

**Марина Ратко,**  
канд. пед. наук, доцент Мелітопольського державного педагогічного університету  
імені Богдана Хмельницького

## МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА СИСТЕМИ ЯПОНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ НО

*У статті здійснено аналіз музично-естетичної та виконавської систем театру Но. Особливості композиційної, ладотональної, метроритмічної організації музичного матеріалу драми Ногаку розглянуто в контексті духовно-світоглядних універсалій традиційної культури японців, які є концентрованим вираженням їхніх міфологічно-релігійних та філософських світоглядів. Це константи Краси (Бі) та її прояви юген і сабі, Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Природи, Квітки (Хана), Миті, Гармонії (Ва), Серця (Кокоро).*

**Ключові слова:** театр Но, виконавська майстерність, універсалія, Порожнеча (Му), Серце (Кокоро), Гармонія (Ва), Краса юген, Квітка (Хана).

Якщо Індію вважають країною чудес, Китай – доброчинності й порядку, Тибет – окультних таємниць, то Японію цілком справедливо називають країною особливої чарівності – краси, яка сяє в різні епохи різними гранями та виявляється першоімпульсом і продовженням самого життя. Сутність цієї краси достеменно описати неможливо: вона мінлива, хистка, споглядальна, містична, аскетична... В уявленнях самих японців вона асоціюється з особливим настроєм, ароматом, «над-чуттям», яке вони називають поняттям «йодзьо».

Це суто японське розуміння краси яскраво маніфестує комплекс традиційних японських мистецтв – гейдо: поезія, каліграфія, ікебана, бонсай, чайна церемонія, бойові мистецтва і, звичайно, театр Но (Ногаку-до), який отримав все-світнє визнання непересічної художньої цінності, повного вираження національного генія японців.

Вивчення Но як явища національної японської культури має давню традицію. Фундаторами і першими теоретиками Ногаку стали представники родового артистичного клану – Каньамі Кійоцугу, Дзеамі Мотокійо і Компару Удзінобу Дзентіку – його перші професійні виконавці й драматурги. Найбільш колоритною постаттю з-поміж них виявився Дзеамі Мотокійо, котрий на сторінках 24 трактатів виклав своє вчення про ремесло актора, естетичні принципи виконавської творчості, закони організації музично-драматургічного матеріалу й уперше порушив проблему трансляції музично-виконавського досвіду в театрі Но.

Опісля тривалої історичної паузи дослідження традиційної культурної спадщини Японії, і в тому числі театру Но, активізувалися після реставрації Мейдзи (1868), із настанням епохи Новітнього часу або кіндай (за японською періодизацією). Серед японських театрознавців фундаментальні дос-

лідження з історії та теорії Ногаку здійснено Йокої Харуо, Омоте Акіра, Йокоміті Маріо, Тоїта Мітідзо, Нісіо Мінору, Акіра Тамба, Фарукава Хісасі та ін.

Вивчення художньої специфіки театру Но посідає чільне місце в європейському театрознавстві (Д. Кін, Н. Пері, Дж. Б. Сенсом, А. Уейлі, Ф. Феноллоза). В останні десятиріччя ХХ – на початку ХХІ ст. простежується зростання наукового інтересу до вивчення художньої системи Но серед російських японістів (Н. Анаріна, Н. Баскаков, А. Глуסקіна, У. Гайда, Г. Грішелева, М. Конрад та ін.). На особливу увагу заслуговують дослідження власне музичної сторони драми Ногаку, здійснені М. Дубровською, М. Єсиповою, О. Южаковою.

Музична драмам Но є органічною складовою японського художньо-естетичного універсуму, в якому виявляється дія духовно-світоглядних констант японської традиційної культури: універсалій Краси (Бі) в різних її іпостасях (аваре, юген, вабі, сабі), Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Природи, Квітки (Хана), Миті, Гармонії (Ва), Серця (Кокоро). Ці ціннісно-ментальні ідіоми в багатьох аспектах і визначають специфіку музично-естетичної та виконавської систем Ногаку. Однак у такому ракурсі проблема естетики, стилістики та способів передачі секретів виконавської майстерності драми Но залишається мало дослідженою.

Отже, **метою** статті є аналіз музично-естетичної та виконавської систем японського театру Но в контексті духовно-світоглядних універсалій традиційної культури Японії.

