

Канд. пед. наук, доцент Мелітопольського державного педагогічного університету імені Богдана Хмельницького

МУЗИЧНО-ЕСТЕТИЧНА ТА ВИКОНАВСЬКА СИСТЕМА ЯПОНСЬКОГО ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРУ НО

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

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

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

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

Ratko Maryna Valerievna

candidate of pedagogical sciences, associate Professor
of art criticism disciplines and artistic culture of
Melitopol state pedagogical University named after Bogdan Khmelnytsky

Musikal-aesthetic and executive system of Japanese traditional theatre No

The article demonstrates the analysis of the system of aesthetico-stylistic features of musical drama Nogaku, an executive mastery of its actors and musicians. Special attention is given to the composition and ladotonalny and metrerhythmic organization of the theatre No, as a complex of ideas Sintoism, Daossism, In-zynism, Buddhism, Zen-buddism which at inconceptual level presented by world spirituallu-view universsalia – Beauty (Be) and ist manifestation yugen and sabi, Void (Mu), Path (Dao), Nature, Flower (Hana), Moment, Harmony (Va), Heart (Kokoro). It is marked that the theatre No is one of the vertex achievements of Japanese artistic to genius and the capture of the made-up plauing that came true mostly intuitively-medium method.

Musical drama of Nogaku finallu formed in the Muromati period (1333 – 1573) and became a viird expression of national Jepenese spirit. Art No is synthetic: it units the elements of architecture, sculpture, dance, music and word. A vocal musical component which termed jokyoku, plaus a systemic-organization function.

Tune-sound organization jokyoku is constructed on tho scales of Jepenese origin: Yougin («a weak singing») and Tsuyougin («a strong voice»). An instrumental orchestra hayasi takes plase in this performance. The orchestra composition includet the flute Nohkan and the drums isozumi, kotsuzumi, taiko. The rhuthm plaus an active formative role in Nogaku. The basis of a metrerhythmic organization of muzical layer No is a tune-rhythmic cliché-kusori. They are constituted by certain rhuthmic model of a drum, in which the melody of flute is included. About the beginning of every rhythmic construction kusori the drummer's cry announces (cachoe). Generallu, cachoe is the unique phenomenon of Jepenese musical culture. In the drama of Nogaku theu do the conductor's functions and express an intuitive comprehension of actors of an inimitable essence of Great Void.

An universal musical-rhythmic rule of the forming a musical and a dramatic material No is a principle «Dzyei-ha-kyu» (introduction – development – quick tempo), which is a reflection of three-phase and intoity the same time a cyclic logic of life rooted in Sintoismus-Buddhistic and Idzinistic world outlooks. Dzyei-ha-kyu presents the asymmetry of composition Nogaku, that is a natural phenomenon for logic of art thinking of the Jepenese, but it agrees with Buddhistic idea, that a perfect symmetric integrity is the barrier to the Highest Truth.

The scientific work accents that, music in the drama of Nogaku plays njt only an aesthetic but an metaphysical fuction, because Nois not Buddhistic liturgy. It's nomination lies «to open» a spiritual ear of a spectator to the silence of Void, to give an impulse to Beauty of Eternity (Mu-no bi). That's why a musical frow can «run» constantly, and at the same time it consists of short musical phrases or certain soundt (pauses ikita-ma). The drama of main hero proper is trying to find the sesnse an illusion, unsteadiness of world outlook and human feelings. According to the Jepenese conviction, it is the best substance of a phenomenal world, where a true essence of existence is hidden.

At first the problem of a professional education of the actors and the musicians of Nogaku was started by the representatives of common artistic clans – Kan'ami Kijotsugu, Dzeami Motokiyo, Kanparu Udzinobu Dzentiku. For examble, the theoru of immanent-intuitive development of skill, which called as «vegetable», becauseits foundation is the idea daosism about the beginnings of the exestance from the void as the process of a natural growth are described in the threatisse of Dzeami. Dzeami develops the idea of a natural inheritance (monomane) as a whole mixing the subject (actor) and the object (its role), the state muga (not me). Boh the actir and the musician must create a special atmosphere of a mysterious and a secret beaty (Yugen).

