УДК 821.521

СІН'ЇТІ МУРАТА

(Токіо)

СТОРІНКИ ЯПОНСЬКОЇ ЕСТЕТИКИ – СВІТ ПОЕЗІЇ ХАЙКУ, ТАНКА І ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ

У статті висвітлені провідні аспекти японської поезії й традиційних видів японського театру, які відкривають нові обрії літературності для культури майбутнього. Метою наукової розвідки є ґрунтовне дослідження рис традиційної японської поезії і давніх жанрів японського театру, виокремлення важливих аспектів хайку і танка, а також театру Но і Кабукі. Глибоко досліджуються особливості давнього японського театру: Но, Кабукі та ляльового театру, які мають самобутні риси, історію. У роботі доведено, що в усіх жанрах традиційного японського театру зберігаються синтетичні й музичні особливості, що надавало нових рис реалістичному мистецтву. Значну увагу приділено дослідженню японської поезії, де найчастіше відтворюється естетичний пейзаж, часто поєднаний з метафізичним космосом японської філософії або менталітетом, і який, передовсім, відтворює правду життя в поєднанні з метафізичним сенсом. У роботі ґрунтовно розглянуто творчість визначного японського поета та актора Мотокійо Дзеамі, котрий у своїй книзі «Розповідь про квітку стилю» переповідає про стиль гри «ката», що передбачає тісний взаємозв'язок актора із глядачами.

Ключові слова: *японське мистецтво, театр, Но, Кабукі, Дзеамі, хайку, танка, літературна традиція.*

Загалом дуже важко безпосередньо поєднати спадщину минулого із сучасним життям. Але ми спробуємо це зробити. Цікаво, чи існує такий імідж Японії: молодий самурай із ноутбуком на великій швидкості їде на мотоциклі «Хонда» на роботу? Ми живемо у XXI ст., проте в деяких куточках світу ще існує саме таке хибне уявлення про нашу країну.

Не лише іноземцям, але і японцям нелегко зрозуміти сутність старовинної японської поезії й театру. Світ японської культури має не такий вигляд, як його європейський еквівалент. Саме про це й піде мова в нашій науковій розвідці. Метою нашої роботи є висвітлення ознак традиційної японської поезії і давніх жанрів японського театру, виокремлення важливих аспектів хайку і танка, а також театру Но і Кабукі. Наша гіпотеза полягає в тому, що давня культура може відкрити нові обрії літературності й театральності для створення культури майбутнього світу. У центрі нашої уваги будуть також гротеск і мова жесту.

У Європі театр посідав значне місце в художньому мистецтві до появи модернізму. У процесі зміни літературних напрямків змінювалося й театральне життя. Такі зрушення мали рішучий і незворотний характер із запереченням традицій минулих поколінь. Слід відзначити, що в Європі кожна доба в процесі зміни напрямків супроводжувалася рішучим і невідворотним запереченням минулих традицій і моралі. По-перше, у Європі як представники тієї чи тієї епохи з'являлися великі літературні особистості. Окремі письменники, поети, драматурги відігравали значну роль у розвитку літературного процесу, виховуючи читача й глядача. По-друге, митці поєднували в собі відразу дві ролі – роль письменника і драматурга. Завдяки їхнім неперевершеним творам Європа живе класикою.

Зазирнімо в художній світ Японії, різнобарвний і різноманітний. Він представлений і знаменитою Мурасакі-Сікібу, котра написала «Повість про Гендзі», і драматургами Дзеамі, Тікамацу і Сайкаку. Але в давні часи їх читали одиниці. Можна стверджувати, що японці до Нового часу не приділяли належної уваги літературній класиці. Лише після реставрації Мейдзі, коли Японія почала накопичувати досвід Нового часу, у країні з'явилися прозаїки з європейськими смаками й уявленнями. Тоді ж почали перекладати й російську літературу, спочатку з німецької та англійської мов. Це відбулося у другій половині XIX ст.

Водночас у давній Японії були чудові актори, які у своїй діяльності поєднували театральний гротеск із емоційно виразними прийомами. Навіть сучасним японцям такий театр видається

© С. Мурата, 2017

екзотичним. Проте варто відзначити, що традиційний японський театр жив високою театральною умовністю, яку можна було б застосувати в розробці сучасної драматургії світу. Саме тому визначні режисери (В. Мейєрхольд, М. Євреїнов, С. Ейзенштейн, Лесь Курбас) мали такий великий інтерес до стародавніх жанрів японського театру і знаходили в них моменти глибокої сутності мистецтва. Тут я маю на увазі театри Но, Кабукі й ляльковий театр «Нінгьо-дзерурі». У Японії всі ці жанри розвивалися паралельно, не витісняючи один одного.