Музична драма Ногаку (в перекладі – «досконала музика» або «досконале музичне видовище») стала яскравим вираженням національного японського духу епохи Середньовіччя (Тюсей). Вона остаточно сформувалася в період Муроматі (1333–1573) як придворне містеріальне



**Театр Но**

видовище в середовищі військового самурайства під покровительством нової аристократії – сегунів. Театр Но виявився результатом синтезу попередніх видів і жанрів інструментальної й вокально-інструментальної музики (гагаку, сьомьо, хейкьоку), музично-театрального й танцювального мистецтва (Гігаку, Бугаку, Сарангаку, Денгаку тощо). Ногаку став першим в історії японського театрального мистецтва зразком власне класичного драматичного театру. Однак, як відзначають зарубіжні дослідники, мистецтво Но – синтетичне: воно поєднує в собі елементи архітектури, скульптури (яка присутня в стилізованих позах, жестах), і танець, і музику, і слово. Центральну ж, організуючу різні види мистецтва, функцію у цій містеріальній драмі виконує саме музичний компонент. Місце музики в Ногаку В. Горелгад описує таким чином: «Но – стилізований театр масок, головним елементом якого є не текст, а музика, тому глядачі з напруженою увагою слідкують за характером рухів акторів на сцені (їхні дії уповільнені, неначе здійснюються в дуже щільному середовищі), за виконавською майстерністю музикантів і хористів... і лише в третю чергу – за діалогом (тим більше, що мова акторів на сцені театру Но відрізняється від побутової мови і за тембром, і за манерою вимовляння)» [3, с. 306].

Вокальний, музично-просодичний компонент драми Но визначається терміном йокьоку (буквально означає: йо – «пісня», кьоку – «пісенна мелодія»). Особливістю вокальної партії йокьоку є гнучкі переходи від речитатції до співу. Таке звукоутворення за походженням пов'язане із буддиськими піснями сьомьомі і нагадусе «чревовіщання» [8, с. 174].

Ладозвукова організація йокьоку вибудовується на двох звукорядах власне японського походження, яким немає аналогів в інших жанрах японської музики: йовагін («слабкий спів»), який включає три опорні тони – дзьо, тю, ге; цуйогін («сильний голос»), що містить два опорні тони [8, с. 123].



**Звукоряд йовагін**



**Звукоряд цуйогін**

Йовагін і цуйогін репрезентують два різні стилі виконання музики йокьоку. Перший – «м'який, мелодійний» – використовується для вираження сентиментального настрою, любовної туги, страждань, ревнощів у ліричних сценах. Другий – «динамічний» – характерний для мужніх, героїчних, урочистих сцен, застосовується в змалюваннях битв, декламаціях синтоїстських божеств.

У спектаклі завжди бере участь інструментальний ансамбль хаясі, який складається із флейти нокан і трьох барабанів: оцудзумі (видає гучний, резонуючий удар), коцудзумі (створює глухий стукіт) і тайко (видає сухий удар-кляціт).

Метроритмічна організація звучання хаясі надзвичайно складна. Її першооснову складають мелодико-ритмічні кліше під назвою кусорі, що утворюються ритмічною моделлю барабана, в яку за певними правилами включається мелодія флейти [8, с. 175]. Своєю чергою ритмічна структура кусорі регламентується більш складними й масштабними метричними формулами, які засновуються на різних виконавських техніках – і насамперед барабанів. Отже, ритм виконує в Ногаку важливу й активну формоорганізуючу функцію й виявляється одним із найспецифічніших елементів мистецтва Но, що дало підставу російському японісту В. Южаковій твердити про сформованість в Японії особливої культури ритму [12, с. 81]. Ця думка суголосна словам японського ченця Гьосен-хоін, який про значення ритму в японській музиці писав: «Китай – це країна мелодій, там немає ритмічної музики, а Японія – країна чіткого ритму, де немає мелодійної музики» [14, с. 459]. На метафізичному ж рівні ритмізована музика Ногаку є відлунням пульсації Вселенського Серця, ритмічної циркуляції часточок інь і ян, ритмічною рівновагою яких і досягається Гармонія Ва – гармонія Великого Шляху Дао.