Key words: theatre No, unsurpassed skill, universsalia, Void (Mu), Heart (Kokoro), Harmony (Va), Beauty yugen, Flower (Hana).

Якщо Індію вважають країною чудес, Китай – добродчинності і порядку, Тібет – окультних таємниць, то Японію цілком справедливо називають країною особливої чарівності – краси, яка висвітлюється в різні епохи різними гранями і виявляється

першоїмпульсом і продовженням самого життя. Сутність цієї краси достеменно описати неможливо: вона мінлива, хистка, споглядальна, містична, аскетична... В увлеченнях самих японців вона асоціюється з особливим настроєм, ароматом, «надчуттям», яке вони називали поняттям «йодзьо».

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

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

Опісля тривалої історичної паузи дослідження традиційної культурної спадщини Японії, і в тому числі театру Но, активізувалися опісля реставрації Мейдзи (1868 р.), із настанням епохи Новітнього часу або кіндай (за японською періодизацією). Серед японських театрознавців фундаментальні дослідження з історії та теорії Ногаку здійснено Йокої Харуо, Омоте Акіра, Йокоміті Маріо, Тоїта Мітідзо, Нісіо Мінору, Акіра Тамба, Фарукава Хісасіта ін.

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

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

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

Музична драма Ногаку (в перекладі – «досконала музика» або «досконале музичне видовище») стала яскравим вираженням національного японського духу епохи Середньовіччя (тюдзай). Вона остаточно сформувалася в період Муроматі (1333-1573) як придворне містеріальне видовище в середовищі військового самурайства під покровительством нової аристократії – сегунів. Театр Но виявився результатом синтезу попередніх видів і жанрів інструментальної й вокально-інструментальної музики (гагаку, сьомьо, хейкьоку), музично-театрального й танцювального мистецтва (Гігаку, Бугаку, Сарангаку, Денгаку тощо). Ногаку став першим в історії японського театрального мистецтва зразком власне класичного драматичного театру. Однак, як відзначають зарубіжні дослідники, мистецтво Но – синтетичне: воно поєднує в собі елементи архітектури, скульптури (яка присутня в стилізованих позах, жестах), танець, музику і слово. Центральну ж організуючу різні види мистецтва функцію у цій містеріальній драмі виконує саме музичний компонент. Місце музики в Ногаку В. Горегляд описує таким чином: «Но – стилізований театр масок, головним елементом якого є не текст, а музика, тому глядачі з напруженою увагою слідкують за характером рухів акторів на сцені (їх дії уповільнені, неначе здійснюються в дуже щільному середовищі), виконавською майстерністю музикантів і хористів... і лише в третю чергу – за діалогом (тим більше, що мова акторів на сцені театру Но відрізняється від побутової мови і за

тембром, і за манерою вимовлення» [3, с. 306].

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

Ладозвукова організація йокьоку вибудовується на двох звукорядах власне японського походження, яким немає аналогів в інших жанрах японської музики: йовагін («слабкий спів»), який включає три опорних тони – дзьо, тю, ге; цуйогін («сильний голос»), що містить 2 опорних тони [8, с. 123].



Звукоряд йовагін



Звукоряд цуйогін

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

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

Метроритмічна організація звучання хаясі надзвичайно складна. Її першооснову складають мелодико-ритмічні кліше під назвою кусорі, що утворюються ритмічною моделлю барабану, в яку за певними правилами включається мелодія флейти [8, с. 175]. У свою чергу ритмічна структура кусорі регламентується більш складними і масштабними метричними формулами, які засновуються на різних виконавських техніках – і насамперед барабанів. Отже, ритм виконує в Ногаку важливу й активну формоорганізуючу функцію і виявляється одним із найспецифічніших елементів мистецтва Но, що дало підставу російському

японісту В. Южаковій стверджувати про сформованість в Японії особливої культури ритму [12, с. 81]. Ця думка суголосна словам японського монаха Гьосен-хоін, який про значення ритму в японській музиці писав: «Китай – це країна мелодій, там немає ритмічної музики, а Японія – країна чіткого ритму, де немає мелодійної музики» [14, с. 459]. На метафізичному ж рівні ритмізована музика Ногаку є відлунням пульсації Вселенського Серця, ритмічної циркуляції часточок інь і ян, ритмічною рівновагою яких і досягається Гармонія Ва – гармонія Великого Шляху Дао.

