

На правах рукописи

Самсонова Полина Владимировна

**Исполнительское искусство в традиционных японских театрах
ногаку и кабуки**

Специальность 17.00.09 – теория и история искусства

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург – 2017

Работа выполнена на кафедре истории зарубежного искусства ФГБОУ ВО «Российский государственный институт сценических искусств»

Научный руководитель: Степанова Полина Михайловна
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: Мещеряков Александр Николаевич
доктор исторических наук,
профессор Института восточных культур и
античности Российского государственного
гуманитарного университета

Некрылова Анна Федоровна
кандидат искусствоведения,
научный сотрудник отдела фольклора Института
русской литературы (Пушкинского дома) РАН

Ведущая организация: НОУ ВПО «Санкт-Петербургский гуманитарный
университет профсоюзов»

Защита состоится «13» декабря 2017 г. в 16 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.014.01 при Российском институте истории искусств по адресу:
Санкт-Петербург, 190000, Исаакиевская пл., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Российского института
истории искусств и на сайте www.artcenter.ru

Автореферат разослан «__» _____ 2017 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета
кандидат искусствоведения

Д.А. Булатова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования.

Японский традиционный театр сформировался под влиянием раннего ритуального искусства и сохраняет эту связь на современном этапе развития. Представления ногаку и кабуки являются не только эстетическими зрелищами, но и действиями, имеющими сакральный характер, пытающимися постичь духовную сущность исполнителя и зрителя в момент созерцания и сотворения. Ход действия традиционных жанров в процессе создания канонической формы обрел жесткие рамки, содержащие в своей основе ритуальную структуру. Исполнитель в японском театре, обладая особой техникой владения телом, базирующейся на специальных тренингах, концентрации, медитации, соединяет в своем существовании функцию общения с богами во время действия и эстетическую функцию «совершенного» тела.

Цель диссертационного исследования – выявить специфику исполнительского искусства в традиционных японских театрах ногаку и кабуки.

В задачи исследования входит определение основных принципов исполнительского искусства японских традиционных театральных моделей. С помощью сравнительного анализа традиционных представлений, ритуальных танцев и классических театральных моделей Индии, Китая, Кореи и Вьетнама выявляется способ создания образа в традиционных японских театрах ногаку и кабуки.

Научная новизна исследования заключается в том, что при анализе структуры театрального действия автор делает акцент на технике исполнительского искусства, а не на драматургической основе. Данный подход отличается от сложившейся традиции филологической школы, в которой актер в японском театре представлен лишь как средство выражения содержания драматургии. Не существует специальных исследований, в которых исполнитель ногаку и кабуки рассматривался бы как главный элемент действия, как создатель содержания. Впервые сделан сравнительный анализ и выявлены базовые принципы различных техник исполнительского искусства театров стран Восточной и Юго-Восточной Азии.

Тема диссертационного сочинения является **актуальной** в контексте изучения мирового театра и новых способов воспитания актера. Отечественное театроведение не уделяет достаточное внимание исследованию традиционных театров Востока. Вопросы связи театра с ритуалом посвящено небольшое число работ. Однако одной из тенденций мирового театрального процесса до сих пор остается интерес режиссеров-практиков к проблеме использования техник исполнительского искусства восточных стран в разработке актерских тренингов современного европейского театра. Задачи, поставленные в диссертационном исследовании, помогут в поиске новых методов при обучении актеров и режиссеров, также в понимании исторического и современного общемирового театрального процесса.

Объектом исследования диссертационного сочинения стали средства сценической выразительности: жест, костюм, грим, голос и индивидуальные особенности исполнителя, помогающие актеру традиционных японских театров ногаку и кабуки воплотить канонический образ.

Основным периодом для анализа специфики техник исполнительского искусства в ногаку и кабуки стала эпоха Эдо (1603-1867), так как в это время сформировался канон. Эпоха Эдо началась с приходом к власти дома Токугава. Жизнь в обществе стабилизировалась, идейной основой управления страной стало конфуцианство. Все общество делилось на сословия. Каждое сословие имело обязательства перед сёгуном, им разрешалось посещать определенные театральные представления (ногаку — только для военного сословия, кабуки — только для городского). В период правления семьи Токугава выкристаллизовался канон ногаку. В 1615 году был издан указ, который определил ногаку как сикигаку («церемониальный театр»¹). 1603 год — официальная дата основания кабуки. В период Эдо сформировались эстетическая основа кабуки, исполнительская техника и традиция ведения действия.

Предметом исследования являются техники исполнительского искусства в традиционных японских театрах ногаку и кабуки. Рассмотрен способ работы актера с каноническим образом и способ его воплощения на сцене.

Материал исследования составили:

— драматический материал ногаку и кабуки, отобранный специально для подробного анализа с целью выявления специфики работы актера. Впервые переведены с японского на русский язык ёкёку «Каменный мост» («石橋» сяккё:, автор неизвестен) и танцевальная пьеса сёсагото «Аиоидзиси» («相生獅子», автор неизвестен, текст написан в 1734 г., композитор Кинэя Кисабуро VII), в основе которых лежит народный танец льва. На примере кёгэн «Поймать лиса» («釣狐» цурикицунэ, автор неизвестен), переведенного с английского языка, рассмотрена традиция исполнения ролей животных в японском традиционном фарсе;

— иконография спектаклей: 1) программа представлений ногаку, показанных 27 и 28 марта 1831 г. в театре Такэути-бутай города Нагоя, включающая в себя но «Каменный мост» и кёгэн «Поймать лиса»; 2) описание первого представления сёсагото «Аиоидзиси», показанного в 1734 г. в Эдо в театре Накамура-дза; 3) программа сёсагото «Аиоидзиси», представленного в токийском театре Симбасиэмбудзё в январе 2012 г.; 4) зарисовки и фотографии мизансцен, костюмов, видеофрагменты, записанные в наше время;

— работы о развитии традиционного образа на примере танца льва (獅子舞 сиси маи), пришедшего в Японию из стран Восточной и Юго-Восточной Азии, переосмысленного в кагура, позднее в ногаку и в кабуки;

— исследования российских, европейских и американских специалистов в области изучения традиционной японской культуры, также работы японских театроведов, переведенные на английский язык, и на языке оригинала.

¹ См.: Анарина Н. Г. История японского театра: древность и средневековье, сквозь века в XXI столетие. – М.: Наталис, 2008. – С.226.

Методология исследования. Диссертационное исследование основано на выработанных отечественной театроведческой школой принципах изучения, анализа и описания создания актером роли, в связи с историческим и культурным контекстом рассматриваемого периода. Работа опирается на традиции ленинградской (гвоздевской) школы театроведения. В работе широко используется метод сравнительно анализа.

Теоретической базой диссертации явились научные труды по теории театра и драмы Ю.М. Барбоя, Б.О. Костелянца, С.В. Владимирова¹;

исследования историков драматического театра: В.И. Максимова, В.И. Березкина, П.М. Степановой²;

работы, посвященные фундаментальным проблемам японской культуры: Д.Г. Главевой, В.Н. Горегляда, Т.П. Григорьевой, Л.Д. Гришелевой, А.Н. Игнатовича, Х. Нагата, Я.Б. Радуль-Затуловского³ и многих других.

Терминологический аппарат.