Розглянемо поезію хайку і танка. Традиційна японська поезія відзначається унікальною формою, у якій обов'язковим є введення сезонних слів і часте використання омонімів. Подивимося на конкретні приклади танка, яка має таку форму: 5-7-5-7-7 складів. У збірці «Манйосю» знаходимо танка про осіннє кохання:

Асіб(х)ікі-но,
Ямадорі-но о-но,
Сидаріо-но,
Нагагасі – йо-о,
Хіторі камо нем.

У перекладі :

В Асібіки,
Як хвосик гірського птаха,
Довга довга ніч,
Доведеться спати поодинці [4, с. 59].

«Асібікі-но» – перша фраза («фраза подушки»), що стосується «гори», тобто «гірського птаха». Напевно, це назва місця, де живе поет. «Ямадорі» – це гірський птах, у якого дуже довгий хвостик, він спить не в парі. «Сидарі-о» – це довгий хвостик, який звисає, він символізує довгу ніч. «Наганагасі-йо» – довга, довга ніч. «Хіторі камо нен» – доведеться спати наодинці (тобто, напевно, без коханої жінки).

Тут сезонне слово, яке означає осінь, – птах «ямадорі». Це дуже візуальний вірш. У ньому введено навмисний збіг «довгий хвостик птаха» і «довга ніч». Повтор «-но» або «о» звучить дуже ритмічно.

А тепер зазирнімо у світ хайку. Мабуть, найбільш відомим є вірш Мацуо Басьо.

Фуруіке-я,
Кавадзу тобікому,
Мідзу -но ото.

Старый пруд.
Прыгнула лягушка,
Всплеск воды.
(Переклад Т. Бреславець)

Старий ставок.
Жабка в воду плюснула.
Чули ви таку?
(Переклад М. Лукаша)

У цій поетичній формі така схема: 5-7-5 складів. Сезонне слово «жабка» символізує прихід весни. Сплеск води розсіюється і посилює тишу. Дуже короткі вірші описують тишу довкола старого ставка і несуєтне життя минулого. Є версія, що жабки взагалі там не було, що це лише уявний світ поета, який тонко відчуває тишу. Зміст вірші можна тлумачити й так: що б не відбувалося, доля не змінюється. Головне – зрозуміти й уявити духовний «пейзаж» поета.

Сподіваюсь, усім зрозуміло, що мініатюрність і мікрокосмос японської поезії втілюють злиття життя й почуттів людини з природою-долею і співіснування людини. Цьому сприяють усі виражальні засоби. Буддійське віросповідання, безумовно, вплинуло на традиційну японську поезію.

А тепер поговоримо про старовинний театр. Я хочу представити вашій увазі два давніх жанри японського театру: Но і Кабукі. Вони співіснують не менш ніж сімсот років. До появи театру Но в Японії існував театр у формі вистав, які демонстрували переважно під час свят у вигляді обрядового театру.

Життя давніх японців залежало від врожаю рису. У Японії внаслідок численних стихій народ здавна вважав себе частиною природи. Він не чинив опору природі, не намагався опанувати її, а завжди прагнув у ній розчинитися. У стародавній Японії (навіть почасти й сьогодні) панував певний фаталістичний образ мислення. Тут варто пригадати особливості японської поезії.

Примітним є те, що в усіх жанрах традиційного японського театру добре зберігалися синтетичні й музичні особливості. Причому давній японський театр був зовсім не реалістичного спрямування, тому європейський модернізм і зацікавився ним.

Зазирнімо у світ театру Но. У театрі Но дійові особи – це персонажі стародавніх шедеврів – повістей і романів. Театр Но набув значного розвитку наприкінці XIV століття в період правління сьогуна Йосіміцу. Проте театр Но не був творінням аристократії. Його розвивали прості городяни, котрі мали тісний зв'язок із прошарком правителів. Сьогун Йосіміцу вперше подивився виставу Но в 1374 році, його полонили світ синтетичного театру й краса виконавця. Цього актора звали Дзеамі. Детальніше про нього розповімо пізніше.

У театрі Но найважливішими елементами є такі: «мономане», «юген» і «хана». «Мономане» пояснюється наслідуванням природи речей. «Юген» – це принадність недомовленості. Або ще можна сказати так: це краса, що скромно прихована в глибині речей, яка не прагне вийти на поверхню явищ. А «хана» – квітка, символічна краса. У театрі Но ці елементи становлять єдине ціле.