Водночас у стилістичному відношенні музика Но демонструє взаємопроникнення ритмічного і мелодійного початків. Зокрема, про «мелодизованість» її ритмів свідчать вигуки какегоє – їх видають барабанщики ансамблю хаясі. Какегоє займають проміжне місце між вокальним та інструментальним пластами музики Ногаку і вважаються унікальним явищем японської музичної культури взагалі. Їх можна уподібнити «знакам оклику», чи «знаковим реплікам», «реплікам-сигналам» [12, с. 105]. Саме певний вигук какегоє знаменує початок кожної ритмічної конструкції

(кусарі), сповіщає про наближення кульмінації та зміну темпу, дозволяє своєчасно підключитися до дії. Тому з упевненістю можна стверджувати, що какегоє заміщують собою функції диригента: вони дають можливість регулювати темп і водночас одухотворюють ритмічну сторону виконання.

Дослідники японської музики припускають, що аналогом какегоє є вигуки «кацу», які використовувалися вчителями дзен у спілкуванні з учнями. Замінюючи вербальну комунікацію, вони виражають інтуїтивне розуміння ними істини буття і виявляються проявами тієї сутності, яка не може бути передана звичайними словами – Великої Порожнечі.

Відомий майстер Дзен, чернець Ріндзай виділяв чотири типи вигуків: перший – Священний меч грому; другий – подібний до золотогривого лева на відпочинку; третій – неначе схил або стеблинка трави; четвертий – той, що перестав бути вигуком [11, с. 220]. Відповідно, і в музиці Но склалися чотири типи вигуків какегоє: «я – а!», «ха – а!», «і – я!», «йо – о –й!».

Універсальним композиційно-ритмічним правилом організації музичного і драматичного матеріалу Ногаку є принцип «дзьо-ха-кю»: «вступ – розвиток – швидкий темп» [2, с. 261]. Він застосовувався ще в музично-танцювальних композиціях Бугаку, де перша вступна частина виконувалася повільно, друга – з поступовим прискоренням, третя – ще швидше. У трактатах Дзеамі цей динамічний закон осмислюється як закон вселенського характеру – ритм самої природи: «Міради речей і явищ, велике й мале, наділене почуттями й позбавлене почуттів – усе під владою [ритму] дзьо-ха-кю. І щебетання птахів, і голос комахи – усе, чому дано звучати за своєю природою, звучить згідно з дзьо-ха-кю» [1, с. 191]. Дзьо-ха-кю є відображенням трифазної й водночас циклічної логіки функціонування природних ритмів буття, укоріненої в синто-буддійських та іциністських світоуявленнях про повільне народження, поступовий розвиток, драматичне завершення існування усіх явищ суцього, а потім спіралеподібного повторення цього процесу знову й знову.

Закон тріступінчатого розвитку дзьо-ха-кю пронизує розгортання композиції Ногаку на всіх рівнях. На макрорівні він узгоджується із правилом про п'ять годанів (епізодів) і проявляється в поступовому насиченні видовища драматичною дією, експресією. Так, перший епізод (дан) майже позбавлений дії і виконується в ритмі дзьо. Другий, третій і четвертий епізоди більш драматичні та складні за змістом і виконуються в ритмі ха. П'ятий епізод найбільш динамічний і драматичний у порівнянні з попередніми – він виконується в ритмі кю. Дзьо-ха-кю діє і на меза- і на мікрорівні композиції Но: йому підпорядковується розгортання кожного окремого дану і кожної найменшої мелодико-ритмічної структури.

Отже, форма драми Ногаку засновується не на принципі симетрії (АВА), а являє собою несиметричну тричастинну безрепризну форму (АВС), де кожна остання фраза потенційно містить імпульс до зародження наступної нової тріади.

Схильність до асиметричної композиції яскраво виявляється і в японській поезії.

Небо сніжило.  
Изнемогли в дороге  
Дикие гуси.  
И вот улетают... На крылья  
Сыплется дождик весенний.

*Фудзівара-но Садаіе* [13, с. 151]

Подібна логіка художнього мислення узгоджується із дзенською світонастановою про те, що досконале симетричне ціле виявляється перешкодою на шляху до вищої Істини і тому має бути порушене.