Водночас у стилістичному відношенні музика Но демонструє взаємопроникнення ритмічного і мелодійного початків. Зокрема, про «мелодизованість» її ритмів свідчать вигуки какегоє – їх видають барабанщики ансамблю хаясі. Какегоє займають проміжне місце між вокальним та інструментальним пластами музики Ногаку і вважаються унікальним явищем японської музичної культури взагалі. Їх можна уподібнити «знакам оклику», чи «знаковим реплікам», «реплікам-сигналам» [12, с. 105]. Саме певний вигук какегоє знаменує початок кожної ритмічної конструкції (кусорі), сповіщає про наближення кульмінації і зміну темпу, дозволяє своєчасно підключитися до дії. Тому з упевненістю можна стверджувати, що какегоє заміщують собою функції диригента: вони дозволяють регулювати темп й водночас одухотворяють ритмічну сторону виконання.

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

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

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

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

хор $\text{♩} = 66$

дзьо ха кю

8 1 2 3 4 5 6 7 8

коцудзумі

оцудзумі (хо!) йо! хо!

Отже, форма драми Ногаку засновується не на принципі симетрії (АВА), а уявляє собою несиметричну тричастинну безрепризну форму (АВС), де кожна

остання фраза потенційно містить імпульс до зародження наступної нової тріади.

Схильність до асиметричної композиції яскраво виявляється і в японській поезії.

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

Фудзівара-но Садаіе [13, с. 151]

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

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

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

«Нономія» [цит. за: 1, с. 83]

Тому музика Но хоча й виявляється системоорганізуючою основою драми Но, однак не є самодостатньою. Її покликання не в естетичному задоволенні: вона існує заради того, щоб «відкрити» духовний слух глядача мовчанню одвічної Порожнечі,

дати імпульс осягненню ним краси небуття (Му-но бі). З огляду на це музичний матеріал Ногаку загалом розвивається незвично: музичний потік то «тече» безперервно, то складається із тривалих або коротких музичних фраз або взагалі окремих звуків, розділених миттєвостями повної тиші (паузами *ikita ma*), в якій звук то щезає, то з'являється знову, що резонує із буддійськими уявленнями про народження форми з не-форми, буття із небуття.

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

Басьо [13, с. 287]

Відчуття подиху Великої Порожнечі у театрі Но створюють і немусичні звуки, зокрема шуми віял, що відкриваються і закриваються, завіси, шурхіт одягу, звуки кроків і под.

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

Підготовка акторів і музикантів-виконавців Ногаку – процес складний і довготривалий. За традицією вона розпочиналася в шестирічному віці (а в сім'ях родових акторів і музикантів – узагалі з двох або трьох років) і була пов'язана із щоденними багаточасовими вправами. Однак справжня виконавська майстерність досягалася засобами, пов'язаними із дзенською психотехнікою: практичним тренуванням, яке закріплювало навички, що виникали передусім інтуїтивно, а не на

основі теоретичних знань. При цьому навчання різним граням майстерності (співу, декламації, сценічному руху й танцю, грі на музичних інструментах) здійснювалося шляхом простого показу. Пояснення і поради стосовно того, як треба виконувати певне завдання, не пропонувалися, не виставлялися й оцінки. Учень щоденно і багаторазово повторював за вчителем все те, що той демонстрував йому, і в результаті самостійно доходив до інтуїтивного розуміння того, як виконувати ту чи іншу вправу, пасаж. Іншими словами, майбутній актор, виконавець мав навчитися самостійно «виношувати», «вирощувати» свою роль, переживати її глибоко й безмовно. Вербальне же пояснення, як і вербальний самоаналіз, згідно традиційним уявленням японців, можуть лише знищити цю «всеохопність внутрішнього бачення» [1, с. 148].