Театр Но – синтез сценічних жанрів і своєрідна стилізація гри. Уже в XVII ст., на початку епохи Едо, він неначе застиг у кульмінаційній точці, досягши піку своєї досконалості.

У XIV ст. в Японії з'явилися професійні актори. Є таке висловлення, що пояснює якості й уміння, якими має оволодіти ідеальний актор: «Перш за все – жест, потім – голос і, нарешті, – зовнішність». Тут варто відзначити, що в цьому твердженні прихована естетика середньовічних японців. Для давнього японського глядача головне – бачити красу актора, котрий демонструє емоційно виразні рухи, а не стежити за ходом вирішення складних драматичних конфліктів між персонажами.

Водночас у театрі Но існує драма, скоріше, епічного характеру і драма, народжена в глибині душі тільки однієї людини. Ось прототип японського актора: він ходить важко, неспішно, з тугою в душі. Відповідно можна сказати, що в Японії візуальність символічної акторської гри здавна вважалася найважливішим елементом театру.

Цікаво відзначити, що головні персонажі в театрі Но – майже всі привиди. На відміну від європейських привидів, вони не знущаються з оточення, не шкодять йому. Як же грати роль такого привида? Як правило, у виставі театру Но є герой – ця роль називається «сіге» – основна дійова особа, а також інші ролі – «вакі» – це сторонні люди, другорядні особи. «Вакі» висловлює почуття танцем і жестом. Персонажі на сцені, зокрема герой, не виголошують ані слова. А хор лише натяками дає глядачеві зрозуміти, що вони відчувають. Що стосується жанру, то п'єси театру Но подібні до трагедії.

Зауважимо, що театр Но – це суто умовний театр. У ньому існує певний стиль гри – «ката» (канон стилізованих рухів), як і в театрі Кабукі. Узагалі, акторам не дозволяють порушувати «ката» на сцені. Будь-який актор повинен грати в межах «ката».

Актори театру Но зазначають, що «ката» подібне до інструмента. Крім того, канон все ж таки змінювався протягом кількох століть, удосконалюючи стилізацію. До речі, це дуже добре розумів режисер В. Мейєрхольд. Він нерідко спирався на чисту умовність театру Но, убачав у ньому вдалу реалізацію стилістичного й музичного рішення сцени. Французький драматург П. Клодель та ірландський драматург В. Йейтс теж виявляли великий інтерес до високої стилізації цього театру.

Необхідно зазначити, що теорія Но була розроблена ще в XIV ст. Відомий актор і перший теоретик цього і взагалі японського театру Дзеамі написав цікаву книгу про теорію Но – «Розповідь про квітку стилю».

А тепер більш докладно про Дзеамі. Мотокійо Дзеамі народився в 1363 році і помер у 1443-му. Одного разу правитель країни, сьогун Йосіміцу Асікага захопився акторською грою одинадцятирічного Дзеамі, і з того часу Дзеамі став працювати під покровительством сьогуна як його фаворит, хлопчик-послушник у буддійській процесії.

Дзеамі зумів розвинути вчення про майстерність актора і створив ілюзорно-художню драму «Муген-Но». У ній відтворено буддійське світоспоглядання часу. Він писав п'єси, в яких зображено перевтілення людини, а не конфлікт між персонажами. Загалом його головні герої перевтілюються у привидів. Наприклад, священик, мандруючи країною, випадково зустрічається з міфічними старцями або жінками – героями п'єс, дослухається до їхніх розповідей, герої поступово змінюються у своєму внутрішньому стані…

У книзі «Розповідь про квітку стилю» Дзеамі виклав учення про виховання й тренування акторів різного віку, про режисуру, про реконструкцію глядача. У Японії ця книга вважається

вершиною вчення театру Но, Біблією театрального мистецтва. Акторам ця праця допомагає зрозуміти, що таке акторська майстерність, а звичайним читачам висвітлює естетику японського середньовіччя.

Учитаймося в назву трактату – «Розповідь про квітку стилю». Це книга про таємницю краси. У ті давні часи не всім дозволяли взяти її руки, тобто пізнати таємницю краси. «Розповідь» мала передаватися з покоління в покоління, оскільки коли Дзеамі писав її, час був непевний і заплутаний. Принцип «Не переможеш – не виживеш» панував також і у світі мистецтва. Театральна трупа «Юсаку-дза» – нині школа Но «Кандзе-рю» повинна була перемогти інші трупи на виставах-змаганнях. В іншому випадку трупа не могла знайти меценатів і покровителів для свого театру. За свого життя, крім п'єс, Дзеамі залишив 24 теоретичні праці.

