

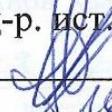
МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И НАУКИ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования
«ТЮМЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ СОЦИАЛЬНО-ГУМАНИТАРНЫХ НАУК
Кафедра археологии, истории Древнего мира и Средних веков

РЕКОМЕНДОВАНО К ЗАЩИТЕ
В ГЭК И ПРОВЕРЕНО НА ОБЪЕМ
ЗАИМСТВОВАНИЯ

Заведующий кафедрой
д-р. ист. наук, профессор

А. Г. Еманов


16.06 2018 г

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(магистерская диссертация)

ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ ПРЕДСТАВЛЕНИЯ ТЕАТРА НО

46.04.01 История

Магистерская программа «История Средних веков»

Выполнил(а) работу
Студентка 2 курса
очной формы обучения



Абрамова
Екатерина
Юрьевна

Руководитель работы
д-р. ист. наук,
профессор



Сокова
Зинаида
Николаевна

Рецензент
канд. ист. наук,
доцент кафедры
оркестрового дирижирования и
народных инструментов
Тюменского государственного
института культуры



Яблоков
Михаил
Сергеевич

г. Тюмень, 2018

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ТЕАТР НО: ЭВОЛЮЦИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ.....	24
1.1. История возникновения театра	24
1.2. Жанр театра Но.....	30
1.3. Гендерная специфика ролей	40
ГЛАВА 2. ДЕМОНОЛОГИЯ В ТЕКСТАХ ТЕАТРА НО.....	44
2.1. Демонология Дзэами Мотокиё.....	44
2.2. Демонологические сюжеты в пьесах театра.....	47
ГЛАВА 3. «ВИЗУАЛЬНАЯ» ДЕМОНОЛОГИЯ ТЕАТРА НО.....	66
3.1. Демонологические маски театра	66
3.2. Эмоции демонологических персонажей.....	80
3.3. Скульптуры нэцкэ.....	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	89
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ.....	92
ПРИЛОЖЕНИЯ.....	102

ВВЕДЕНИЕ

В XXI в. формируется новая историческая культура, которая отражает ценностные ориентиры общества, происходит возрастание интереса к человеку и исторической специфике его ментальных установок. В течение последних десятилетий увеличивается интерес к религиозным аспектам повседневности не только в массовой культуре, но и в академических кругах. Демонологические исследования, как часть изучения комплекса религиозных представлений, – относительно новая тема для изучения не только на Западе, но и на Востоке, ярким представителем которого является Страна Восходящего Солнца. В японском театре сохранились в почти первозданном виде идеи и представления пятисотлетней давности, которые продолжают жить в театральных постановках, адаптированных под современного зрителя. Обилие религиозных сюжетов в пьесах театра Но даёт возможность подробного анализа демонологических представлений средневековой Японии. Данная тематика не была раскрыта ни в изучении театра Но, ни в изучении демонологических тем Востока. Сравнительный анализ японской демонологии находит не только различия, но и схожие черты с западными демонологическими представлениями. Данная тема является **актуальной** и требует тщательного научного изучения.

«Демонология» – древнегреческий термин, происходит от др. греч. δαίμων, то есть божество, дух, гений, и от др.–греч, λόγος, то есть слово, рассуждение, наука. Важно отметить, что в Древней Греции слово «демон», носило благожелательный оттенок, и переводилось в значении «дух–хранитель», однако с появлением христианства значение слова исказилось на отрицательный смысл¹. Демонология, как наука о демонах в современно–«христианском» значении [злое сверхъестественное существо, причиняющие

¹ Autenrieth, G. A Homeric Lexicon. New York: Harper and Brothers, 1891. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus:text:1999.04.0073:entry=dai/mwn>. (дата обращения: 24.08.2017)

вред], получила широкое распространение в средневековой Западной Европе и включала в себя категории «демон», «ведьма», «экзорцизм», «экзорцист», «одержимый», «одержимость», «святой», а также элементы божественного вмешательства (поскольку в католическом мире считалось, что «их» демоны могут действовать только по воле Божьей). Подобное значение термина «демон» в его в японском языке олицетворяет иероглиф «они» (яп. 鬼, oni). Однако средневековая японская демонологическая традиция близка к демонологическим представлениям античности, в которой демон являлся «нейтральным» существом, действующим в реальном мире среди людей, но при этом не являющимся ни добром, ни злом. В данной работе, исходя из существующей историографической традиции, под «демонологией» подразумевается система верований в некие сверхъестественные существа, к которым относятся категории «призраки», «мстительные духи», «демоны» (как отрицательные, так и положительные), а также вера в одержимых (т. е. тех, в кого могут вселяться эти существа), ритуалы экзорцизма (т. е. методы «освобождения» одержимых и способы защиты от демонов и мстительных духов), и представления о тех, кто может «контактировать» с подобными существами. Стоит сразу отметить главное отличие японской демонологии: в ней не фигурирует категория «ведьмы», которая являлась наиболее значимой для европейской демонологической системы.