Взагалі, Но вважається найбільш яскравим художнім втіленням святоглядно-естетичних концепцій буддизму і дзен-буддизму в японському мистецтві. На думку Н. Анаріної, спектакль Но – це позалітургія, нецерковна буддійська проповідь, що здійснюється засобами музично-театрального дійства. І основний мотив цієї проповіді – тема тлінності, скороминущості життя й релігійного спасіння, посмертного умиротворення душі [2, с. 296]. Ілюзорність, хисткість світотворіння і людських почуттів відчувається й у «диханні» природи – єдиної субстанції феноменального світу, в якій, на переконання японців, прихована істинна сутність буття. На тлі її образів і розгортається драма героя в театрі Но.

Печально осень близится к закату,  
И рукава поблекли от росы.  
Тоскливый ветер разбивает сердце.  
И в скорбном увяданье трав – печаль души моей.  
О горестный удел наш – увяданье.

*«Нономія»* [цит. за: 1, с. 83]

Тому музика хоча й стає системоорганізуючою основою драми Но, однак не є самодостатньою. Її покликання – не в естетичному задоволенні: вона існує заради того, щоб «відкрити» духовний слух глядача мовчанням одвічної Порожнечі, дати імпульс осягненню ним краси небуття (Муно бі). З огляду на це, музичний матеріал Ногаку загалом розвивається незвично: музичний потік то «тече» безперервно, то складається із тривалих або коротких музичних фраз або взагалі окремих звуків, розділених миттєвостями

повної тиші (паузами *ikita ma*), в якій звук то щезає, то з'являється знову, що резонує із буддійськими уявленнями про народження форми з не-форми, буття із небуття.

Колокол смолк вдалеке,  
Но ароматом вечерних  
Цветов отзвук его плывёт.

*Басьо* [13, с. 287]

Відчуття подиху Великої Порожнечі (Му) в театрі Но створюють і немюзичні звуки, зокрема шуми віял, що відкриваються і закриваються, завіси, шурхіт одягу, звуки кроків і под.

Незважаючи на канонічність виконання ритмічних і мелодико-ритмічних фігур музичного шару Ногаку, вищий рівень виконавської майстерності інструменталістів у даному випадку демонструє їхня здатність поєднувати звучання музики в метризованому й довільному ритмах. Наприклад, вокальні партії можуть виконуватися в усталеному метризованому ритмі, а при цьому виконавці на флейті *нокан* і барабанах *оцудзумі* й *коцудзумі* гратимуть кожний у своєму ритмі, поза 8-дольною схемою. Такий прийом поліметричного виконання вокальної й інструментальної партії отримав назву *фусіко-фурі* [8, с. 125]. У результаті цього у звуковому потоці виникають кластери «гранично абстрагованого звукового фону» [8, с. 177] – тла, що перебуває в позачасовому трансцендентному вимірі, «прорив» у який здійснює звільнена від детермінуючих чинників свідомість виконавця.

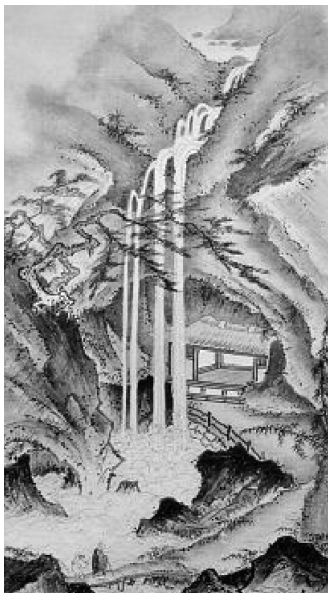
Підготовка акторів і музикантів-виконавців Ногаку – процес складний і довготривалий. За традицією, вона розпочиналася в шестирічному віці (а в сім'ях родових акторів і музикантів – узагалі з двох або трьох років) і була пов'язана із щоденними багатогодинними вправами. Однак справжня виконавська майстерність досягалася засобами, пов'язаними із дзенською психотехнікою: практичним тренуванням, яке закріплювало навички, що виникали передусім інтуїтивно, а не на основі теоретичних знань. При цьому навчання різних граней майстерності (співу, декламації, сценічного руху й танцю, гри на музичних інструментах) здійснювалося шляхом простого показу. Пояснення й поради стосовно того, як треба виконувати певне завдання, не пропонувалися, не виставлялися й оцінки. Учень щоденно і багаторазово повторював за вчителем усе те, що той демонстрував йому, і в результаті самостійно доходив до інтуїтивного розуміння того, як виконувати ту чи іншу вправу, *пасаж*. Іншими словами, майбутній актор, виконавець мав навчитися самостійно «виношувати», «вирощувати» свою роль, переживати її глибоко й безмовно. Вербальне же пояснення, як і вербальний самоаналіз, згідно з традиційним уявленням японців, можуть лише знищити цю «всеохопність внутрішнього бачення» [1, с. 148].