Тепер розглянемо наслідування природи речей – «мономане». Актори опановують «мономане» не для того, щоб просто ввійти в роль, а для того, щоб «увійти в образ». Дзеамі стверджував, що «спочатку потрібно стати предметом зображення, а потім – походити на нього в дії». Тобто найбільше завдання актора – психологічно злитися з персонажем. Це можна назвати процесом переходу від зовнішнього наслідування до внутрішнього перевтілення в образ. Тоді глядач зможе проникнути у внутрішню правду життя, що є метою мистецтва. У теорії акторського мистецтва ХХ ст. теж порушувалося це питання. Цей підхід апробований у методі О. Таїрова, М. Чехова та ін.

У театрі Но існують три амплуа: божество або демон в образі «старого», божество або демон в образі «жінки», божество або демон в образі «воїна». Перші два амплуа вважаються найважчими. У театрі Но всі актори – чоловіки, тому вони повинні втілювати метафізичний вік і стать.

Успішне здійснення перевтілення в образ – це і є «юген». Театр Но пройшов еволюцію від балаганного дійства до піднесеного містеріального видовища в дусі «юген». Образно кажучи, «мономане» – форма, а «юген» – зміст.

«Хана – квітка» теж має тісний зв'язок з потаємною (прихованою) красою. Дзеамі зазначає: «Річ у тім, що тимчасовою квіткою володіють до 30 років, про неї я говорив раніше. Якщо старий актор уже втратив квітку, то в пору свого фізичного старіння він може бути переможений дивною квіткою» [2, с. 87]. Тобто, після 30 років актор повинен володіти істинною квіткою і зберігати її до старості.

Театр Но ґрунтується на трьох першорядних ідеях: наслідування (або міцний ремісничий вишкіл), потаємна краса (або філософська основа), квітка (або сценічний геній). Без квітки не реалізується повною мірою ані актор, ані театр. Але людина повинна розвивати й зміцнювати свій геній шляхом досконалого оволодіння мистецтвом наслідування і прилучення до потаємної краси «юген».

Дзеамі писав: «Життя людини має завершення, майстерність – безмежна» [2, с. 92]. Ця думка суголосна середньовічному способу мислення, а точніше, я б сказав, космології японців: постійне стремління до висот духу і вплив космосу на людський дух.

Автор «Розповіді про квітку стилю» стверджує, що театр Но, умовно кажучи, – це єдність «квітки», «цікавого» й «дивного». «Коли кажуть "квітка", то думають про те, що це є щось, що розпускається на значній кількості дерев і тисячі трав відповідно до пори року, і тому, схоплюючи мить цвітіння, насолоджуються нею через її дивність. Так і в театрі: мить, коли в серці людини народжується бачення дивності сценічного дійства, саме вона і стає джерелом цікавого. І квітка, і цікаве, і дивне – ця тріада за своєю сутністю єдина. Якою б не була квітка, вона не може зберегтися вічно й не опадати. Вона дивна тим, що завдяки опаданню існує пора цвітіння. Знай, що так і в майстерності: усе, що не застигло, можна вважати квіткою. Не застоюючись, але змінюючись у різноманітних стилях, майстерність породжує дивне» [2, с. 93]. У цьому знайшли відбиток давній японський світогляд і естетика.

У театрі Но актор, показуючи глядачам безмовним рухом страждання людини, гіркоту людського буття, безперервно веде діалог із невидимим світом – світом, у якому має бути більшість людства. Майже всі актори носять маски, і в такий спосіб вони можуть подивитися в обличчя Невидимому на сцені. Вони грають так, нібито вони – посередники в діалозі з Богом. Тому можна сказати, що в театрі Но залишилися релігійні елементи, які колись були притаманні жерцям. Однак я ще раз хочу підкреслити, що Дзеамі перетворив релігійні моменти на театральне мистецтво.

Театр Но – не релігія, а справжнє мистецтво. Вирішуючи складне завдання – постійно шукати на сцені ідеали мистецтва, актор театру Но повинен бути максимально інтелектуальним і сповненим внутрішнього пафосу.

Про зовнішню умовність і стилізацію театру Но нерідко згадували у своїх працях дослідники з усього світу. Часом деякі з них, підкреслюючи його релігійні засади, навіть не вважали Но видом театрального мистецтва. Проте варто відзначити, що за цими термінами науковці вкрай рідко звертали увагу на суто внутрішню естетичну умовність цього виду театру. Звідки ж вона?