Восточной культуре, в частности культуре стран Восточной и Юго-Восточной Азии, свойственна первичная форма искусства, в основе которой заложена идея синкретизма. Театральное искусство Востока, его многообразие и пестрота форм, требует систематизации. Отсюда возникает необходимость разделить театральное искусство на ряд **театральных моделей**, имеющих индивидуальные особенности и характеристики, собственную историю развития и становления форм сценического воплощения. Театральное искусство на Востоке качественно и функционально отличается от европейского драматического театра, автор диссертационного сочинения, в след за исследователем японского театра Е. Б. Морозовой, предложившей в качестве театроведческого термина «ритуальную игровую модель»⁴, использует термин «театральная модель», подразумевающий неразделимый комплекс сакральных функций действия и эстетических элементов

¹ Барбой Ю. М. К теории театра. – СПб.: СПб ГАТИ, 2008; Костелянец Б. О. Драма и действие. Лекции по теории драмы. – М.: Совпадение, 2007; Владимиров С. В. Действие в драме. 2-е изд., доп. – СПб.: СПб ГАТИ, 2007.

² Максимов В. И. Модернистские концепции театра от символизма до футуризма. Трагические формы в театре XX века. – СПб.: СПб ГАТИ, 2014; Березкин В. И. Искусство сценографии мирового театра: от истоков до середины XX века: 2 кн. – М.: Эдиториал УРСС, 1997; Степанова П. М. Театр и не-театр Ежи Гротовского. – М.: Совпадение, 2015.

³ Главева Д. Г. Традиционная японская культура: специфика мировоззрения. – М.: Вост.лит., 2003; Горегляд В. Н. Классическая культура Японии: очерки духовной жизни. – СПб: Центр Петербургское востоковедение, 2006; Григорьева Т. П. Японская художественная традиция. – М.: Наука, 1979; Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры: конец XVI начало XX века. – М.: Наука, 1986; Игнатович А. Н. Буддизм в Японии: очерки ранней истории. – М.: Наука, 1987; Нагата Х. История философской мысли Японии. – М.: Прогресс, 1991; Радуль-Затуловский Я. Б. Конфуцианство и его распространение в Японии. – М.;Л.: Академия наук СССР, 1947.

⁴ Морозова Е. Б. Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: Государственный институт искусствознания, 2004. – С.4.

представления. Театральные модели, опирающиеся на канон, называются в японской школе исследования исполнительских искусств традиционными.

Синкретизм театральных моделей Юго-Восточной Азии требует особой **техники исполнительского искусства**, заключающейся в знании канона и специальном процессе обучения. Важной особенностью данной техники является способность исполнителя достигать во время представления **качества «бытности»**, то есть состояния «здесь и сейчас» при воплощении канонического образа. Находясь в этом состоянии, исполнитель воспроизводит канон, отказываясь от бытового в поведении и освобождая сознание.

В российской исследовательской традиции существует несколько вариантов написания названия японского ногаку, среди самых распространенных «театр Но» или «театр ноо». В Японии в разные периоды развития и существования этого искусства употреблялись различные термины (например, «саругаку-но-но:»). В диссертационном сочинении используется термин «**ногаку**» как определение канонического театрального искусства, в которое входят **представления но**, основанные на драматическом материале ёкёку, и **представления кёгэн**, основанные на драматическом материале кёгэн.

Исследовательница японского ногаку Е.Б. Морозова в своей диссертации «Японский театр Но: ритуал как первооснова сценического языка» предлагает использовать понятие «ритуальная игровая модель». «Ритуальная игровая модель — это не ритуал как таковой, а ритуал или его элементы, перешедшие из реального мира в игровое театральное пространство»¹. Е.Б. Морозова, вслед за своим учителем Н.Г. Анариной, дает точное определение ритуалу ногаку: «Но — это театр ритуала. <...> В основе уникальной сценической практики театра Но лежит японская традиционная культура, ориентированная в самом своем существе на ритуальную самоидентификацию: обрядово-культурные действия архаического синто, буддийские представления задолго до появления театра Но опирались на конфуцианскую доктрину о ритуале как о фундаменте человеческой деятельности и общественной жизни. Ритуал был не только разным по смыслу и характеру, но и на протяжении многих веков видоизменялась его форма»². Обе исследовательницы при определении особенностей японского театрального искусства изучают ритуальные элементы и главные составляющие ногаку: драматический материал ёкёку, устройство сцены, внешний вид исполнителя, маски, реквизит. Ногаку — это вид действия, который одновременно содержит сакральную и эстетическую основы, в данном диссертационном исследовании рассматривается единый ход действия ногаку, а не отдельные его элементы. Ногаку осмысливается как **ритуально-театральная модель**, которая осуществляется в едином пространственно-временном действе.

Одна из основных функций ритуально-театральных представлений как в Японии, так и в странах Восточной и Юго-Восточной Азии — это общение с богами и духами, их увеселение, пожелание долголетия, самосовершенствование участников и наблюдающих. На исполнителя возложена

¹ Морозова Е. Б. Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка. – С. 4.

² Там же. – С. 31.

особая миссия — быть посредником между божествами и людьми. Европейское понятие «актер» в данном случае не отражает основной характер работы исполнителя. В японском театроведении существует несколько терминов, переводимых на русский язык словом «актер». Всех исполнителей традиционных театральных искусств, существовавших после Дзэами Мотокиё называют «якуся» (дословно «взявший на себя обязанности игры»), или так же, как называют китайцы своих исполнителей — «хайю:». Всех участников ногаку (музыкантов, ансамбль, фарсеров кёгэн) принято называть якуся. Существуют и специальные термины для каждого вида действия: «ситэката», «вакиката», «кёгэнката» и др. В диссертационном сочинении используются часто употребляемые в последнее время в Японии более общие понятия «**ногакуси**» и «**кёгэнси**», обозначающие исполнителей ногаку.

Кабуки — вид театрального представления, который во многом отвечает понятию «театр», так как в его основе больше действия, опирающегося на сложный драматургический материал, чем сакрального действия, передающего общение человека и богов. Однако ритуальные, сакральные элементы, пусть не столь явные как в ногаку, присутствуют. Поэтому в диссертационном сочинении это искусство определяется как **театральная модель кабуки**. Сценки и танцы, называемые «кабуки» в XVII веке, во времена формирования данной модели, означали «из ряда вон выходящее» (от глагола «кабуки» или «катабуку» (傾く — «накреняться, опускаться, заходить», в переносном смысле, «экстравагантно себя вести»). В наши дни название данного театрального искусства пишется тремя иероглифами — «歌» («ка» — «песня»), «舞» («бу» — «танец»), «伎» («ки» — «мастерство»), то есть «мастерство пения и танца». Для исполнителя кабуки в японском театроведении существует несколько терминов, которые применялись в различные периоды истории развития театральной модели. В диссертационном сочинении используется общий термин «**кабуки якуся**», что дословно переводится как «взявший на себя обязанности игры кабуки».

Литература. Степень изученности проблемы.

В начале XX века в Европе и России гастролировали японские труппы, которые разыгрывали небольшие сценки в японском стиле, показывали мастерство владения мечом, искусство танца, проводили чайные церемонии, учили искусству аранжировки цветов. Гастроли японских трупп повлияли на становление режиссерского метода ведущих деятелей театра начала XX века: К. С. Станиславский, Вс.Э. Мейерхольд¹, С.М. Эйзенштейн², которые разрабатывали свои театральные системы, используя в работе приемы восточного театра.