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

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

Про відсутність належного рівня музичної освіти серед перших акторів драми Но писаві Дзеамі: «Зараз із десяти тисяч чоловік немає жодного, хто був би знавцем принципу п'яти нот і шести тональностей, тому задовольняються приблизними знаннями, складають мелодію і текст, покладаючись на досвід і тональне чуття здібних акторів» [цит. за: 11, с. 49]. І далі він продовжує: «Але бути обізнаним в

п'яти нотах і шести тональностях і бути здібним і вмілим співаком в дійсності – дві різні речі: є ті, хто володіє п'ятьма нотами і шістьма тональностями, але не розуміє пісні, а є ті, хто, будучи вмілими співаками, не є знавцями п'яти нот і шести тональностей. Це свідчить про те, що той, хто одного разу досягнув артистичної слави, хоча й не посвячений в п'ять нот і шість тональностей, але володіє ними спонтанно» [цит. за: 11, с. 50].

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

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

Принцип мономане нерозривно пов'язаний з естетикою юген. Поняття юген

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

В густом тумане

О чем перекликаются

Гора и лодка?

«Дзенрін кусю» [6]

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

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

Отже, проникнення в юген можна вважати, свого роду, надзавданням і для акторів, і для музикантів-інструменталістів драми Но. До речі, прагненням до її збереження можна пояснити відхилення японцями західноєвропейської,

п'ятилінійної системи нотації. Якби цей перехід здійснився, то тоді б інтонаційна й темпоритмічна свобода виконання, інтуїтивна за своєю природою, була б неможливою. А у такому разі з музично-виконавської сфери щезла б і краса юген.

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

Естетика квітки в японській культурі має давню традицію. Її генеалогія виразно прослідковується у буддійській релігії, за переказами якої із квітки лотосу виникають усі царства нірвани, в ній народжуються праведники, і сам Будда передав людям сакральні знання за допомогою одного лише лотосу. Тому ще з давніх часів квіткові композиції виставляються у вітварях буддійських храмів і домашніх священних нішах токонома. Квітка стає для японців справжнім культовим об'єктом, концентрованим вираженням світу природи і ніжності японської душі. Мотоорі Норігана з гордістю проголосив в одному зі своїх віршів:

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

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

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

Образ-символ квітки та процесу її цвітіння й опадання має в театральній

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

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

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

Отже, істинної Квітки, тобто ідеального поєднання технічної віртуозності і містичної краси, можна досягти лише в результаті відповідного психофізичного тренінгу. Його важливими складовими є: споглядання, роздуми про природу мистецтва Но, «занурення» виконавця в самого себе, і до тих пір, допоки він не знайде себе таким, яким був первісно – до народження (і коли «все виходить на

сцені саме по собі» [2, с. 203]); робота над складними ролями, музичними партіями в «логіці» дзен-буддійських коанів – пошуку простих відповідей на самі складні запитання. По суті, синонімом істинної Квітки у Дзеамі і виявляється вже згадуваний нами стан Саторі.

Стаял зимний снег.

Озарилась радостью

Даже лица звезд.

Исса [13, с. 404]

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

Література

1. Анарина Н. Г. Японский театр Но / Н. Г. Анарина. – М. : Главн. ред. вост. лит-ры изд-ва «Наука», 1984. – 211 с.
2. Анарина Н. Г. История японского театра Но: древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие / Н. Г. Анарина. – М. : Наталис, 2008. – 336 с. : ил.
3. Горегляд В. Н. Японская литература VIII-XV вв.: Начало и развитие традиций. - СПб. : Петербургское Востоковедение, 1997. – 416с.
4. Григорьева Т. П. Япония: путь сердца / Т. П. Григорьева. – М. : Культурный центр «Новый Акрополь», 2008. – 392 с. : ил. – (Современная история цивилизаций).
5. Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (Фуси кадэн) или предание о цветке (кадэнсё) / Дзэами Мотокиё. – М. : Академия наук СССР, отделение истории,

1989. – 198с.