Одягнувши будь-яку європейську театральну маску, актор відчуває себе розкутим і натхненним, усвідомлюючи, що перед ним відкрився широкий діапазон можливостей гри. Однак виконавець театру Но не лише «приховує своє обличчя», а й позбавляється звичного образу, свободи рухів, навіть нормального дихання і дзвінкого голосу. Майже нічого не бачачи довкола себе, виконавець змушений ходити, човгаючи ногами, ніби ледь відчуваючи як фізичний, так і психологічний зв'язок із навколишнім світом. Крім цього, в актора у процесі гри напрочуд обмежена жестикуляція. Іншими словами, виконавця позбавляють свободи прояву звичного канону бачення й руху. Отже, здається, що виконавець театру Но повністю ізольований від зовнішнього світу й глядача. Однак, незважаючи на відчутий ним фізичний і психологічний тиск, він має грати свою роль. І від виконавця необхідні певні зусилля, щоб замінити обмеженість у дії яскравою внутрішньою виразністю і створити власний поетичний космос на сцені. Тут слід зазначити, що спрощене й обмежене використання жесту дає виконавцеві театру Но широкі можливості займатися не зовнішнім, а внутрішнім наслідуванням, нерухомо-динамічним виконанням ролі.

Одягнувши маску, виконавець театру Но йде назустріч самому собі, персонажеві, драматургові й глядачеві. Він постійно вимірює дистанцію поміж собою і ними й у такий спосіб витворює унікальну функцію маски. Інакше кажучи, виконавець ніколи не намагається «ввійти в роль» або відтворити вже давно знайомий глядачеві тип. З-попід маски він вимушений дивитися на себе не лише власними очима, а й очима драматурга і глядача.

Окреслене гримом обличчя виконавця театру Кабукі також можна вважати своєрідною маскою. Щоправда, тут увага глядача прикута до зафіксованої на обличчі актора маски, а він зосереджується на типі й тілесних рухах персонажів. А вираз обличчя нерідко відображає вогонь і тінь коливань, що виникають у глибині душі людини. У театрі Кабукі, навпаки, в зовнішньому динамічно-декоративному русі актора показаний найчастіше розвиток дії у п'єсі й особисті страждання персонажів під впливом невблаганної сили долі, а не метафори внутрішнього конфлікту образу, створеного виконавцем, драматургом і глядачем.

У театрі Но, за вищеназваних театральних умов, глядач не може не відчути неспокій або дискомфорт. Адже в будь-якій виставі він сам має знайти своє «місце» як спостерігач, тому він ніби шукає психологічну опору. Глядачеві доводиться дихати ритмом внутрішнього дихання виконавця «вакі», який грає другорядну роль і разом із глядачем визначає внутрішній ритм вистави. А «сіте», який виконує головну роль, у більшості випадків – привид із потойбічного світу. Глядач може співчувати персонажеві, котрий виконує «сіте», або захоплюватися загальною трагічністю світу, що знайшла відбиток у конкретній долі. Однак роль «вакі» як провідника глядача в розвитку сюжету з погляду драматургії вважається більш важливим елементом для структури вистави.

Побутує думка, що завдяки постійній присутності «вакі» одночасно і як глядача розгортається дія «сіте», а «вакі» забезпечує реальність світу «сіте», який постійно з'являється й відтворюється.

Надіваючи маску театру Но, людина перевтілюється на виконавця-персонажа, а тільки прикриваючись нею – на виконавця-персонажа-глядача. Таким чином, виконавець ніколи не забуває, що він виконує роль у виставі. У процесі свого розвитку маска театру Но поступово зменшувалася в розмірі, через що втрачався й ритуальний аспект театру.

У світі театру Но маска не містить у собі смислового значення. Інакше кажучи, для театральної гри потрібен не динамічний зовнішній рух, а внутрішній жест, що походить зі стриманості тіла й напруги душі. У театрі Но виконавець не є живою лялькою. Можна сказати, що це не маскова гра, а саме уявлення людини-актора.

Повторення рухів і слів у театрі Но відрізняється від ритуалу. Ритуал використовує повтори для релігійної мети, а театр – винятково для художньої. Перевтілення абстрактного повторного руху й унікальний образ оповіді розвивали подвійний ілюзорний Но «Фукусікі-муген-но».

«Фукусікі-муген-но» вдосконалив Дзеамі. Тогочасний глядач потребував від театру Но більш динамічного сюжету. П'єса «Ідзуцу», написана Дзеамі, відповідала цим вимогам. У першій дії сюжетні колізії відбуваються в теперішньому часі, а друга дія – це сон, у якому головний персонаж згадує про минуле. Але цей сон одночасно є сном другого героя «вакі» й глядача.