Крупнейший исследователь японского театра в СССР в 1920-годы, востоковед, Академик академии наук СССР (1958) Н.И. Конрад заинтересовался

¹ См.: Мейерхольд Вс. Э. «Учитель Бубус» и проблема спектакля на музыке. – М.: Иск-во, 1968. – С. 64-92.

² Эйзенштейн С. М. Нежданный стык // Эйзенштейн С. М. Избранные произведения: в 6 т. Т. 5. – М.: Наука, 1968. – С.303-310; Эйзенштейн С. М. Чет-Нечет: раздвоение единого / Публ. и коммент. Н. И. Клеймана // Восток-Запад: исследования, переводы, публикации. – М.: Наука, 1988. – С. 234-278.

японским театром в период работы над пьесой Окамото Кидо «Ода Набунага». После он не только изучил по отдельности ногаку, нингё дзёрури, кабуки¹ и определил истоки японского театра, но и выявил в своих трудах основные эстетические категории и принципы японского искусства в целом.

Во второй половине XX века историей японского театра занимались филологи, востоковеды, историки и культурологи. Исследователи Л.Д. Гришелева² и В.Н. Маркова³ собрали большое количество документов и материалов для изучения традиционного и современного японского театрального искусства, перевели на русский язык классическую драматургию. В 60-80-е годы XX века в СССР были изданы переводы работ ведущих японских специалистов о японском традиционном и современном театре: К. Одзаки⁴, коллективный труд о спектаклях кабуки⁵, монография М. Гундзи⁶ и К. Сато⁷. В этих исследованиях содержится большое количество исторических фактов и описаний, авторы подробно рассматривают историю театра, устройство сцены, актерские династии, административное устройство театров, пересказывают сюжеты образцовых пьес, разбирают спектакль на традиционные сцены.

В конце 70-х годов Н.Г. Анарина, ведущий специалист по истории и эстетике ногаку в России, защитила кандидатскую диссертацию⁸, легшую в основу книги «Японский театр Но»⁹, вышедшей в 1980-е годы. Исследовательница перевела один из трактатов основателя и теоретика театра ногаку Дзэами Мотокиё, посвященный подготовке актера — «Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или предание о цветке (кадэнсё)»¹⁰. В своих работах она объяснила термины Дзэами применительно к эстетике ногаку и к исполнительскому мастерству, также проанализировала тексты ёкёку¹¹ и общую

¹Конрад Н. И. Японский театр: (Но, Дзёрури, Кабуки) // Конрад Н. И. Избранные труды. – М.: Наука, 1978. – С. 359 — 384.

²Гришелева Л. Д. Дзэнсиндза // Театр и драматургия Японии: сборник статей. – М.: Наука, 1965. – С. 123 — 129; Гришелева Л. Театр современной Японии. – М.: Иск-во, 1977; Гришелева Л. Д. Социально-политические функции японского традиционного театра // Япония: идеология, культура, литература. – М.: Наука, 1989. – С. 76 — 82.

³Маркова В., Львова И. Тикамацу Мондзаэмон и его театр // Тикамацу Мондзаэмон: драмы. – М.: Иск-во, 1963. – С. 5 — 28; Маркова В. Классический японский театр // Японская классическая драма XIV — XV и XVIII веков. – М.: Худ.лит., 1989. – С. 5 — 30.

⁴Одзаки К. Новый японский театр / Пер. с яп. Л. З. Левина, Б. В. Раскина. – М.: Изд-во ин.лит., 1960.

⁵Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзэндзи Киносита, Хироси Минами. Кабуки / Пер. с англ. Б. П. Лаврентьевой. – М.: Иск-во, 1965.

⁶Гундзи М. Японский театр Кабуки. – М.: Прогресс, 1969.

⁷Сато К. Современный драматический театр Японии. – М.: Иск-во, 1973.

⁸Анарина Н.Г. Японский театр Но (опыт анализа классической драмы и спектакля). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – М.: Министерство культуры СССР, 1977.

⁹Анарина Н.Г. Японский театр Но. – М.: Наука, 1984.

¹⁰Дзэами Мотокиё Предание о цветке стиля (фуси кадэн), или предание о цветке (кадэнсё) / Пер. со старояп. Н.Г. Анариной. – М.: Наука, 1989.

¹¹См.: Ёкёку: классическая японская драма / пер. с яп., предисл., комментарии Н. Анариной. – М.: Наука, 1979.

организацию действия. В своей последней книге «История японского театра: Древность и средневековье, сквозь века в XXI столетие»¹ Анарина рассматривает актерское искусство и эстетику японских традиционных театров, опираясь в основном на театр ногаку. Эта работа представляет собой сборник редких материалов о театральном искусстве Японии.

В 2000-е годы защищены три диссертационных сочинения, посвященных японскому театральному искусству. Е.В. Южакова в своей работе «Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но»² подробно анализирует музыку ногаку, разбирает ее стили, а также ладовую и ритмическую основы. Е.Б. Морозова в диссертационном сочинении «Японский театр Но. Ритуал как первооснова сценического языка»³ особо выделяет ритуальные элементы в структуре драматического материала, в ходе и организации действия ногаку. Э.Е. Манзарханов в своем исследовании «Особенности пластического искусства в драматическом искусстве Запада и Востока»⁴ разбирает технику актерского мастерства со времен древней Греции до наших дней. Говоря об исполнительском мастерстве ногаку, он акцентирует его связь с практикой дзадзэн. Игра актера кабуки, по мнению автора, вершина синтетической природы пластического искусства.

Одним из первых среди иностранных ученых, кто пытается подробно и серьезно исследовать японский традиционный театр, был американский философ и культуролог Э. Феноллоза⁵. Он переводит на английский язык и пытается адаптировать для европейской культуры содержание классических ёкёку. Одним из первых, он сравнивает функции ногаку и древнегреческого театра, определяя их как способ общения с богами. В 60-е и 80-е годы XX века в мире возникает новый виток острого интереса к восточной культуре. В этот период выходят основные исследования по истории и эстетике ногаку и кабуки на иностранных языках: Л. К. Пронко в книге «Театры Востока и Запада: направление в сторону тотального театра»⁶ определяет точки соприкосновения Восточной и Западной культур; статья Т. Иммооса «Зарождение японского театра»⁷ посвящена подробному разбору предтеатральных форм, их влияния на становление ногаку и отчасти кабуки; Р. Л. Бенедетти в статье «Чему мы можем научиться у азиатских

¹ Анарина Н.Г. История японского театра.

² Южакова Е.В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но: автореф. диссертации на соискание ученой степени. – Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки, 2002.

³ Морозова Е.Б. Японский театр Но.

⁴ Манзарханов Э.Е. Особенности пластического искусства в драматическом искусстве Запада и Востока: диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. – Улан-Удэ: Восточно-Сибирская государственная академия культуры и искусств, 2006.

⁵ Pound E., Fenollosa E. Noh or Accomplishment: a Study of the Classical Stage of Japan. – Louisiana: Pelican, 1999.

⁶ Pronko L.C. Theater East and West: perspectives toward a total theater. – Los Angeles: University of California Press, 1967.

⁷ Immoos T. The birth of the Japanese theater // Monumenta Nipponica. – 1969. – №4. – P. 403-414.