Подібна методика акторського виховання, заснована на іманентно-інтуїтивному розвитку виконав-

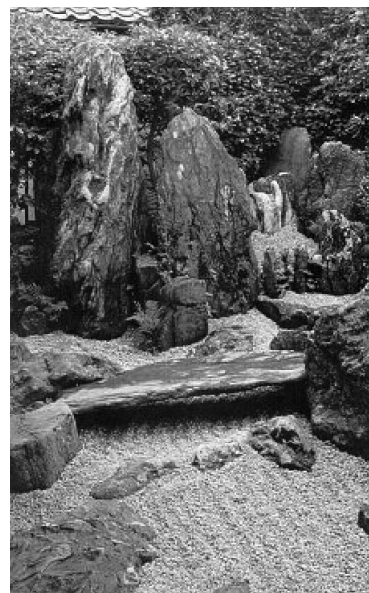
ської майстерності в трактатах Дзеамі отримала назву «рослинної», або природної. Її філософським підґрунтям можна вважати даоські погляди щодо виникнення буття із небуття як процесу зростання, а не створення; процесу природного, спонтанного й не зумовленого зовнішньою першопричиною. «Велике Дао розтікається повсюди. Завдяки йому все суще народжується і продовжує своє зростання», – йдеться у Дао-де цзині [7, с. 125].

Суто музикознавча версія генезису японської системи виховання акторів й інструменталістів драми Но полягає в тому, що перші виконавці Ногаку були представниками низових соціальних прошарків населення, а отже, не входили до кола освічених людей, що володіли секретами професійної музики та передавали їх у спадок. Тому вони скоріше поклалися на власний слуховий досвід і випадкові несистематичні відомості з музичної теорії, які засвоювалися музикантами здебільшого інтуїтивно.

Про відсутність належного рівня музичної освіти серед перших акторів драми Но писав і Дзеамі: «Зараз із десяти тисяч чоловік немає жодного, хто був би знавцем принципу п'яти нот і шести тональностей, тому задовольняються приблизними знаннями, складають мелодію і текст, покладаючись на досвід і тональне чуття здібних акторів» [цит. за: 11, с. 49]. І далі він продовжує: «Але бути обізнаним у п'яти нотах і шести тональностях і бути здібним і вмілим співаком в дійсності – дві різні речі: є ті, хто володіє п'ятьма нотами і шістьма тональностями, але не розуміє пісні, а є ті, хто, будучи вмілими співаками, не є знавцями п'яти нот і шести тональностей. Це свідчить про те, що той, хто одного разу досягнув



**Гейамі:**  
Споглядання водоспаду



**Анонім:**  
Сад Дайсон-ін



**Дзеамі:**  
Маска дзо-онна



**Яся:** Маска духа  
ревнощів Ханья

«сюань», яка має китайські витoki й несе в собі значення «глибокий», «не розкритий до кінця», «прихований». Юген, на відміну від аваре, що виражає подив, захоплення красою побаченого, означає красу спокою, красу невидимого, прихованого від погляду, містичного і таємничого. Безумовно, юген «викарбовувалося» в горнилі самурайських битв і корелює із принципами дзен-буддійського канону в мистецтві: лаконізму, що межує із суворістю, альянції, внутрішньої натхненної напруженості. Проте краса юген не позбавлена елегантності й грації, і в душі універсалізованого естетичного світобачення, яке укорінилося в національній свідомості японців ще в епоху Хейан, налаштовує на особливе «імпресіоністське» сприйняття буддійської філософії життя. Взагалі ж, красу юген неможливо передати словами, її можна відчувати в особливому духовному стані – саторі...

В густом тумане  
О чем перекликаются  
Гора и лодка?

«Дзенрін кусю» [6]

Цю особливу атмосферу потаємної і сокровенної краси юген, глибоко прихованої в природі речей, актор і повинен, на думку Дзеамі, плекати, «зрошувати» в собі, а потім доносити її до публіки. Він постійно нагадував: «Без юген немає Но», і «тільки тоді прийде досконалість, коли увійдеш в юген. Тоді всі прийоми, всі рухи осяє його краса. У витонченому, умиротвореному стилі гри – первісна сутність юген. Монамане може змінюватися, але коли володієш тайною Прекрасного, угледиш зерно краси Сокровенної» [цит. за: 4, с. 246].