Тепер кілька слів про зміст п'єси «Ідзуцу». Дія відбувається у храмі Арівара. Осінь. Місячна ніч. Вічно мандрівний священик, котрому подобається повість «Ісе-моногатарі», заходить у храм, у якому в стародавні часи був будинок знаменитого генерала Арівара-но-Наріхіра і його дружини. Священик бачить привид жінки, яка влаштовує поминальну службу, омиваючи водою могилу. Вона розповідає йому історію цього відомого подружжя за мотивами повісті. У Наріхіра була інша кохана жінка, про що знала його дружина. Закінчивши розповідь, жінка дає зрозуміти священикові, що саме вона є дружиною Наріхара. Після цього вона йде, ніби зникаючи біля колодязя. Священик дрімає й уві сні бачить, як танцює привид жінки в одязі Наріхіра, занурюючись у світ приємних спогадів про чоловіка. Танцюючи, жінка перетворюється на Наріхіра, і коли вона заглядає в криницю, у воді відображається образ Наріхіра. А той, у свою чергу, щезає, як тільки вона промовляє: «Милий ...» Світанок. Кінець сну.

У першій дії побачений священиком привид жінки розповідає йому про минуле, а у другій дії – уві сні священика – вона танцює в образі коханого чоловіка. Тобто дія розгортається в подвійному світі уяви. «Сіте», що виконує роль жінки-примари, і «вакі», який виконує роль священика, ведуть діалог. Уся дія відбувається тільки поміж ними, а точніше – уві сні «вакі», де існує єдина реальність п'єси. А «вакі» поступово веде глядача до ілюзорного світу своїми постійними запитаннями до «сіте». «Вакі» дослухається до мови «сіте» вухами глядача, щоб розповісти останньому про людське буття. Іншими словами, чим більше «сіте» суб'єктивує події про себе, тим краще «вакі» об'єктивує його дії.

Дзеамі як драматург у складанні діалогів п'єси використовує властивості омонімів як поетичного прийому, запозиченого з японських древніх віршів «вака». Він устиг розробити синтетичний ритм жестикуляції й жесту мови, об'єднавши поетичну форму із драматургією.

«Сіте. Слава не стара, і історію,

Вакі. Розповідаючи й зараз,

Сіте. Про колишнього чоловіка,

Дзі-утай (Спів). Тільки ім'я залишилося, в назві храму Арівара, але останки старі, останки старі, **сосна постаріла**, трава на могилі» [3, с. 146].

Наведемо приклад омонімів: «Сосна постаріла» японською звучить і як «сосна виросла». Ще «сосна-мацу» за звучанням асоціюється з дієсловом «чекати», «очікувати». Тому цю фразу можна перекласти і як «постаріла в очікуванні». Дзеамі використовував багатошаровість омонімів, щоб викликати у глядача відчуття активної участі в театральному процесі. З погляду акторської майстерності та глядацького сприйняття він зазначає, що виконавець повинен грати так, щоб жест слідував за виголошеними словами, а не навпаки. Явна протилежність європейському театрові стосовно діалогу із жестом.

Тут слова, виголошені «вакі», спонукають «сіте» до продовження діалогу або до завершення фраз. Отже, неспішно, ніби наздоганяючи тінь почуття на масці «сіте», «вакі» успішно досягає мети: виконати бажання глядача, який хоче почути розповідь «сіте». До того моменту, коли починається «дзі-утай» (спів), увага глядачів усе більше прикута до найменших змін виразу маски у «сіте». Надалі «сіте» сяде й розповість «вакі» про минуле як про теперішнє, уже у зміненому виразі маски у внутрішньому поліфонічному співзвуччі п'яти голосів – «сіте», «вакі», «дзі-утай», «Дзеамі» й «глядача». У подвійній ілюзорній виставі у грі беруть участь усі, хто присутній в театрі, до того ж театрально-ефективно.

Звідси стає зрозумілo, що для драматургічних прийомів Дзеамі притаманні самобутність маски й жест поліфонічної мови.