актеров»¹, размышляя о традициях исполнения китайских и японских актерских школ, выявляет различия между западной и восточной школами; статья Д. Филдша «Актер и Дзэн»² посвящена поискам связи актерской техники и восточной философии; в книге «Театр Кабуки»³ Э. Эрнст анализирует сюжеты пьес, рассказывает о главных правилах представления кабуки, описывает ход действия представления; сборник образцовых пьес кабуки с комментариями, переведенный на английский, в котором определено место, занимаемое данными драмами в истории кабуки и в японской литературе⁴; книга Ф. Боверса «Японский театр»⁵ дает представление об истории развития ногаку, кабуки, бунраку; в книге «Традиционный театр Японии»⁶ выявлены истоки древних представлений кагура, ногаку, кабуки, бунраку и рассмотрены этапы их формирования; в книге японского исследователя Д. Мариока кратко пересказаны основные драмы всех циклов ногаку⁷; книга М. Накамура о подготовке актеров кабуки⁸ подробно рассматривает функции, этапы воспитания и процесс подготовки к роли исполнителя.

После второй мировой войны японские исследователи вслед за американскими пытались разобраться в особенности своего традиционного искусства. В 1948 году выходит исследование С. Каватакэ «Постановочное искусство кабуки»⁹, где подробно разбирается и анализируется функции участников процесса создания спектакля. В 1950 году появляется книга¹⁰, в которой записаны лекции и беседы с актером кабуки Кавамура Утаэмон V, где он рассказывает об искусстве исполнителя, описывая и объясняя классические формы ката, опираясь на собственный опыт и традиции своей семьи. Актер ногаку издает материал¹¹, посвященный маскам но, где рассказывает об их видах, с каких драмах они используются, и размышляет об особенности каждой из них. В 1983 году была напечатана энциклопедия кабуки¹², где в алфавитном порядке собраны термины кабуки, биографии великих исполнителей, драмы кабуки и истории их постановок. В том же году выходит книга К.Отиай «Искусство кабуки»¹³, где представлены размышления об особенности данного театра, его

¹ Benedetti R.L. What We Need to Learn from the Asian Actor // Educational Theatre Journal. – 1973. – № 25. – P. 463 — 467.

² Feldshuh D. Zen and the Actor // The drama Review. – 1976. – № 20. – P. 79 — 89.

³ Ernst E. The Kabuki Theatre. – Hawaii: The University Press of Hawaii, 1974.

⁴ Kabuki: Five classic plays. – London: Harvard University Press, 1975.

⁵ Bowers F. Japanese theatre. – Tokyo: Tuttle, 1980.

⁶ Inoura Y., Kawatake T. The Traditional theater of Japan. – Tokyo: Japan found, 1981.

⁷ Maruoka D. Noh/ Transl. by D. Kenny. – Osaka: Hoikusha, 1982.

⁸ Nakamura M. Kabuki backstage, onstage: An actor's life / Translated by M. Oshima. – Tokyo; NY: Kadansha intern, 1988.

⁹ Kawatake S. Kabuki ensyutsu no kenkyuu. – Tokyo: Hayakawa-syoubu, 1948. [яп. Каватакэ С. Постановочное искусство кабуки].

¹⁰ Nakamura U. Kabuki no kata. – Tokyo: Bunkoku-syoubu, 1950. [яп. Накамура У. Сценические формы кабуки].

¹¹ Kongo I. Nou to noumen. – Osaka: Soogensya, 1951. [яп. Конго И. Маски но и но].

¹² Kabuki ziten. – Tokyo: Heibonsya, 1983. [яп. Энциклопедия кабуки].

¹³ Otaiai K. Kabuki no gei. – Tokyo: Tokyo-shoseki, 1983. [яп. Отиай К. Искусство кабуки].

истории и проблемы, с которыми сталкивается современный кабуки. В современной Японии театральные компании занимаются продюсированием и исследованием традиционных театральных искусств. Выпускаются книги, посвященные узкоспециальным темам. Например, справочник на японском языке, где собраны элементы оформления, используемые в представлении кабуки¹. В нем перечислены все возможные виды узоров на ткани, все виды париков и украшений для них, крои кимоно, формы и рисунки вееров, различная бутафория, встречающаяся в спектакле кабуки. Каждому дан развернутый комментарий. Книга японского мастера, изготавливающего маски ногаку, К. Такацу представляет собой альбом-каталог, в котором перечислены все маски, используемые в представлениях но². Каждая маска подробно описана, отмечено в каких драмах она используется, как традиционно изготавливается и как правильно нужно с ней работать. В книге коллектива японских авторов «"Героика" кабуки»³ исследованы сюжеты исторических драм дзидаймоно, традиции их исполнения и особенности актерской игры, в частности стиль арагото. В ней также даны биографии мастеров исполнения дзидаймоно как в старину, так и в наши дни. Информационный центр Национального государственного театра в Японии также издает книги, посвященные истории театра. В «"Важных событиях" в истории японского театра: с древности до 1945 года»⁴ даны краткая хронология, основные имена и представления. Автор книги И. Мура сравнивает период зарождения японского театра с расцветом древнегреческого театра, говорит о сакральном и религиозном значении древних представлений этих культур, приводит синхронистические таблицы истории европейского и японского театров.

Среди японских исследователей существует два больших направления изучения традиционного театра. Первое, сформулированное под влиянием англоязычных специалистов, фокусирует внимание на анализе драмы, элементов действия и поисков исторических фактов (многие исследования такого типа переведены на английский и русский языки). Второе направление акцентирует внимание на ходе развития от ритуала к народному искусству и далее к сценическому искусству. Поэтому часто в данных работах объединены этнографические и искусствоведческие методы. В книге «Исследование фольклора и истории сценических искусств»⁵ автор выявляет элементы, зародившиеся в магических плясках и церемониальных действиях, которые вошли в эстетику классических японских театров. Данному принципу отвечает

¹ Iwata A. Kabuki no dezain zuten. – Osaca: Tohoshunnan kabusikigaisha, 1995. [яп. Ивата А. Дизайнерское искусство в кабуки].

² Takatsu K. Nomen o utsu: menno butai to katagami. – Tokyo: Tamagawa daigaku shunanbu, 2007. [яп. Такацу К. Изготовление масок но: взгляд со сцены и отбумажной выкрайки].

³ Kabuki no iki. – Tokyo: Kabusikigaisha shogakukan, 2008. [яп. «Героика» кабуки].

⁴ Mura I. "Yo:ten" nihon engekishi:kodai kara 1945nenmade... . – Tokyo: Sinkokuresize, 2012. [яп. Мура И. "Важных событиях" в истории японского театра: с древности до 1945 года].

⁵ Misumi H. Geinousi no minzoku kenkyuu. – Tokyo: Toukyou dousyutsuban, 1976. [яп. Мисуми Х. Исследование фольклора в истории сценических искусств].

исследование, посвященное народному и церемониальному исполнительскому искусству Ясудзи Хонда¹. В данной книге собраны и сопоставлены материалы различных танцев из различных префектур Японии. В сборнике, посвященном японской этнографии, выделен раздел, в котором прослеживается зарождение искусства из ритуальных действий в различных частях страны². В 2004 году выходит книга³, посвященная анализу постановочного искусства в традиционных искусствах Японии.

Положения, выносимые на защиту:

1. Для индийского театрального искусства важен санскритский театральный трактат «Натьяшастра» (от II в. до н. э. до II в. н.э.), в котором приведены правила искусств. В индийской театральной модели катхакали исполнитель воплощает героя, используя четыре основных средства сценической выразительности, записанных в «Натьяшастре». В процессе создания сценического образа исполнитель входит в состояние транса и «перерождается» в героя. С помощью техники саттва, заключающейся в умении концентрировать внимание и вызывать необходимые чувственные реакции организма, достигается качество «бытности» – момент одержимости персонажем, передачи его духа.