С научной точки зрения театр Но изучали и изучают представители различных гуманитарных направлений и исследовательских школ. Среди большого объема историографических работ можно выделить следующие тенденции исследований и отметить основные работы в рамках этих направлений:

- Авторы, которые обращаются к истории театра Но, к проблематике становления жанра и его месте в контексте изучаемой эпохи

(Конрад Н. И.², Анарина Н. Г.³, Глускина А. Е.⁴, Вейли А.⁵, Пери Н.⁶, Гришелева Л. Д.⁷, Кунио Компару⁸);

- Авторы, которые исследуют религиозно–мифологическую составляющую жанра Но и театрального действия (Моника Бет⁹, Сэмюэль Лейтер¹⁰, Морозова Е. Б.¹¹, Южакова Е. В.¹² Гришелева Л.Д.¹³);
- Авторы, чьи исследования направлены на сравнение театра Но с классическим античным или европейским театром (Мори Муцуя¹⁴, Сато Мэгуми¹⁵, Казуфуми Такада¹⁶, Леонардо Пронко¹⁷).

Очевидно, что большинство работ о театре Но написано японскими исследователями, несмотря на то, что интерес к изучению театра Но стал

² Конрад Н. И. Лирическая драма, 1921. – Н. И. Конрад. Очерки японской литературы. М.: Художественная литература, 1973. 462 с.

³ Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 216 с.; Анарина Н.Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие». М.: Наталис, 2008. 336 с.

⁴ Глускина А.Е. Заметки о японской литературе и театре, (древность и средневековье). М.: Наука, 1979. 296 с.

⁵ Waley A. The Noh Plays of Japan. Tokio, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 1921, 1976. 288 p.

⁶ Péri N. Le drame lyrique japonais – Le Nô. Siège: Ecole française d'Extrême–Orient, 9011. 284 p.

⁷ Гришелева Л.Д. Театр современной Японии. М.: «Искусство», 1977. 155 с.

⁸ Komparu K. The Noh theater: principles and prespectives. New York and Tokyo: Weatherhill and Tanlosa, 1983. 404 p.

⁹ Bethé M., Brazell K. Dance in the Noh Theater, Volume 1–3, Cornell: Cornell University, 1982

¹⁰ Leiter S. L. Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre: Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 4. Oxford: The Scarecrow Press, 2006. С. 54.

¹¹ Морозова Е. Б.. Японский театр Но: ритуал как первооснова сценического языка: Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 : Москва, 2004. С 24., 180 p.

¹² Южакова Е.В. Музыкально-художественная система традиционного японского театра Но Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Новосибирск, 2002. 231 с.

¹³ Гришелева Л.Д. Театр современной Японии. М.: «Искусство», 1977. 155 с.

¹⁴ Mitsuya Mori. Noh, Kabuki and western theatre: An attempt of Schematizing Acting Styles // Theatre research international. Oxford Univ. Press. Volume 22/1, Spring 1997. P. 14-21.

¹⁵ Sata M. Aristotles' Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower // ATJ, Honolulu: University of Hawaii Press, 1989 P. 47–56.

¹⁶ Kazumine T.. Cultural exchange through the theater: East and West, classics and avant–garde. Shizuoka: University of Arts and Culture of Shizuoka. [Электронныйресурс] – URL: sowwwwt.suac.ac.jp/~hidedoi/Noh06_takada.pdf. (дата обращения: 12.01.2018)

¹⁷ Pronko L. C. Theater East and West: perspectives toward a total theater. California: University of California Press, 1967. 230 p.

возможным в Японии лишь в конце XIX в., после реставрации Мэйдзи (1868–1912 гг.), когда под влиянием западных тенденций происходили изменения в сфере изучения национальной культуры. При ознакомлениями с японской историографией были использованы статьи и книги на английском языке, написанные японскими авторами.