А тепер про Кабукі. У 1603 році, коли розпочалася доба Едо, в Кіото з'явилася унікальна актриса-танцівниця Ідзумо-но-Окуні. До речі, саме в цей час у Англії була написана трагедія В. Шекспіра «Гамлет». Напередодні епохи Едо, після закінчення періоду міжусобних війн, у Японії було чимало мандрівних актрис. Ідзумо-но-Окуні була широко відомою завдяки динамічному танцю й чуттєвій грі. Вона танцювала, часом навіть запрошуючи глядачів на сцену, грала на триструнному інструменті, носила католицькі чотки. До речі, у той час, особливо в західній Японії, було дуже багато вірян католицького віросповідання, було збудовано чимало церков, навіть були феодальні клани, що приймали хрещення. Але потім християнство офіційно заборонили та

знищили майже всіх вірян і священиків із Португалії. Актриса Ідзумо-но-Окуні виконувала й чоловічі ролі. Її називали «дивною». Слово «дивний» на тодішньому діалекті Кіото звучало як «кабукі» – саме від нього й походить назва театру. Але актрису почали наслідувати й дівчата з кварталу кохання. Тому незабаром був виголошений указ про заборону виконавиць-жінок. Указ діяв із 1629 до 1891 року. А в Токіо акторами театру Кабукі були молоді люди. У середині XVII ст. Кабукі почав набувати більшої театральності. Був розроблений прототип «хана-міті» – містка через глядацький зал, а в 1717 році був заснований перший постійний камерний театр Кабукі з ложею. До речі, в Росії перший постійний імператорський театр був створений у 1756 році. Тут цікавий збіг у часі.

Про «хана-міті» необхідно сказати кілька слів. Що стосується походження «хана-міті», то існують різні версії: за першою, «хана-міті» був створений за прикладом театру Но, а за другою версією цей поміст використовувався для передавання букетів квітів. Так, «хана-міті» в дослівному перекладі – «дорога квітів». Усі головні персонажі виходять на сцену і йдуть зі сцени з цього помосту. Зазвичай на помості актори зупиняються й виголошують ключові слова й монологи. «Хана-міті» допомагає режисерам підкреслювати роль тих чи тих персонажів. Але не тільки. «Хана-міті» є фізичною і психологічною сполучною ланкою поміж сценою і глядацьким залом. Це засвідчує досвід активного застосування «хана-міті» В. Мейєрхольдом та М. Охлопковим.

А в середині XVIII ст. в Японії зародився ще один жанр театрального мистецтва – Нінгьо-дзьорурі. Прийоми театру ляльок застосовували і в театрі Кабукі, що привело до чіткого розподілу ролей, як в італійській commedia dell'arte. Вигадали й сцену, яка обертається. Що стосується змісту п'єс, то великої популярності набули п'єси з побутовими сюжетами і про самогубство закоханих. На початку XIX ст. в суспільстві все частіше стали обговорювати побутові проблеми, а серед глядачів мали популярність такі персонажі, як злодії, пройдисвіти, злі жінки. Переважали сумні настрої.

Отже, розглянувши деякі аспекти японської поезії і традиційних видів японського театру, необхідно відзначити кілька моментів. Щодо поезії можна сказати, що у віршах знаходить відбиток естетичний пейзаж, який спостерігає автор віршів. Пейзаж цей нерідко поєднаний із метафізичним космосом японської філософії чи менталітетом.

Щодо театру зазначимо таке. По-перше, театральне мистецтво – це мистецтво, яке постійно створюється. Театр – це синтез краси й істини. Історія театру переконує, що це всезагальне мистецтво не залежить від того, до якої національності ти належиш. Це засвідчує той факт, що ви відчули доторк до чогось глибокого і з внутрішньою правдою життя у процесі знайомства з давнім японським театром. Театр – це спільний скарб, що збагачує духовний світ людства.

По-друге, театр – це не просто дзеркало життя або конфліктів між персонажами, це тінь людських почуттів: переживань, страждань, печалі, радості, очікування. Як справедливо зазначив російський філософ Ф. Степун, «актор – це привид, який грає в життя». Згадаймо також парадоксальний девіз драматурга М. Євреїнова: «Театр – це від початку до кінця обман, суцільний обман, але такий чарівний, що заради нього можна жити на світі». Ці слова стосуються й діячів традиційного японського театру.

Найкращі театри світу, показуючи марноту і швидкоплинність життя, спонукають людей думати не про те, як ми живемо, а про те, навіщо ми живемо. Про це згадується й у книзі з теорії театру Но «Розповідь про квітку стилю» Дзеамі. Традиційний японський театр може здійснити значний вплив на розвиток сучасного театру у всьому світі. Маємо на увазі не лише технічний бік вистав, а власне теорію, підхід до театрального мистецтва й світогляд.

