujinobu; Yeats, W. B. (William Butler), 1865-1939 / Internet Archive. URL: <https://archive.org/details/certainnobleplay00fenorich/page/ix/mode/2up> (Дата звернення: 13.12.2024).
28. Dunn C. Everyday Life in Traditional Japan. Tuttle Publishing, 2008. pp. 123–130.
29. Ernst E. The Influence of Japanese Theatrical Style on Western Theatre // Educational Theatre Journal, 1969. Vol. 21, № 2. pp. 127–138.
30. Fenno S. Developing Zeami: The Noh Actor's Attunement in Practice. University of Hawai'i Press, 2005. 496 p.
31. Five modern nō plays by Mishima, Yukio, 1925-1970 / Internet Archice. URL: <https://archive.org/details/fivemodernnoplay00mish> (Дата звернення: 13.12.2024).
32. Foard J. Seiganji: The Buddhist Orientation of a Noh Play // Monumenta Nipponica, 1980. Vol. 35, № 4. pp. 437–456.
33. Gerould D. Theatre/Theory/Theatre: The Major Critical Texts from Aristotle and Zeami to Soyinka and Havel. Applause Theatre & Cinema Book, 2000. pp. 96–97.

34. Griffiths D. *The Training of Noh Actors and The Dove*. Routledge, 1998. 96 p.
35. Haar F., Ernst E. *Japanese Theatre in Highlight A Pictorial Commentary: Noh, Bunraku, Kabuki*. Tuttle Publishing, 1952. 127 p.
36. Japanese Classics Translation Committee. *The Noh Drama; Ten Plays from the Japanese*. Tuttle Publishing, 1960. 496 p.
37. Jisho dictionary “能” ability, talent, skill, capacity / Jisho. URL: <https://jisho.org/search/%E8%83%BD%20%23kanji> (Дата звернення: 13.12.2024).
38. Karsten K. The eternal flower of the child: The recognition of childhood in Zeami’s educational theory of Noh theatre // *Educational Philosophy and Theory*, 2019. Vol. 51, № 12. pp. 1227–1236.
39. *Kojiki* / Translated by Donald L. Philippi. Princeton University Press, 1968. 664 p.
40. Kominz L. The Noh as Popular Theater: Miyamasu's Youchi Soga. *Monumenta Nipponica*, 1978. Vol. 33, № 4. pp. 441-459.
41. Komparu K. *Noh Theater: Principles and Perspectives*. Weatherhill, 1984. 376 p.
42. Lazarin M. Katharsis, Flower and Darkness in Greek Drama. Noh and Butoh. *Interdisziplinäre Phänomenologie*, 2006. Vol. 3, pp. 207–219.
43. Leiter S. *Historical dictionary of Japanese traditional theatre*. Scarecrow Press, Inc. 2006. 632 p.
44. Lucaciu M. Dilated Body: A critical reading of Eugenio Barba’s theories and theatre practice / Central European University Departament of Gender Studies, 2007. 94 p.
45. Masakatsu G. *Kabuki*. Kodansha USA Inc., 1986. 223 p.
46. Mckinnon R. The No and Zeami. *The Far Eastern Quarterly*, 1952. Vol. 11, № 3. pp. 355–361.