Помимо монографий и литературоведческих работ, отдельного внимания заслуживают журналы, посвященные театральному искусству Японии. С 1972 г. и по сей день издаётся серия «Theatre year–book» [«Театральный ежегодник»]¹⁸, в которой собраны статьи японских исследователей на английском языке, что даёт возможность европейскому читателю «постичь» театральную культуру их страны, читая статьи об истории, культуре и «современном» состоянии театра Но. Другой журнал, важный при изучении японского театра – «АТЖ» («Азиатский театральный журнал»)¹⁹, который уже более двадцати лет выпускается в Гавайском университете и нацелен на все восточные театральные традиции. Ряд публикуемых статей в этом журнале посвящен театральному искусству Но. Среди международных театральных журналов стоит выделить журнал «Theatre Research International»²⁰ [«Международные театральные исследования»] оксфордского университета, который посвящён международным театрам в целом, в том числе журнал публикует статьи на английском языке авторов, изучавших театры Японии.

В 1997 г. в оксфордском журнале была опубликована статья **Мори Муцуя** «Noh, Kabuki And Western Theatre: An Attempt Of Schematizing Acting Styles» [«Японские и западные театры: попытка схематизации действующих

¹⁸ Theatre year–book // ed. Iwabuchi Tatsuji, Tanokura Mimoru, Odagiri Yoko. Tokyo: I.T.I. Japan Center.

¹⁹ Asian Theater Journal . Hawaii: University of Hawaii Press, Honolulu.

²⁰ Theatre Research International / ed. Fintan Walsh, Paul Rae, Sarah Balkin. Oxford: Oxford University Press. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international>. (дата обращения: 18.01.2018)

стилей»]²¹. Исследователь анализирует восточный и западный театральные стили через морфологическое сходство и различие театральной терминологии. В 1989 г. в АТЖ публикуется статья **Саго Мэгуми** «Aristotles' Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower» [«Поэтика Аристотеля и учения Дзэами о цвете»]²², в которой автор исследует эстетику «классической» греческой трагедии и жанра Но. Сопоставляя две театральные традиции, автор выявляет схожесть идей Аристотеля и Дзэами Мотокиё (ок.1363–ок.1443 гг.), идеолога театра Но. В 2013 г. японский исследователь **Казуфуми Такада** опубликовал статью «Cultural exchange through the theater: East and West, classics and avantgarde» [«Культурный обмен через театр: Восток и Запад, классика и авангард»]²³, в которой сравнивает традиционный японский театр Но с классическим западным театром, анализируя историю культурных обменов после реставрации Мэйдзи. Статья автора является историографической, делая упор на труды западных деятелей, которые «двигали» жанр Но на Запад, путём перевода пьес или создания подобного жанра в западном театре.

Зарубежная историография имеет более длительную традицию, берущую истоки с XIX в., когда европейские и американские представители «хлынули» в Японию, пытаясь осмыслить культуру страны через её язык и традиции. В этот период появляется перевод различных источников на европейские языки, а также создаются комментарии к ним под авторством тех, кто имел непосредственное отношение к Японии: работал или жил в этой стране на протяжении долгого периода. Подобные работы помогли сделать японские тексты более понятными для европейского читателя. Стоит

²¹ Mitsuya Mori. Noh, Kabuki and western theatre: An attempt of Schematizing Acting Styles // Theatre research international. Oxford Univ. Press. Volume 22/1, Spring 1997. P. 14-21.

²² Sata M. Aristotles' Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower // ATJ, Honolulu: University of Hawaii Press, 1989 P. 47–56.

²³ Kazumine Takada. Cultural exchange through the theater: East and West, classics and avantgarde. Shizuoka: University of Arts and Culture of Shizuoka. [Электронный ресурс] – URL: sowwwt.suac.ac.jp/~hidedoi/Noh06_takada.pdf. (дата обращения: 12.01.2018)

отметить труд, вышедший во второй половине XIX в., под авторством **Алджернона Бертрама Фримена–Митфорда** (1837–1916 гг.) – британского дипломата и писателя, длительное время работавшего в Японии. В 1871 г. он написал книгу «Tales of Old Japan» [«Поверья старой Японии»]. Книга представляет собой сборник коротких фольклорных рассказов (всего 34 истории), раскрывающие различные аспекты японской жизни до реставрации Мэйдзи. В период с 1871 по 1900 гг. труд Митфорда был четырежды переиздан издательством «Макмиллиан и Ко», неоднократно переиздавался после смерти автора. Перевод источника на русский язык был выполнен в 2009 г. лингвистом О. Д. Сидоровой, и известен как «Легенды о самураях: традиции Старой Японии». На примере источника можно проследить более поздние вариации демонологических сюжетов, отраженных в пьесах театра Но, а также понять устройство средневекового театра, время проведения спектаклей, и некоторые другие аспекты, сохранившиеся в людских преданиях, с которыми работал автор, произведя сначала записи на японском языке, а затем переведя их на английский язык²⁴.