Відблиски цієї краси Небуття (Дао), явленої в явищах світу, виконавець драми Но має інтуїтивно, спонтанно «схоплювати» і втілювати в музично-театральні образи, а потім цю «схоплену» красу через дію, що відбувається в сценічному просторі, знову повертати в царину Абсолюту, в континуум Великої Порожнечі.

Отже, проникнення в юген можна вважати свого роду надзавданням і для акторів, і для музикантів-інструменталістів драми Но. Прагненням до її збереження можна пояснити відмову японців від західноєвропейської п'ятилінійної системи нотації. Якби цей перехід здійснився, то тоді б інтонаційна й темпоритмічна свобода виконання, інтуїтивна за своєю природою, була б неможливою. А у такому разі з музично-виконавської сфери щезла б і краса юген.

Невловимість, ефемерність краси юген обумовила появу третього компонента в системі Но Дзеамі – ідеї «Квітки» (Хана) як символічного уособлення обдарованості, сценічної чарівності й харизми виконавців драми Ногаку.

Естетика квітки в японській культурі має давню традицію. Її генеалогія виразно прослідковується у буддійській релігії, за переказами якої із квітки лотоса виникають усі царства нірвани, у ній народжуються праведники, і сам Будда передав людям сакральні знання з допомогою одного ли-

артистичної слави, хоча й не посвячений у п'ять нот і шість тональностей, але володіє ними спонтанно» [цит. за: 11, с. 50].

Отже, інтуїтивність у виконавстві Ногаку висувається на перший план і стає провідною ознакою творчої зрілості й таланту і музиканта-інструменталіста, і актора. Хоча слід зауважити, що в іншому своєму трактаті («Усна передача вокального звуковідтворення») Дзеамі пропонує виконавцям і суто технічні поради. Він пише: «Треба розрізняти у співі голос вітання і голос пригадування. Вони походять від рьо і ріцу (ладів. – М. Р.). Рьо – голос, що виражає радість, він походить від «придихання» (видиху). Голос вітання – це інтенсивне вокальне звуковідтворення... Сильний голос походить від зміни сили дихання відносно до голосу видиху. Те, що ми називаємо голосом пригадування, походить від розслабленого дихання. Цей голос м'який і слабкий: такий принцип ріцу. Тому і називаємо його голосом ностальгії (ту-ги за минулим)» [цит. за: 11, с. 54].

Услід за своїм батьком, Каньямі Кійоцугу, Дзеамі розвиває ідею наслідування мономане як естетико-художньої першооснови мистецтва гри в театрі Но. Сутність цього принципу в трактаті «Зерцало квітки» сформульована ним так: «Спочатку – стати предметом зображення, а потім – уподібнитися до нього в дії» [цит. за: 2, с. 196]. Мономане не означає правдоподібності гри, перевтілення в європейському сенсі цього слова. Це здатність актора «з незатьмареною свідомістю і чистим серцем (когоро – М. Р.) опуститися в самі глибини образу» [цит. за: 2, с. 196] і досягнути повного злиття з персонажем, коли він перетворюється в дух сосни, демона, божества, воїна тощо. Тобто, це стан, коли об'єкт і суб'єкт повністю зливаються, коли власне «Я» актора повністю згасає. І лише в такому стані «себе утаємниченого» або муга («не-я») виконавська майстерність актора Но і в суто драматичному, і в музичному аспектах розкривається повною мірою.

Принцип мономане нерозривно пов'язаний з естетикою юген. Поняття юген етимологічно походить від філософемі

ше лотоса. Тому ще з давніх часів квіткові композиції виставляються у вітварях буддйських храмів і домашніх священних нішах токонома. Квітка стає для японців справжнім культовим об'єктом, концентрованим втіленням світу природи і ніжності японської душі. Мотоорі Норігана з гордістю проголосив в одному зі своїх віршів:

Коль спростя у тебе о дуже,  
Что в истинных сынах Японии живет,  
То укажи на цвет дерев вишневых,  
Что блещут белизной, благоухая,  
В лучах веселых утреннего солнца [9].