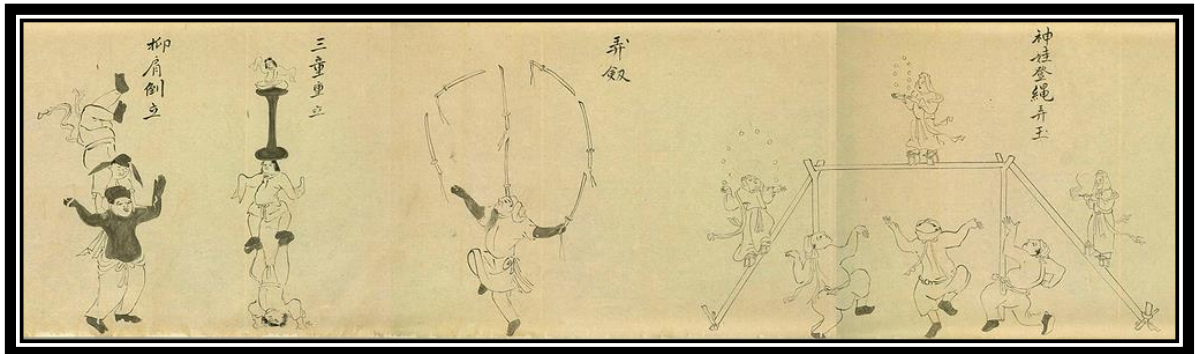
47. Mckinnon R. Zeami on the Art of Training. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1953. Vol. 16, № 1/2. pp. 200–225.
48. Michiko Y. Riken no Ken. Zeami's Theory of Acting and Theatrical Appreciation // *Monumenta Nipponica*, 1987. Vol. 42, № 3. pp. 331–345.
49. Michisige U. The secrets of noh masks. Kodansha USA, 2018. 164 p.
50. Mihálka R. Ezra Pound's Adaptation and Translation of the Japanese Nō / *Journal of American Studies of Turkey*, 2010. № 32. pp. 19-27.
51. Mikiko I. The Noh Theater: Mirror, Mask, and Madness // *Comparative Drama*, 1994. Vol. 28, № 1. pp. 43-66.
52. Mugenbou. 白式尉 / Instagram. URL: <https://www.instagram.com/p/CiwKLuMpG-6/> (Дата звернення: 13.10.2024).
53. Music / The-noh.com. URL: <https://www.the-noh.com/en/world/music.html> (Дата звернення: 13.12.2024).
54. Napoli T. Bertolt Brecht and the Nō: a comparison of two theaters // *The Comparatist*, 1981. Vol. 5. pp. 30-46.
55. Nearman M. Feeling in Relation to Acting: An Outline of Zeami's Views // *Asian Theatre Journal*, 1984. Vol. 1, № 1. pp. 40-51.
56. Nearman M. The Visions of a Creative Artist. Zenchiku's Rokurin Ichiro Treatises // *Monumenta Nipponica*, 1995. Vol. 50, № 2. pp. 235–261.
57. Nearman M. The Visions of a Creative Artist. Zenchiku's Rokurin Ichiro Treatises. Part 2 // *Monumenta Nipponica*, 1995. Vol. 50, № 3. pp. 281–303.
58. Nearman M. The Visions of a Creative Artist. Zenchiku's Rokurin Ichiro Treatises. Part 3 // *Monumenta Nipponica*, 1995. Vol. 50, № 4. pp. 485–521.
59. Nearman M. The Visions of a Creative Artist. Zenchiku's Rokurin Ichiro Treatises. Part 4 // *Monumenta Nipponica*, 1996. Vol. 51, № 1. pp. 17–52.
60. Nearman M. Zeami's Kyūi. A Pedagogical Guide for Teachers of Acting // *Monumenta Nipponica*, 1978. Vol. 33, № 3. pp. 299-332.

61. Nearman M. Kakyō: Zeami's Fundamental Principles of Acting // Monumenta Nipponica, 1982. Vol. 37, № 3. pp. 333–342.
62. Nearman M. Kakyō: Zeami's Fundamental Principles of Acting. Part Two // Monumenta Nipponica, 1982. Vol. 37, № 4. pp. 459+461–496.
63. Nearman M. Kakyō: Zeami's Fundamental Principles of Acting. Part Three // Monumenta Nipponica, 1983. Vol. 38, № 1. pp. 49–71.
64. Nearman M. Kyakuraika: Zeami's Final Legacy for the Master Actor // Monumenta Nipponica, 1980. Vol. 35, № 2. pp. 153–197.
65. Nicolescu B. Peter Brook and Traditional Thought / Translated by David Williams / Gurdjieff International Review. URL: <https://www.gurdjieff.org/nicolescu3.htm> (Дата звернення 13.12.2024)
66. Nippon Gakujutsu Shinkoka. The Noh Drama; Ten Plays from the Japanese. Tuttle Publishing, 1960. 208 p.
67. Nogaku theatre / UNESCO Intangible Cultural Heritage. URL: <https://ich.unesco.org/en/RL/nogaku-theatre-00012> (Дата звернення: 25.10.2024).
68. Nogami T. The Monodramatic Principle of the Noh Theatre // Journal of the Association of Teachers of Japanese, 1981. Vol. 16, № 1. pp. 72–86.
69. Noh or Accomplishment : a study of the classical stage of Japan by Pound, Ezra; Fenollosa, Ernest / Internet Archive. URL: <https://archive.org/details/dli.ministry.04812> (Дата звернення: 13.12.2024).
70. Ono S., Woodard W. Shinto the Kami Way. Tuttle Publishing, 2004. 128 p.
71. Ortolani B. Shamanism in the Origins of the Nō Theatre // Asian Theatre Journal, 1984. Vol. 1, № 2. pp. 166–190.
72. Ortolani B. The Japanese Theatre. From shamanistic ritual to contemporary pluralism. Princeton University Press, 1995. 424 p.
73. Osinski Z. Japonia Jerzego Grotowskiego i Tadeusza Kantora // Litteraria Copernicana. 2014. Vol. 14, № 2. pp. 92–117.