2. Для пекинской оперы теоретической базой является театральный трактат Хуан Фань-чо (между 1736-1821) «Зеркало Просветленного духа, или Истоки Грушевого сада», посвященный исполнительскому искусству, в котором зафиксированы канонические образы основных персонажей. Для исполнителя в пекинской опере главным является передача канона, состоящего из музыкальной партитуры, костюма и грима, пластического рисунка и техники «пустого сердца» — опустошение сознания от мыслей и сосредоточение на воссоздании образа. Искусство исполнителей пекинской оперы отошло от ритуальных истоков, хотя содержит их в своей основе.

3. Мастерство исполнителей тео и туонг зависит от «умения входить в дух». Главная задача как вьетнамских, так, например, корейских исполнителей — соблюдая канон, передать особенности собственного мастерства.

4. Японская ритуально-театральная модель ногаку соединяет сакральную и эстетическую функции. Корни ее уходят к первобытным синтоистским культам, шаманским камланиям и технике исполнителей ритуальных действий кагура. Во время формирования эстетики ногаку (кон. XII в. — кон. XVI в.) культура Японии была под большим влиянием буддийских идей, поэтому структура действия и исполнительское искусство вобрали в себя элементы буддийских практик. Исполнение ногаку отвечает эстетическим предпочтениям и требованиям зрителей: ногакуси раскрывает таинственную, не до конца явленную взору

¹Honda Ya. Nihon no dentougeinou. – Tokyo: Kinseisyu, 1990. [яп. Хонда Я. Японские традиционные исполнительские искусства].

²Nihon minzokugaku kouza : geinoudensyuu. – Tokyo: Asakura zyoten, 1992. [яп. Курс японской этнографии: наследие сценических искусств / Сост. Таро Вакамори].

³Nihon no kotengeinou niokeru ensyutsu. – Tokyo: Iwanami zyoten, 2004. [яп. Постановки в японском классическом сценическом искусстве / Сост. Хироси Кояма].

красоту югэн образа. Техника существования исполнителя ногакуси сформирована под влиянием ношения маски. Маска вынуждает исполнителя находиться в состоянии постоянного напряжения. Внутренняя концентрация, необходимая исполнителю в маске для передвижения по сценической площадке, относительная внешняя неподвижность ногакуси (техника «медитации в движении», «контролируемого транса») позволяют достичь внутреннего развития образа.

5. Театральная модель кабуки отошла от ритуальных истоков, однако, сохранила некоторые элементы, которые были переосмыслены с точки зрения интересов городского населения. Для исполнителей кабуки необходимо создать театральную реальность, одновременно пышную и скромную, печальную и изысканную, отвечающую воззрениям современной публики о прекрасном. Для передачи небытового образа кабуки якуся существует на сцене в базовой стойке, не похожей на базовую стойку камаэ в ногаку, но отличной от повседневного расположения тела в пространстве. Если в ногаку стойка камаэ помогает исполнителю достичь качества «бытности», то в кабуки с помощью базовой стойки передается величественность персонажа, его причастность к идеальному миру, в котором нет повседневных проблем и заурядных событий.

Теоретическое и научно-практическое значения исследования заключается в обогащении отечественного искусствознания новым материалом по истории и теории японского театрального искусства.

Диссертационное исследование может использоваться в качестве источниковедческой базы для исследований, связанных с изучением японского и мирового театрального процесса.

Результаты исследования могут быть использованы в курсах лекций по истории зарубежного театра, в спецкурсах по истории восточного и в частности японского театров.

Актеры и режиссеры могут воспользоваться озвученными в диссертационном исследовании методами работы восточных исполнителей и структурами, на основе которых происходят построения японских традиционных театральных действий, в собственной практической работе.

Апробация исследования. По теме диссертационного исследования были сделаны доклады на конференции СПбГАТИ «Феномен актера»: «Способ существования актера в традиционном японском театре ногаку» (2012); «Ритуально-театральная форма ногаку» (2013); доклад на конференции Европейского гуманитарного университета города Вильнюса: «Восточные практики в способе существования европейского актера второй половины XX века» (2012); выступление на конференции в Российском государственном гуманитарном университете города Москвы с темой: «Особенности театральной формы японского традиционного ногаку (XIV — XVI вв.)» (2013).

Структура работы. Диссертационное исследование состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы, включающего более 210 источников на русском, английском и японском языках, а также приложений

— переводов драматического материала ногаку и кабуки. Структура работы продиктована логикой исследования.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во введении обосновывается актуальность и новизна темы, ее научная и практическая значимость, формулируются цели и задачи исследования, определяется методология.

Глава 1. Техника исполнительского искусства в традиционных восточных театральных моделях: Индия, Китай, Вьетнам

В первой главе рассмотрены основные средства сценической выразительности традиционных театральных моделей Индии (катхакали), Китая (пекинская опера), Вьетнама (тео и туонг) и Кореи (тхальчхум): движения и жесты, музыкальность, костюм и грим, мастерство исполнителя. Прослежен обмен культурными традициями и распространение базовых принципов исполнительского искусства, сформировавшихся в Индии, перешедших в Китай, приобретая на этой территории национальные особенности этой страны, и через Вьетнам и Корею дошедшие до Японии.

Для индийского театрального искусства важен санскритский театральный трактат «Натьяшастра» (от II в. до н. э. до II в. н.э.), в котором приведены правила искусств. «"Натьяшастра" выступает в качестве единого, слитного первоисточника всех видов искусства, и хотя главным в ней является театр, она включает в себе и поэзию, и танец, и музыку, и архитектуру и все остальное»¹. В трактате описан ход представления и рассказано о правилах исполнительского искусства. В индийской театральной модели катхакали исполнитель воплощает героя, используя четыре основных средства сценической выразительности, записанных в «Натьяшастре». Ангика (движения и жесты) является главным средством, через которое исполнитель общается со зрителями. Существуют комплексы движений для каждой части тела, передающих конкретное значение, форма которых заимствована из ритуальных статуй посвященных Будде или бодхисатвам. Любое движение исполнителя начинается с базовой стойки, которая не характерна бытовому расположению тела в пространстве. За счет этого достигается эффект «нереальности» образа. Вачика (чувство музыкальности у исполнителя) помогает создать сложный темпо-ритмичный рисунок всего действия, отображающий надличностный мира. «Адепты воспринимали игру музыкальных инструментов и звуки песнопений как эстетическое, земное отражение божественного начала — для всех присутствующих на церемонии гармония высших сфер проявлялась в гармонии музыкальных созвучий»². Искусство костюма и грима (ахарья) позволяли исполнителю изменить пропорции тела и создать «нечеловеческий» образ. Долгий процесс гримирования лица с

¹ Ватсыян К. Наставление в искусстве театра «Натьяшастра» Бхараты. – М.: Вост.лит. РАН, 2009. – С. 36.

² Лидова Н. Р. Драма и ритуал в древней Индии. – М.: Наука, 1992 – С. 19.

эффектом покраснения белков глаз помогает исполнителю войти в состояние транса и «переродиться» в новом образе. С помощью техники саттва, заключающейся в умении концентрировать внимание и вызывать необходимые чувственные реакции организма, достигается качество «бытности» - момент одержимости персонажем, передачи его духа.