Квітка Дзеамі – поняття семантично багатогранне. У своєму першому трактаті «Відання про квітку стилю» він із квіткою порівнює різні стилі гри актора. Запропоновані ним десять стилів (дзин-тай) співвідносяться з певним емоційним тонутом п'єси Но, «епіцентр» якого перебуває в серці виконавця: піднесеним (сюген-но – кокоро); просвітленим (сьокко-но – кокоро); тужливим (айсьо-но – кокоро); любовним (рембо-но – кокоро) і т. ін. [10, с. 240].

Хана є своєрідною духовною імпровізацією виконавця драми Но, вмінням створювати особливе, виключно індивідуальне втілення юген у певному канонічному образі. Тобто, хана нерозривно пов'язане з мономане і юген, взаємне перетікання яких (кайюі) і зумовлює народження квітки.

Образ-символ квітки та процесу її цвітіння й опадання має в театральній естетиці Дзеамі й метафізичний підтекст. Саме в цьому процесі прихований істинний сенс буття. Тому він постійно проводить паралелі між цвітінням і майстерністю виконання ролей в Ногаку: наприклад, роль старця він порівнює зі «старим деревом, яке раптово закрігло», а роль демона – з «непрístupною скелею, що вкрилася квітами». Мить цвітіння асоціюється в уяві Дзеамі з «виявленням творчих потенцій актора», а дозрівання і в'янення – з «накопиченням нової творчої енергії» [1, с. 144]. Образ в'янучої Квітки створює, на його думку, особливий естетичний настій відстороненого елегантного смутку (сабі). Якщо актору вдається відтворити його, то цей специфічний «зів'ялий аромат» надовго запам'ятається глядачеві.

Кульмінаційним моментом у вченні Дзеамі є виокремлення Квітки минушої і Квітки істинної. Він пише: «Минуща квітка, квітка голосу, квітка юген – усі ці квіти виростають із тимчасових форм, а тому швидко в'януть і опадають, хоча і є привабливими в очах глядачів. З причини недовговічності таких квітів нетривала в Піднебесній слава їх володаря. Ось тільки в істинній квітці причини квітнути й опадати лежать просто в серці (людини – М. Р.)» [5, с. 145].



**Школа Хасегава:  
Сосна та квіти**



**Кано Ейтоку:  
Яструб на сосні**



**Кано Хідейорі: Милування кленами  
на горі Такао**

Що ж треба робити виконавцю Но, щоб пізнати закони такої квітки? «Не варто переживати квітку як щось зарозуміле. Стан невтраченої квітки можливо пізнати після того, коли дуже добре, через сердечну глибину осягнеш усі повчання на заняттях, що розпочинаються із семи років, засвоїш усі види мономане, вичерпаєш усі ролі й досягнеш межі в кувфу (в пошуку. – М. Р.). Повне проникнення в усе це і може стати за своєю суттю сім'ям істинної квітки. І якщо замислиш пізнати квітку, пізнай спочатку її сім'я. Квітка – це серце, а сім'я – це форма» [5, с. 145]. І, завершуючи свою думку, Дзеамі посилається на слова однієї мудрої людини часів сивої давнини: «...спасіння плоди легко... народжуються, коли квіти душі знеацька осяює світло раптового саторі» [5, с. 145].

Отже, істинної Квітки, тобто ідеального поєднання технічної віртуозності й містичної краси, можна досягти лише в результаті відповідного психофізичного тренінгу. Його важливими складовими є: споглядання, роздуми про природу мистецтва Но, «занурення» виконавця в самого себе, і доти, допоки він не віднайде себе таким, яким був первісно – до народження (і коли «все виходить на сцені саме собою» [2, с. 203]); робота над складними ролями, музичними партіями в «логіці» дзен-буддйських коанів – пошуку простих відповідей на найскладніші запитання. По суті, синоні-

мом істинної Квітки у Дзеамі і виявляється вже згадуваний нами стан Саторі.

Стаял зимний снег.  
Озарилась радостью  
Даже лица звезд.