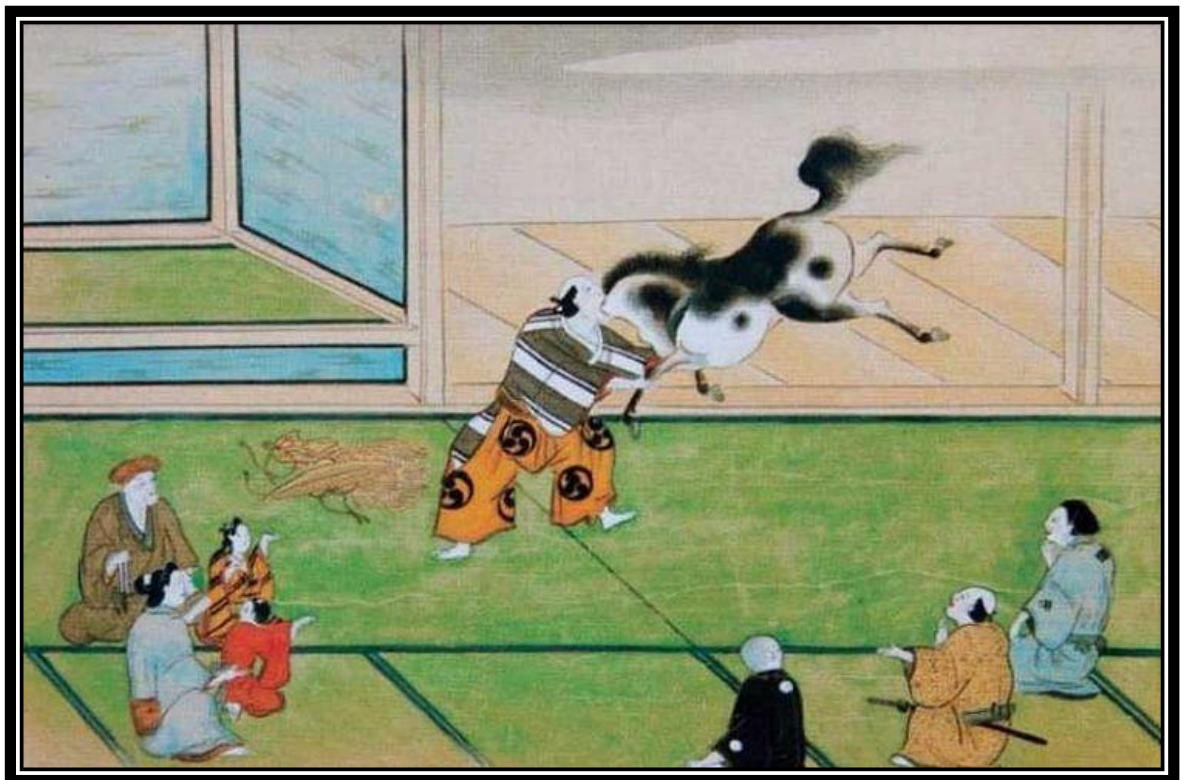
74. Pellecchia D. Aesthetics and Ethics in the Reception of Noh Theatre in the West / Doctoral thesis, Royal Holloway, University of London, 2012. 227 p.
75. Pilgrim R. The Japanese Noh Drama in Ritual Perspective // *The Eastern Buddhist*, NEW SERIES, 1989. Vol. 22, № 1. pp. 54–70.
76. Pilgrim R. Zeami and the Way of Nō // *History of Religions*. 1972. Vol. 12, № 2. pp. 136–148.
77. Pinnington N. Models of the Way in the theory of Noh // *Japan Review*, 2006. № 18. pp. 29–55.
78. Question 95 What is “Kanjin-nō”? / *The-noh.com*. URL: <https://www.the-noh.com/en/trivia/095.html> (Дата звернення: 13.10.2024).
79. Rimer T., Masakazu Y. On the Art of the No Drama. The Major Treatises of Zeami. Princeton Library of Asian Translations, 1984. 360 p.
80. Rodowicz J. Boski Dwumian. The Grotowski Institute, 2009. 346 p.
81. Royall T. Buddhism in Noh // *Japanese Journal of Religious Studies*, 1987. Vol. 14, № 1. pp. 19–52.
82. Sands M. The Influence of Japanese Noh Theater on Yeats / *Writing@CSU*. URL: <https://writing.colostate.edu/gallery/phantasmagoria/sands.htm> (Дата звернення: 13.12.2024).
83. Sang-Kyong L. Edward Gordon Craig and Japanese Theatre // *Asian Theatre Journal*, 2000. Vol. 17, № 2. pp. 215-235.
84. Sata M. Aristotle's Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower // *Asian Theatre Journal*, 1989. Vol. 6, № 1. pp. 47–56.
85. Sieffert R. *La Tradition secrète du Nô: Suivie de Une journée de Nô*. Traduction et commentaires de René Sieffert. Gallimard, 1960. 380 p.
86. Tadashi S. SUZUKI's Philosophy of Theatre / 鈴木忠志 SCOT. URL: <https://www.scot-suzukicompany.com/en/philosophy.php>
87. Tanahashi K. *Enlightenment Unfolds: The Essential Teachings of Zen Master Dogen*. Shambhala, 1999. 311 p.