Для пекинской оперы теоретической базой является театральный трактат Хуан Фань-чо (между 1736-1821) «Зеркало Просветленного духа, или Истоки Грушевого сада», посвященный исполнительскому искусству, в котором зафиксированы канонические образы основных персонажей. В пекинской опере для исполнителей главным средством сценической выразительности становится музыкальность. «Музыка — это душа искусства актера. Мелодия и ритм, подобно напряженному нерву, пронизывая сценическое действие, приводят к единству многообразия актерских выразительных средств»¹. У исполнителей есть базовая стойка, отвечающая принципам эстетики и позволяющая создать небытовой образ. Движения и жесты в пекинской опере во многом заимствованы из индийского танцевального искусства. Костюм и грим позволяют зрителям узнать о социальном статусе и качествах канонического образа, но вместе с тем скрывают индивидуальные особенности фигуры исполнителя. Для исполнителя в пекинской опере главным является передача канона, состоящего из музыкальной партитуры, костюма и грима, пластического рисунка и техники «пустого сердца» — опустошения сознания от мыслей и сосредоточение на воссоздании образа. Искусство исполнителей пекинской оперы отошло от ритуальных истоков, хотя содержит их в своей основе.

Мастерство исполнителей тео и туонг зависит от «умения входить в дух»². На становление туонг оказало сильное влияние китайское театральное искусство, ориентированное на эстетическую функцию, а модель тео сохранила связь с деревенскими крестьянскими обрядами, связанным с культом и ритуалом. Вслед за пекинской оперой музыкальность в тео и туонг является базовым средством сценической выразительности. Главная задача как вьетнамских, так, например, корейских исполнителей — соблюдая канон, передать особенности собственного мастерства.

Исполнительское искусство данных стран объединяет тот факт, что при воплощении образа мастера стремились создать его небытовым, лишенным реальных черт человеческого тела и характера. Важной является идея соединения в структуре создания образа сакральных и эстетических элементов. Базовые принципы исполнительского мастерства Индии, Китая и Вьетнама повлияли на становление исполнительского искусства в Японии. Традиции индийского катхакали более близки исполнителям ногаку, а правила создания образа пекинской оперы характерны для исполнителей кабуки.

¹ Серова С. А. «Зеркало просветленного духа» Хуан Фань-чо и эстетика китайского классического театра. — М.: Наука, 1979. — С. 149.

²См.: Нгуен Динь Нги. "Владей духом и формой..." Актер в традиционном театре Вьетнама // Театр. — № 4. — 1971. — С. 137.

Глава 2. Техника исполнительского искусства в ритуально-театральной модели ногаку

В рассматриваемый период Эдо, когда окончательно сложился канон ногаку, главным учением о театральном искусстве и способе существования исполнителя считались трактаты Дзэами Мотокиё. Японский исследователь ногаку Катагава Тадахико считает что «фактически формализация Но и превращение его в классическое искусство было в конечном счете “дзэамизацией” Но»¹. Теория ногаку, представленная Дзэами в трактатах, основывается на трех понятиях: югэн (таинственная, явная не полностью красота); мономанэ («подражание вещам») как способ передачи югэн; и хана («цветок») — мастерство исполнителя ногаку, транслятора югэн. Мастерство ногакуси (хана) оценивается по двум основным критериям: точность повторения канонического рисунка роли, и произвольность и свобода игры, исходящие от личностных особенностей исполнителя. Дзэами рекомендует тренировать куфу — технику владения телом, помогающую исполнителю раскрыть югэн образа. Также практиковать коаны, «созерцательные размышления» — высказывания, которые имеют парадоксальную логику, помогающие достижению глубинного смысла искусства. Это необходимо для воспитания сознания, чтобы воплощать канонические образы, помогающие выявить «цветок стиля» (понятие из трактатов Дзэами) — внутреннее наполнение образа, его трактовка конкретным исполнителем.

На примере анализа драматического материала «Каменный мост» выявляется структура построения действия, характерная синтоистским ритуальным действиям кагура, где в финале представлен танец божества-ками, как знак божественного присутствия и благословения происходящего. В «Каменном мосте» используется танец льва «сиси май». Лев — священное животное, истоки исполнения сиси май можно найти в странах Юго-Восточного региона. Исполнители ногаку, вслед за исполнителями индийской театральной модели катхакали, становятся посредниками в общении между миром людей и миром богов, достигая определенных состояний («качества бытности») с помощью четырех средств сценической выразительности.

Передать «божественную» сущность образа исполнителю ногаку помогает костюм, изменяющий пропорции человеческого тела. В костюме, который препятствует бытовым движениям, исполнитель может существовать лишь в базовой стойке камаэ с низким центром тяжести, которая требует от ногакуси постоянного напряжения и поиска равновесия. «В театре но стоять на сцене означает постоянно сохранять равновесие в тот момент, когда тебя постоянно как бы растягивает во все стороны. И наоборот, актёр является центром, из которого во все стороны исходит энергия. Он непрестанно смотрит в пространство и контролирует его. Это и означает камаэ»². Базовая стойка камаэ требует

¹ Цит. по: Ёкёку: классическая японская драма. – С. 21.

² Matsuoka S. Staging Noh // Staging classical Japanese theater and music. – Tokyo: Toho gakkui, 1997. – P. 5.

предельной концентрации внимания, благодаря этому достигается особое качество исполнения, лишенное бытовых черт. Костюм и базовая стойка камаэ диктуют специальный способ передвижения суриаси («скользящий шаг») в сценическом пространстве, которое выстроено по законам сакрального места. В технике исполнительского искусства ногакуси присутствует 250 ката – комплекса сценических движений и поз, близкого индийскому комплексу мудр или китайским комплексам да или ши.

Музыкальность в ногаку оценивается также высоко, как в других странах восточного региона. Музыка — «дух искусства Но, его сердцевина, “голос неслышимого”, гармонизирующая все элементы посредством ритмического закона дзё-ха-кю годан, стилеобразующего начала»¹. С помощью поэтапно нарастающего темпо-ритма дзё-ха-кю достигается состояние «контролируемого транса», заимствованного из шаманских камланий и синтоистский действий кагура, переосмысленное с точки зрения дзэн буддизма. Мастерство ногакуси иногда называют «медитацией на сцене»². Все это достигается дыхательными техниками и упражнениями на концентрацию внимания, похожие на те, что практикуют монахи при медитации в дзэн буддизме. Уровень мастерства ногакуси зависит от умения держать паузу: внешняя остановка наполняется внутренним напряжением образа.

В диссертационном исследовании маски но рассмотрены как средства сценической выразительности, диктующие особую технику существования исполнителя. Маска вынуждает исполнителя находиться в состоянии постоянного напряжения. Узкая щель, в которую видна лишь малая часть пространства впереди, помогает предельной концентрации на пути к достижению качества «бытности». В книге «Вводный курс о масках ногаку» есть следующие описания ощущений исполнителя в маске: «В каком состоянии находится актёр, когда на нём маска? Прежде всего, он испытывает такое беспокойство, которое испытывает человек, находясь в тёмной комнате... В течение того времени (около часа или двух), что актёр находится на сцене, ему приходится непрерывно смотреть в эту одну точку. ... Он не должен расслабляться ни на секунду. Это напряжение, создаваемое маской но, невозможно даже представить тому, кто его не испытал. Поле зрения актёра сокращено маской до минимального предела»³. Когда исполнитель в маске, он смотрит в одну точку, концентрируя внимание, и постоянно ищет равновесия. В этом видна связь с дзэн буддийской медитацией, когда монахи, стремясь забыть о бытовых проблемах и «очистить сознание», смотрят в одну точку в стене. Внутренняя концентрация, необходимая исполнителю в маске для передвижения по сценической площадке, относительная внешняя неподвижность ногакуси (техника «медитации в движении», «контролируемого транса») позволяют достичь внутреннего развития образа.