6. Дзэнрин кусю («Антология дзэнских фраз») [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.esopedia.ru/LanaFedotova/Dzenrin>

7. Древнекитайская философия: собр. текстов в 2 т. / [сост. Ян Хин-Шун; ред. кол. В. Г. Буров, Р. В. Вяткин, М. Л. Титаренко]. – М. : Мысль, 1972-1973. – Т. 1. – 1972. – 363 с.

8. Есипова М. В. Традиционная японская музыка: энциклопедия / М. В. Есипова. – М. : Рукописные памятники Древней Руси, 2012. – 296 с. : ил.

9. Культ цветов в японской культуре [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.bestreferat.ru/referat-43666.html>

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

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

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

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

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

Refereces

1. Anarina N. G. Yaponskiy teatr No / N. G. Anarina. – М. : Glavn. red. vost. lit-ri izd-va «Nauka», 1984. – 211 s.
2. Anarina N. G. Istoriya yaponskogo teatra No: drevnost' i srednevekov'e: skvoz' veka v XXI stoletie / N. G. Anarina. – М. : Natalis, 2008. – 336 s. : il.
3. Goreglad V. N. Yaponskaya Literatura VIII – XVI vv. : Nachalo i razvitie traditsiy. – SPb. : Peterburskoe Vostokovedenie, 1997. – 41 s.
4. Gvozdevkaya G. A. Muzykal'noe vospitanie v stranakh Vostoka v kontekste filosofsko-mirovozzrencheskikh traditsiy periodov drevnosti i srednevekov'ya (na material Indii, Kitaya, Japonii) : dis. ... kand. ped. nauk : 13.00.02 / Galina

- Anatol'evna Gvozdevskaya. – M., 1999. – 154 s.
5. Dzeami Motokio. Pdedanie o zvetkhe stilja (Fusi kaden) ili pdedanie o zvetkhe (kadensjo) / Dzeami Motokio. – M. : Akademiya nauk SSSR, otdelenie istorii, 1989. – 198 s.
 6. Dzenrin Kusyu («Antologiya dzenskikh fraz») [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupa: <http://www.esopedia.ru/LanaFedotova/Dzenrin>
 7. Drevnekitayskaya Filosofiya : sobr. Tekstov v 2 t. / [sost. Yan Xin. – Trun; red. kol. V. G. Burov, R. V. Vyatkin, M. L. Titarenko]. – M. : Mysl', 1972 – 1973. – T. I. – 1972. – 363 s.
 8. Esipova M. V. Traditsionnaya yaponskaya muzika : entseklpediya / M. V. Esipova. – M. : Rukopisnye pamyatniki Drevne' Rusi, 2012. – 296 s. : il.
 9. Kul't tsvrtov v yaponskoy Kul'ture [Elektronnyi resurs]. – Rezhym dostupa: <http://www.bestreferat.ru/referat-43666.html>
 10. Semenov N. S. Filosofskie traditsii Vostoka : ucheb. Posobie / N. S. Semenov. – Mn. : EGU, 2004. – 304 s.
 11. Tamba A. Ze muizikal strakhe of No Transleitid from ze French bay Patrisia Mator / A. Tamba. – Tokio : Tokay Yuniversiti Pres, 1981. – 242 p.
 12. Yuzhakova E. V. Muzykal'no-hudozhestvennaya sistema traditsionnogo yaponskogo teatra No : dis... kand. iskusstvovedeniya / Elena Vasil'evna Yuzhakova. – Novosibirsk, 2002. – 231 s. : il.
 13. Yaponskaya klassicheskaya poeziya / [per. s yap. Very Markovoy, V. S. Sanovicha]. – M. : Eksmo, 2013. – 608 s. – (Biblioteka vseмирnoy literaturu).
 14. Yaponskie dzujhitsu. – SPb. : Severo-zapad, 1998. – 629 s.