88. Theater by Ezra Pound. The Classic Noh Theatre of Japan / New Directions.
URL: <https://www.ndbooks.com/book/the-classic-noh-theatre-of-japan/>
(Дата звернення: 13.12.2024).
89. Thornhill III A. The Goddess Emerges: Shinto Paradigms in the Aesthetics of Zeami and Zenchiku // The Journal of the Association of Teachers of Japanese, 1990. Vol. 24, № 1. pp. 49–59.
90. Tsubaki A. Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: A Note on Japanese Aesthetics // The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 1971. Vol. 30, № 1. pp. 55–67.
91. Vocal / The-noh.com. URL: <https://www.the-noh.com/en/world/chant.html>
(Дата звернення: 13.12.2024).
92. Waley A. The Noh Plays of Japan. Tuttle Publishing. 2009, 288 p.
93. Wylie-Marques K. Opening the Actor's Spiritual Heart: The Zen Influence on Nô Training and Performance with Notes on Stanislavski and the Actor's Spirituality // Journal of Dramatic Theory and Criticism, 2003. Vol. 18, № 1. pp. 131–160.
94. Yamaguchi M. Noh and Kabuki: The beauty of form / The UNESCO Courier: a window open on the world, 1983. Vol. XXXVI, 4. pp. 15–17.