¹ Южакова Е. В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но. – С. 9.

² См.: Feldshuh D. Zen and the Actor. – P. 88.

³ Цит. по: Matsuoka S. Staging Noh. – P. 5.

Ритуально-театральная модель ногаку соединяет сакральную и эстетическую функции. Корни ее уходят к первобытным синтоистским культам, шаманским камланиям и технике исполнителей ритуальных действий кагура. Во время формирования эстетики ногаку (кон. XII в. — кон. XVI в.) культура Японии была под большим влиянием буддийских идей, поэтому структура действия и исполнительское искусство вобрали в себя элементы буддийских практик. Исполнение ногаку отвечает эстетическим предпочтениям и требованиям зрителей: ногакуси раскрывает таинственную, не до конца явленную взору красоту югэн образа.

Исполнительское искусство в ногаку сформировалось под воздействием традиций театрального искусства стран Восточной и Юго-Восточной Азии. Сродни индийским исполнителям катхакали, исполнитель ногаку достигает состояния, близкого тому, которое есть у посредника в общении с богами. Принципы создания канонического образа близки китайской пекинской опере: ногакуси познает суть-макото образа, совершенствует искусство подражания-мономанэ, и не использует особенностей своего тела, голоса.

Кёгэн — необходимый элемент ритуально-театральной модели ногаку. Зародившийся, как и представления но, из небольших сценок саругаку, фарс нес функцию увеселения и паузы, как для исполнителей, так и для зрителей. Переключение внимания с серьезных историй на бытовые комические ситуации было необходимо для лучшего восприятия и понимания всех глубин смысла действия ногаку. Сюжеты первых кёгэн выражали идеи продолжения жизни и плодородия, со временем их содержания стали отвечать нормам светского искусства. Ритуальные элементы в кёгэн сохранились и по сей день. В первом, после Нового года представлении ногаку исполняется танец Окина, в котором задействованы сразу и ногакуси и кёгэнси. Совместными действиями они могут очистить пространство и подготовить площадку для действия.

Принципы искусства кёгэнси близки ногакуси. Представление кёгэн требует от исполнителя знания сценического канона, традиционных партитуры движения и речеведения. У кёгэнси также есть базовая стойка — камаэ, отличающаяся по форме от стойки ногакуси и позволяющая уйти от бытового в партитуре сценического движения и сохранять равновесие. Кёгэнси владеет техникой концентрации внимания, главные средства его сценической выразительности в воплощении образа — движения и жесты. Исполнитель кёгэн передает собирательные образы современников, переосмыслив их с точки зрения эстетики кёгэн. В развлекательных фарсах минимальными средствами передаются смешные и нелепые ситуации из повседневной жизни, которые всё же сохраняют связь с бытовыми ритуалами древности.

Глава 3. Техника исполнительского искусства в театральной модели кабуки

Кабуки — одна из поздних по времени формирования традиционных театральных моделей, сложившаяся в период Эдо. Основная зрительская аудитория кабуки — городское население, предпочитавшее яркие и изысканные драматические представления церемониальным и полусакральным действиям.

Чтобы угодить вкусам городской публики, исполнители должны были знать традиции более ранних театральных искусств: кагура, ногаку, нингё дзёрури и др. Элементы прежних театральных форм адаптировались и синтезировались в сценическом тексте кабуки. Техника исполнения кабуки якуся, в отличие от ногакуси, основана на иных принципах, и зависит от интересов зрительской аудитории, любящей яркое и пышное, чувственное действие с участием легендарных героев, способных на смелые поступки и сильные чувства.

Репертуар кабуки в период Эдо зависел от времени года. «Существовало много специфических правил, которым надо было следовать. Например, темой новогоднего представления кабуки в Эдо должна была быть месть братьев Сога убийце их отца. Новые постановки не имели права игнорировать эти правила. В результате создавались пьесы, в которых, например, в качестве Сога-но Горо оказывался Скэроку»¹. Принцип отбора тем для пьес в зависимости от сезона схож с традициями фольклорного искусства, в котором есть цикличность и привязка к временам года. В театральной модели кабуки ход действия имел мало связей с церемониальными и храмовыми представлениями, однако сакральные черты сохранились в организации театральной жизни в целом.

В театральной модели кабуки переосмыслены традиции других моделей Восточной и Юго-Восточной Азии. В начале XVIII века, в период становления театра кабуки, сформировались танцевальные движения, комплексы сценических движений и жестов, в которых зашифровано содержание драматического материала. За ними закрепились конкретные мелодии. Как в индийском катхакали или китайской пекинской опере, совокупность музыки и движений отражала определенное эмоциональное содержание образа.

Принципы мастерства кабуки якуся близки традициям китайской пекинской оперы: исполнители кабуки соблюдают и воссоздают канонический рисунок роли сценического образа. Для передачи небытового образа кабуки якуся существует на сцене в базовой стойке, не похожей на стойку камаэ, но отличной от повседневного расположения тела в пространстве. Если в ногаку стойка камаэ помогает исполнителю достичь качества «бытности», то в кабуки с помощью базовой стойки передается величественность персонажа, его причастность к идеальному миру, в котором нет повседневных проблем и заурядных событий. Данная стойка диктует технику стилизованного сценического шага.

Существует два основных стиля ведения пластического рисунка канонического образа в театральной модели кабуки: мягкий нежный вагото (свойственных женским образам) и грубый резкий, воплощающий силу арагото. В стиле вагото исполнители стремятся передать реалии повседневной жизни без их копирования. Кабуки якуся, пользуясь наблюдениями из жизни, создавали не имитацию действительности, а нечто более красивое, чем жизнь, то, каким его хотели видеть зрители. В стиле исполнения арагото важно создать не человека из жизни, а идеализированного, величественного героя. Для исполнителей, специализирующихся на стиле арагото, существуют строгие правила движения,

¹ Ёнэдзо Хамамура, Такаси Сугавара, Дзэндзи Киносита, Хироси Минами. Кабуки. – С. 90-91.

канонический пластический рисунок развития образа. Он состоит из акцентированных стилизованных фиксированных поз миэ. Сценические позы миэ «являются моментами наибольшего напряжения как физических, так и творческих усилий исполнителя»¹, когда он замирает со скошенными к носу глазами. Ставшие каноническими сценические позы миэ продолжают традиции ранее сформировавшихся ритуальных и театральных моделей Японии и Восточной Азии: в индийском катхакали у исполнителей есть комплекс движений глаз, помогающий наиболее точно передать чувственные переживания героев; в ногаку за счет маски, сужающей поле зрения, достигается качество «бытности». Сама суть сценических поз миэ отвечает принципам буддизма. В момент наивысшей наполненности чувством исполнитель замирает, выражая движения через статику, сродни медитации.

Исполнители кабуки, вслед за традициями индийских, китайских и японских театральных моделей скрывают индивидуальные особенности фигуры с помощью костюма и грима. Грим кумадори в кабуки существует по тем же принципам, что и в пекинской опере, передавая в зашифрованном виде характеристики героя.