По-третє, у японському театрі цікавим є також те, що для поліпшення якості вистави театральні діячі завжди намагалися перебувати в ідеальних стосунках із глядачем. Вони знали, що глядач – це теж театр. Це питання тісно пов'язане з підходом до стилю гри «ката». Дзеамі зазначав: «Смаки людей дуже різні. Смаки змінюються щодо співу, манери гри і наслідування залежно від місцевості і є доволі різноманітними, а тому неприпустимо дотримуватися якогось незмінного стилю гри. Тому актор, який досяг повного оволодіння всією гамою наслідування, подібний на того, хто має насіння всіх квітів на цілий рік: від ранньої весняної сливи до осінньої хризантеми, що завершує цвітіння. Але володіючи всякою квіткою, людям необхідно показувати завжди тільки те, що відповідає їхнім надіям і викликам часу» [2, с. 103]. «Говорю просто: квітка – це враження дивного, що народжується в серці глядача» [2, с. 104]. Із цих слів можна зрозуміти, що Дзеамі намагався створити театр спільно із глядачем, не забуваючи про важливість його ролі. Це, до речі, доволі сучасний девіз.

І ще раз я хочу підкреслити: театр – це жива істота. Важко передбачити, яким він буде через сто років. Сподіваюся, що театр стане набагато кращим і змінить наші стереотипні уявлення про нього найнесподіванішим і дивовижним способом. Це нам підказує найкраща драматургічна спадщина.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бреславец Т. И. Поэзия Мацуо Басе / Т. И. Бреславец. – Москва : Наука, 1981. – 152 с.
2. Дзэами М. Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или Предание о цветке (кадэнсе) / Мотокие Дзэами ; [пер. Н. Г. Анариновой]. – Москва : Книга по требованию, 1989. – 197 с.
3. Дзэами М. Екеку – классическая японская драма : [сборник поэтических драм] / [пер. Т. Делюсиной ; сост. Н. Г. Анарина ; отв. ред. Т. П. Григорьева]. – Москва : Наука, 1979. – 341 с.
4. Тысяча журавлей : антология японской классической литературы VIII–XIX вв. : пер. с яп. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2005. – 992 с.
5. Zeami M. Performance Notes / M. Zeami. – Columbia : Columbia University Press, 2011 – 508 p.

REFERENCES

1. Breslavec T. I. (1981) Pojezija Macuo Base [Poetry by Matsuo Base]. Moskva: Nauka. (in Russian)
2. Dzjeami M. (1989). Predanie o cvetke stilja (fusi kadjen), ili Predanie o cvetke (kadjense) [The legend of the flower style (fuchs caden), or the legend of the flower (cadence)]. Moskva : Kniga po trebovaniju. (in Russian)
3. Dzjeami M. (1979) Ekeku – klassicheskaja japonskaja drama [Ekeku is a classical Japanese drama]. Moskva : Nauka. (in Russian)
4. Azbuka-klassyka (2005) Tysjacha zhuravlej : antologija japonskoj klassicheskoj literatury VIII-XIX vv. [A thousand of cranes: an anthology of Japanese classical literature of the 6th-19th centuries.]. Sankt-Peterburh : Azbuka-klassyka. (in Russian)
5. Zeami M. (2011) Performance Notes. Columbia : Columbia University Press.

SHIN'ICHI MURATA

PAGES OF JAPANESE AESTHETICS – THE WORLD OF POETRY HAYKU, TANKA AND TRADITIONAL THEATER

The article deals with the features of Japanese poetry and traditional types of Japanese theater. The purpose of the scientific article is to study the traits of traditional Japanese poetry and the ancient genres of the Japanese theater. The article deals with the poetic genres of Japanese literature: haiku and tanka, the features of the theater No and Kabuki are explored. The Japanese theater, Japanese poetry have individual traits, is a universal art that does not depend on nationality. In the old Japanese theater there are features of the puppet theater. For the Japanese theater is characterized by synthetism and musicality, which added new features to realistic art. The article gives a detailed analysis of a Japanese poetry. The main features of Japanese poetry are the landscape, which is combined with the metaphysical space of Japanese philosophy, mentality. The landscape depicts the truth of life in conjunction with metaphysical content.

The article deals with the work of the prominent Japanese poet and actor Motokio Dzeami. This is the author of the book «The Story of the Flower of Style». Zeami writes about the style of the game «kata», which involves a close relationship between the actor and the audience. Zeami argued that in the theater No the most important elements are the «monoman», «yugen» and «khan». In dramatic art, they combine and form a single whole. The main genre types of the ancient Japanese theater are plays ironic, domestic or love content. The article thoroughly explores the main features of traditional Japanese poetry, which has a unique form. The main features of these poetic forms are the use of seasonal words, the number of syllables and homonyms. Features of the individual style of the writer, and the connection with the literary tradition are considered.

Key words: *Japanese art, theater, No, Kabuki, Zeami, haiku, tanka, literary tradition.*

Одержано 22.06.2017 р.