В отечественной историографии, в силу политического интереса нашей страны к Востоку, с которым устанавливались тесные экономические и культурные связи, японистика являлась «популярным» направлением исследований. В период СССР переводились и публиковались переводы японских источников, многие из которых и в наши дни «стоят в очереди», пока исследователи не обратятся к ним. Стоит учесть, что советским историкам «позволялось» обращаться к широкой проблематике театра Но, однако только в русле влияния марксистской идеологии. **Конранд Н. И.** (1891–1970 гг.), один из первых советских исследователей–востоковедов, который начал заниматься японским театром Но в Союзе. Опубликовав монографию и ряд статей, посвященных театру Но, автор приходит к выводу,

²⁴ Cortazzi H. Mitford's Japan: memories and recollections, 1866–1906. Oxford: Athlone Press, 1985. P. 43–46.

что главным источником драм Но служат «сказания в самом широком смысле этого слова»²⁵. В 1984 г. была издана книга **Анариной Н.Г.** «Японский театр Но»²⁶, в которой автор дала обширную библиографию научных трудов по исследованию театра Но в период с 1904–1980 гг. как в Японии, так и на Западе, а также в отечественной историографической традиции.

При всём многообразии исследований, посвящённых театру Но, аспект демонологических представлений японского театра малоизучен, несмотря на возрастающий интерес к восточной демонологии и религии в целом. Уже с XX в. исследователи стали проявлять интерес к демонологической тематике в своих работах. Рациональный подход Нового времени сумел научно освятить многие иррациональные явления в долгое время неизвестной культуре. Восточная демонология ярко представлена в междисциплинарных исследованиях последних десятилетий. Условно историографические сюжеты восточной демонологии можно разделить на две большие категории:

- Демонологические представления как часть системы верований восточных религий (синтоизм, буддизм, конфуцианство).
- Демонологические сюжеты как часть фольклорного мировоззрения восточных народов.

В рамках первого исследовательского направления нужно отметить следующие работы:

Один из первых историков, кто применяет термин «demonology» к восточной традиции – **Ян Якоб Мария де Гроот** (1854–1921 гг.), голландский историк, первый западный синолог, кто обратился к подобной теме в контексте анализа религиозной системы изучаемой страны. Его грандиозный труд – «The religion system of China» [«Религиозная система Китая»], выпускался 15 лет (1896–1910 гг.) и объединил в себе шесть томов,

²⁵ Конрад Н. И. Лирическая драма, 1921. – Н. И. Конрад. Очерки японской литературы. М.: Художественная литература, 1973. 462 с.

²⁶ Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 216 с.

последние два из которых посвящены вопросам демонологических представлений. В 1907 г. публикуется V том, в русскоязычной традиции известный как «Демонология древнего Китая»²⁷. Исследование анализирует взгляды китайского народа на душу и дух, а также представления китайцев на их посмертное существование. Пользуясь весьма богатой источниковедческой базой, автор выявляет «универсалистский анимизм», который является основой китайской религиозности²⁸. В 1910 г. в свет выходит последний, VI том: «On the soul and ancestral worship: The War against Spectres» [«Война с демонами и обряды экзорцизма в древнем Китае»] который был посвящен колдовским и экзорцистским практикам Китая. Автор фиксировал и исследовал традицию магических ритуалов, проводимых китайцами с «глубокой древности». Несмотря на то, что сочинению де Гроота уже около ста лет, оно представляет несомненную научную ценность и интерес для исследователей Востока²⁹. На русский язык последние два тома были переведены лишь в начале 2000-х (2001 г., 2003 г.) издательством «Евразия», но полная монография доступна в интернет-архиве на английском языке.

В 2003 г. была опубликована вторая редакция исследования **Накорчевского А. А.** о синтоистской религии. По мнению автора, хотя синтоизм (имея в виду «храмовое», т. е. «государственное синто») *«очищен от предрассудков и суеверий»*, оставляя эти верования *«народной религии»*, но, именно эта *«народная религия»*, по своей сути, представляет синтоизм как *«исконно японскую религию во всем её разнообразии»*. Последние две главы работы посвящены мистике, оккультизму, чудовищам, оборотням и приведениям. Уделяя внимания этим аспектам, автор показывает важность

²⁷ Англ: «The soul and Ancestral Worship. Part II: Demonology. Part III: Sorcery».