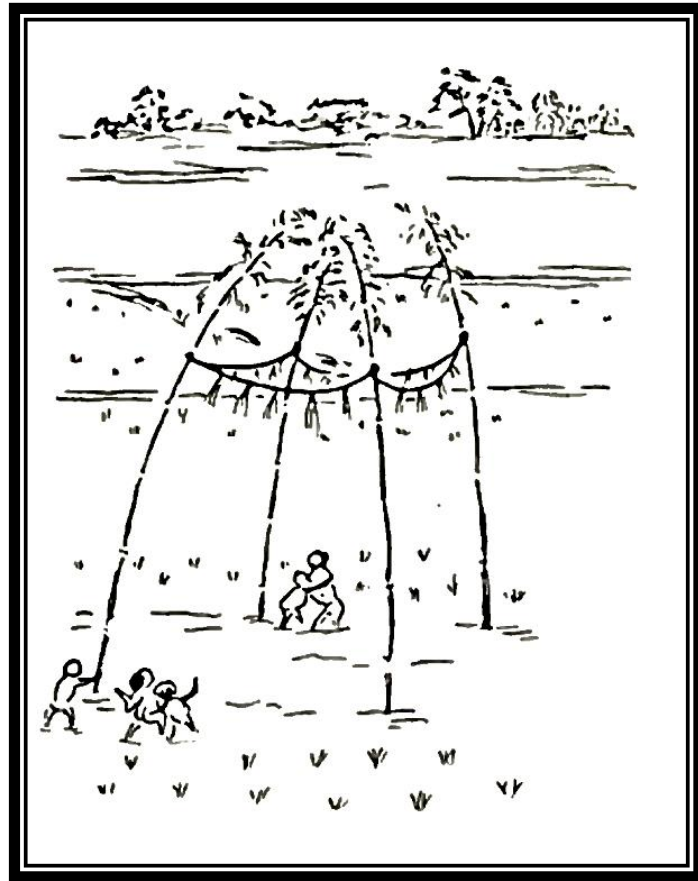
ДОДАТОК А



Іл. 1. «Ігри Сангаку» з друкованого сувою «Бугаку, Сангаку Зу».



Іл. 2. Фокусник Шіоя Чоджіро виконує свій найвідоміший магічний номер «Ковтання цілого коня». Гравюра Іхара Сайкаку



Іл. 3. Художня реконструкція старовинного сільського обряду



Іл. 4. Замальовка з виконавцями Денгаку



Іл. 5. Гравюра, що порівнює виконання акторів Саругаку (зверху ліворуч) і
Денгаку (знизу праворуч)



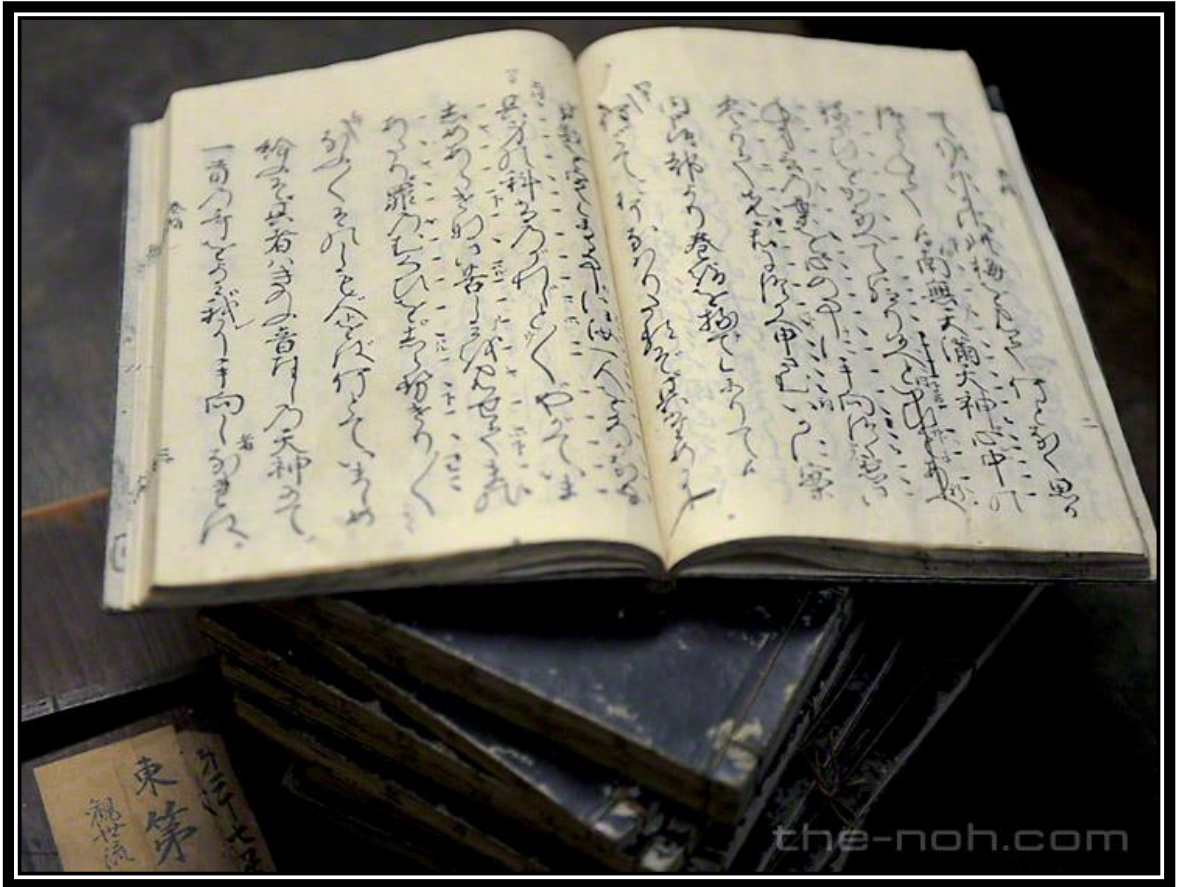
Ил. 6 Театр Но «*Nishi Hongwanji*». Найстаріший збережений театр Но.