Исса [13, с. 404]

Отже, в межах даного дослідження здійснена спроба системного аналізу естетико-стилістичних особливостей драми Но (і насамперед – її музичного компоненту), виконавської майстерності акторів і музикантів Ногаку. З'ясовано вплив на специфіку композиції, ладотональної й метроритмічної організації театру Но, комплексу ідей синтоїзму, доасизму, іцзинізму, буддизму, дзен-буддизму, які на предметно-концептуальному рівні репрезентовані духовно-світотрядними універсальними Краси (Бі) та її проявами юген і сабі, Порожнечі (Му), Шляху (Дао), Природи, Квітки (Хана), Миті, Гармонії (Ва), Серця (Кокоро). Подальші наукові розвідки можуть поглибити вивчення проблеми в аспектах з'ясування етапів оволодіння «містеріальною» майстерністю виконавцями Ногаку та інтуїтивно-медитативними практиками її досягнення.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Анарина Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина. – М. : Главн. ред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1984. – 211 с.
2. Анарина Н. Г. История японского театра Но: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие / Н. Г. Анарина. – М. : Наталис, 2008. – 336 с. : ил.
3. Горегляд В. Н. Японская литература VIII–XVI вв.: начало и развитие традиций. – СПб. : Петербургское Востоковедение, 1997. – 416 с.
4. Григорьева Т. П. Япония: путь сердца / Т. П. Григорьева. – М. : Культурный центр «Новый Акрополь», 2008. – 392 с. : ил. – (Современная история цивилизаций).
5. Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуши кадэн) или предание о цветке (кадэнсё) / Дзэами Мотокиё. – М. : Академия наук СССР, отделение истории, 1989. – 198 с.
6. Дзэнрин кусю («Антология дзэнских фраз»). – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.esopedia.ru/LanaFedotova/Dzenrin>
7. Древнекитайская философия : собр. текстов в 2 т. / [сост. Ян Хин-Шун ; ред. кол. В. Г. Буров, Р. В. Вяткин, М. Л. Титаренко]. – М. : Мысль, 1972–1973. – Т. 1. – 1972. – 363 с.
8. Есипова М. В. Традиционная японская музыка : энциклопедия / М. В. Есипова. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 296 с. : ил.
9. Культ цветов в японской культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bestreferat.ru/referat-43666.html>

10. Семенов Н. С. Философские традиции Востока : учеб. пособие / Н. С. Семенов. – Мн. : ЕГУ, 2004. – 304 с.

11. Tamba A. The musical structure of No Translated from the French by Patricia Matore / A. Tamba. – Tokyo : Tokai University Press, 1981. – 242p.

12. Южакова Е. В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но : дис... канд. искусствоведения / Елена Васильевна Южакова. – Новосибирск, 2002. – 231 с. : ил.

13. Японская классическая поэзия / [пер. с яп. Веры Марковой, В. С. Сановича]. – М. : Эксмо, 2013. – 608 с. – (Библиотека всемирной литературы).

14. Японские дзуйхицу. – СПб. : Северо-запад, 1998. – 629с.

Стаття надійшла до редакції 27 березня 2014 року

#### Ратко М. Музыкально-эстетическая и исполнительская системы японского традиционного тетра Но

В статье осуществлён анализ музыкально-эстетической и исполнительской систем театра Но. Особенности композиционной, ладотональной, метроритмической организации музыкального материала драмы Ногаку рассмотрены в контексте духовно-мировоззренческих универсалий традиционной культуры японцев, которые есть концентрированным выражением их мифологическо-религиозных и философских миропредставлений. Это константы Красоты (Би) и её проявления югэн и саби, Пустоты (Му), Пути (Дао), Природы, Цветка (Хана), Мгновенья, Гармонии (Ва), Сердца (Кокоро).

**Ключевые слова:** театр Но, исполнительское мастерство, универсалия, Пустота (Му), Сердце (Кокоро), Гармония (Ва), Красота югэн, Цветок (Хана).

#### Ratko M. Musical-aesthetic and executive system of Japanese traditional theatre No

The article demonstrates the analysis of the system of aesthetic-stylistic features of musical drama No. Special attention is given to the compositional and metrorhythmical organization of the musical material of drama theatre No, as a complex of ideas Sintoism, Daossism, In-zynism, Buddhism, Zen-buddism which at inconceptual level are presented by spirituall-view universalias – Beauty (Be) and its manifestation yugen and sabi, Empty (Mu), Path (Dao), Nature, Flower (Hana), Moment, Harmony (Va), Heart (Kokoro).

**Keywords:** theatre No, performance, universalias, Empty (Mu), Heart (Kokoro), Harmony (Va), Beauty yugen, Flower (Hana).