Программа представлений кабуки продолжалась целый день и могла состоять из исторических дзидаймоно, рассказывающих о подвигах и мучениях легендарных героев; бытовых сэвамоно — печальных историй любви часто с запутанным и романтическим сюжетом; танцевальных сёсагото, передающих чувственный мир женщины. Такой состав отвечал интересам зрителей. Особое место занимали танцевальные пьесы, в которых гармонично сочетались музыка, пение и танец — три базовых элемента кабуки. Ход представления сёсагото наиболее ярко выявляет специфику исполнительского искусства в кабуки, поэтому в диссертационном исследовании представлен разбор танцевального спектакля «Аиоидзиси». Он основывается на танце льва (сиси май), встречающемся в других театральных моделях. Образ льва важен для японской культуры и существовал в древних ритуалах. Традиция исполнения сиси май известна почти во всех странах Юго-Восточной Азии. Танцевальный спектакль «Аиоидзиси» стал местом встречи самых разных традиций представлений сиси май.

На примере танцевального представления «Аиоидзиси» показан способ заимствования и адаптации традиций других японских театральных моделей, переосмысленных под влиянием эстетики кабуки. Первый танец с веером основан на хореографии традиционных японских танцев, исполняемых гейшами, майко, иногда женами самураев. Он наполнен изяществом и предназначен для возможности демонстрации мастерства кабуки якуся. Танец с масками-наголовниками льва, надеваемых на руки, отсылает к танцевальной традиции кагура, однако он потерял исконное ритуальное значение, и исполняется для услаждения зрителей, так как наполнен скромными, но яркими движениями и жестами. Финальный танец льва, сформированный под влиянием последней

¹Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра 17 — 19 веков. — М.: Иск-во, 1990. — С. 55.

сцены из представления но «Каменного моста», эмоциональный и сложный по технике исполнения. В нем исполнитель одновременно должен передать нежность и чувственность женщины (стиль вагото), одержимой сильным и неистовым духом льва (стиль арагото). Особенностью танцев кабуки является передача чувственного мира персонажей, ведь основательницей кабуки была женщина О-Куни, которая своими юмористическими сценками эротического характера заложила эстетику кабуки. Поэтому центральной сценой «Аиоидзиси» считается сцена кудоки, передающая любовные страдания героинь. Хотя в «Аиоидзиси» использованы танцы льва других театральных моделей, они потеряли свое ритуальное значение и стали отвечать требованиям эстетики кабуки — показ изящных, пышных, чувственных сцен любимых зрителями.

Для исполнителей кабуки необходимо создать театральную реальность, одновременно пышную и скромную, печальную и изысканную, отвечающую воззрениям современной публики о прекрасном. Эстетической категорией, возникшей в период расцвета городской культуры и оказавшей влияние на кабуки, была саби, выражавшаяся в скромной обыденной печальной красоте. Основные приемы иносказания и обобщения, свойственные саби, вошли в технику исполнительского искусства кабуки якуся.

Театральная модель кабуки отошла от ритуальных истоков, однако сохранила некоторые элементы, которые были переосмыслены с точки зрения интересов городского населения. Так, например, репертуар кабуки соотносится с календарем, и перед началом спектакля исполняется церемония, посвященная очищению пространства (танец Самбасо). Однако, если в кагура и ногаку (откуда и перешел танец Самбасо), начальные действия подготавливают пространство к принятию божеств, то в кабуки это стало эстетической церемонией, зазывающей публику на спектакль и позволяющей исполнителю показать свое мастерство. В кабуки вошли самые красочные элементы других ритуальных и театральных моделей, которые были объединены и адаптированы под интересы городского населения.

В **Заключении** делаются выводы об исполнительском искусстве театральных моделей Японии, прослеживается связь с базовыми принципами мастерства исполнителей Индии, Китая и Вьетнама. Выявлены основные техники и сценические приемы, которыми пользуются исполнители при воплощении традиционных образов. Представлена краткая история театральных моделей ногаку и кабуки в XX веке. Дан анализ современных (2015-2016 гг.) спектаклей ногаку, кабуки и других трупп, использующих принципы традиционных театральных моделей.

В **Приложении №1** дан список японских терминов и понятий с подробным комментарием. В **Приложении №2** представлен перевод с японского языка ёкёку «Каменный мост». В **Приложение №3** входит перевод с английского языка текста кёгэн «Поймать Лиса». **Приложение №4** посвящено переведенной с японского языка танцевальной пьесе кабуки «Аиоидзиси».

Публикации автора по теме диссертации

В ведущих научных изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ:

1. Самсонова, П. В. Элементы синтоистского действа кагура в представлении японской традиционной ритуально-театральной модели ногаку // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства: научный журнал. – 2014. – №4 (40). – С. 109–112. (0,4 а. л.)
2. Самсонова, П. В. Традиции индийской ритуально-танцевальной модели катхакали в исполнительском искусстве японской традиционной ритуально-театральной модели ногаку // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики: научно-теоретический и прикладной журнал. – 2015. – №7 (57). – С. 154–156. (0,3 а.л.)
3. Самсонова, П. В. Специфика исполнения традиционного театрального танца в японском театре кабуки // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2015. – №3(38). – С.230–236. (0,4 а.л.)

В других изданиях:

4. Самсонова, П. В. Способ существования актера в японском традиционном театре ногаку // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. – СПб: СПб государственная академия театрального искусства, 2012. – С. 90–94. (0,2 а.л.)
5. Самсонова, П. В. Восточные практики в способе существования европейского актера второй половины XX века // Европа-2012: перспективы и вызовы европеизации. Сб. науч. тр. – Вильнюс: ЕГУ, 2013. – С. 271–275. (0,2 а.л.)
6. Самсонова, П. В. Театрально-ритуальная форма ногаку // Феномен актера: профессия, философия, эстетика. – СПб: СПб государственная академия театрального искусства, 2013. – С. 59–62. (0,2 а.л.)
7. Самсонова, П. В. У истоков кабуки : зарождение традиционного японского театра // PRO Сахалин. – 2013. – № 6. – С. 22–25. (0,2 а.л.)
8. Самсонова, П. В. Особенности драматургии кабуки : формирование жанра на рубеже XVII – XVIII веков // PRO Сахалин. – 2013. – №7. – С. 21–23. (0,2 а.л.)
9. Самсонова, П. В. Устройство сцены театра кабуки // PRO Сахалин. – 2013. – №8. – С. 23-26. (0,2 а.л.)
10. Самсонова, П. В. Особенности театральной формы японского традиционного ногаку (XIV – XVI вв.) // История и культура традиционной Японии 6 : сборник статей. Вып. LI. – М.: Российский государственный гуманитарный университет, 2013. – С. 557– 559. (0,5 а.л.)

11. Самсонова, П. В. Японские театральные традиции в XXI веке (гастрольные спектакли 2003-2012) // Временник Зубовского института. – 2013. – №10. – С. 89–100. (1 а.л.)
12. Самсонова, П. В. Постановка пьесы Хенрика Ибсена «Йун Габриель Боркман» в токийском Свободном театре (1909 год) // Новая драма рубежа XIX – XX веков: проблематика, поэтика, пути сценического воплощения: материалы научной конференции. – СПб: СПб государственная академия театрального искусства, 2014. – С. 262–267. (0,3 а.л.)