Ил. 7 Театр Но на воді при храмі Іцукушіма.



Іл. 8. Сороміцький танець Аме-но-Удзуме. Гравюра Каджіта Ханко



Іл. 9. Книга пісень «Утаї-Бон»

From the west Dai Itoku Myōō,
 From the north Kongō Yasha
 Myōō,
 And in the centre Fudō Myōō
 And calls upon that Great King
 To bind the evil
 spirits with his
 sacred rope.

As one by one
 they all fall
 back,

Benkei aids the
 rowers

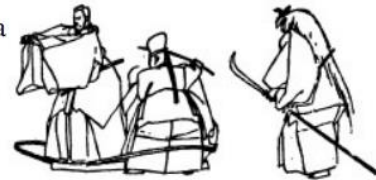
To speed his master's boat
 And bring it safe to shore.

The still-pursuing spirits are put to flight
 By Benkei's prayers;

Then on the tide they drift away
 Leaving no trace upon the foaming
 waves.

*The ghost retreats to the Third Pine, then throwing
 away his halbert and drawing his sword, he again
 moves towards the hōgan.*

The Ghost returns to the Third Pine and stamps twice.








Лл. 10. Приклад замальованих *ката* в п'есі «Фуна Бенкей».

З книги: «The Noh drama; Ten plays from the Japanese» [36, с. 200].



Іл. 11. Одна з найпопулярнішої Масок Но «*Хакушікі-Джьо*» [52].

	Віяло школи Кандзе
	Віяло школи Компару
	Віяло школи Хошо
	Віяло школи Конго
	Віяло школи Кіта

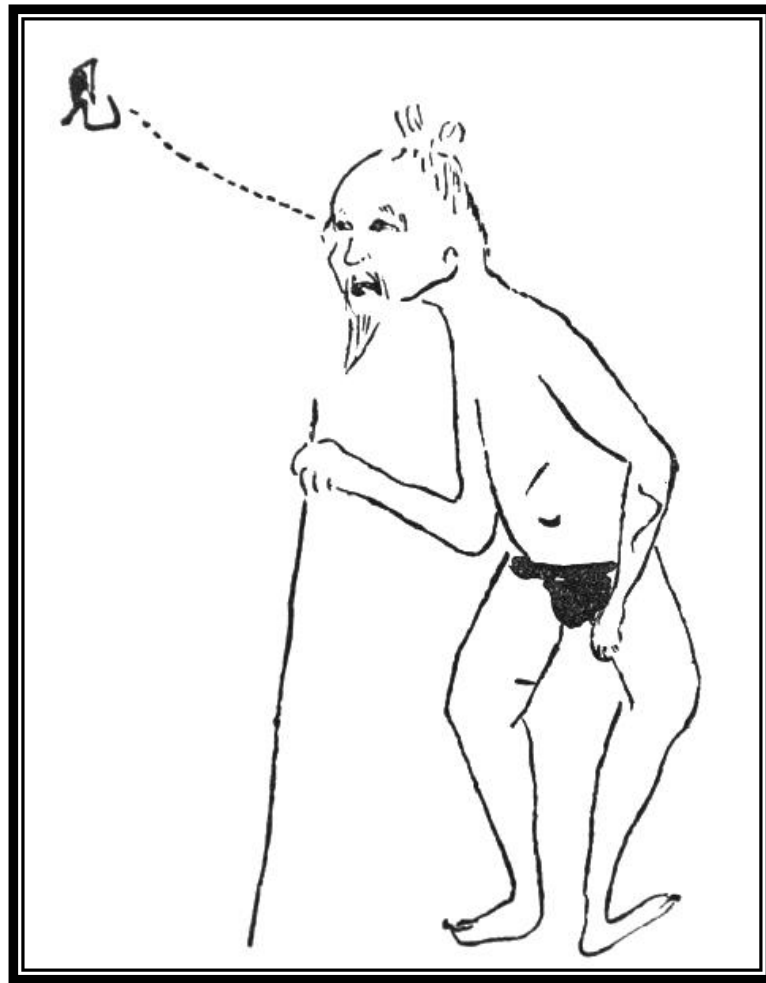
Іл. 12. Орнамент на віялах кожної з п'яти офіційних шкіл Но

ДОДАТОК Б

Іл. 1. Танець *Демона* в елегантному стиліІл. 2. Танець *Демона* в грубому стилі



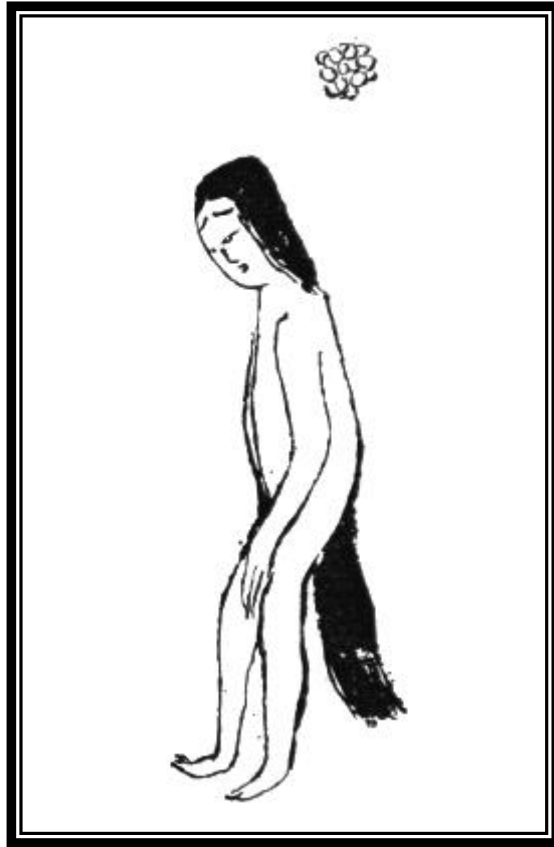
Іл. 3. Роль Воїна



Іл. 4. Роль *Старого*



Іл. 5. Танець для ролі *Старого*



Іл. 6. Роль Жінки



Іл. 7. Танець для ролі Жінки



Іл. 8. Танець дитини

ДОДАТОК В

Іл. 1. ІІІ Всеукраїнський конкурс-захист студентських наукових робіт зі спеціальності 026 «Сценічне мистецтво» на базі кафедри театрознавства та акторської майстерності факультету культури і мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка.



13.09.2024; 17:00

Японський театр
втаємничена
мова прекрасного

Авторська лекція **Гліба Тюніна**

ЯПОНСЬКА
ОСІНЬ

Українсько-Японський центр КПІ ім. Сікорського
Берестейський проспект, 37, Бібліотека КПІ, 4 поверх

Вхід безкоштовний за онлайн-реєстрацією

Довідка за номером: 044 204 81 66
або в Телеграмі: @uajc_kpi_ua

REHABILITATION GARDENS
РЕАБІЛІТАЦІЙНИЙ САД

UAJC
Ukraino-Japan Center
of for Security Kyiv Polytechnic Institute

Іл. 2. Відкрита лекція про японський театр в Українсько-японському центрі КПІ ім. Ігоря Сікорського: «Втаємничена мова прекрасного».



Іл. 3. Вистава:
«Як старий позбувся гупі».



Іл. 4. Вистава:

«Слуга Таро та хворий поперек його господаря, що стурбували увесь світ»