²⁸ De Groot J.J.M. The religion system of China. Volume V, Book II. The soul and Ancestral Worship. Part II: Demonology. Part III: Sorcery: Leiden university, 1907. 264 p.

²⁹ De Groot J.J.M. The religion system of China. Volume VI, Book II On the soul and ancestral worship. Part IV: The War against Spectres, Part V: The Priesthood of Amnism: Leiden university, 1910. 214 p.

веры в «потусторонний мир» в религиозном сознании народа³⁰. В 2010 г. выходит книга под редакцией **Смирнова С. М.** «Боги, святилища, обряды Японии. Энциклопедия синто», в которой автор уделяет незначительное внимание демонологическим аспектам синтоизма, «народной» религии японцев. Так, например, автор пишет о том, что во время проведения хадака-мацури (яп. 裸祭り), японского зимнего фестиваля, отличительной чертой которого является минимальное количество одежды на участниках (в островном набедренные повязки) происходит *«ритуал «изгнания демонов», которые символизируют различные несчастья»*, однако не раскрывает подробности ритуала, а также характеристику «несчастий». Примечательно, что столь короткое упоминание об экзорцизме (акте изгнания демонов) встречается в сюжете, посвященном описанию японских божеств. Автор указывает на то, что японские божества могут принимать облик демонов, или любых других *«мифических существ»*³¹. В целом, в данном труде собраны основные аспекты синтоистского мировоззрения, в том числе и отражена роль демонических существ в данной религиозной системе. А также прослеживается влияние буддийских идей: так, автор пишет, что на начальном этапе проникновения буддизма японская религиозная система восприняла будд как «пришлых kami», а термин «демон–ками» (яп. 鬼ネ中, «oni kami») использовался для обозначения всех потусторонних божественных и демонических существ³².

Профессор **Макс Мурман**, изучающий буддийские течения, опубликовал ряд статей по вопросу гендерной демонологии буддизма. Он прослеживает трансформацию демонического образа женщины с XII в. по XIX в., на примере японской буддийской литературы, японского фольклора и

³⁰ Накорчевский А. А. Синто. 2е изд., испр. и доп. СПб.: Азбука–классик, 2003. С. 369 – 401.

³¹ Смирнов С.И. Боги, святилища, обряды Японии. Энциклопедия синто. М.: РГГУ, 2010. С. 117.

³² Там же. С. 214.

искусства, показывая отражения японского мировоззрения в текстовых и визуальных образах, описываемых буддийскими представлениями. Большинство одержимых в буддийском представлении – женщины, поскольку они более эмоциональны и подвержены воздействию гнева³³. Кикнадзе Д.Г. в 2014 г. опубликовала статью *«Картины буддийского ада и его обитатели в японской прозе «сэцува» эпохи Хэйан (IX–XII вв.)»*. Автор исследует сборники повествовательной литературы сэцува, которые появились в Японии в VIII– IX вв. (в них описывается картина ада и мучения грешников). Исследовательница выявляет закономерность: *«если в ранних произведениях сэцува дидактическая концовка, свойственная рассказам этого жанра, сильна, то в более поздних сборниках сэцува (XIII вв.) она почти утрачена, а число историй на тему адовых мучений резко сокращается, что связано с успешным распространением основных идей буддизма»*³⁴.

В 2013 г. выходит статья **Флорины Илис**, посвященная теме одержимости в «повести о Гэндзи» Мурасаки Сикибу (X–XI вв.), пьесе «Леди Аой» Дзэами Мотокиё (XV в.) и пьесе «Аои» Юкио Мисима (XIX в.). Исследовательница сравнивает все три произведения, в основе которых лежит один и тот же сюжет, с учётом того, что между всеми ними большая разница во времени. Подобная разница отразилась не только в сюжетном развитии, но и при описании демонической одержимости, которая является важным элементом повествования. Сравнивая тексты между собой, автор приходит к выводу, что происходили духовно–религиозные изменения в самом обществе, в которых были созданы эти пьесы. И если Дзэами уделял

³³ Moerman M. D. Demonology and Eroticism Islands of Women in the Japanese Buddhist Imagination // Japanese Journal of Religious Studies. Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2009. P. 351–351.

³⁴ Кикнадзе Д.Г. Картины буддийского ада и его обитатели в японской прозе «сэцува» эпохи Хэйан (IX–XII вв.) // Демонология как семиотическая система. Тезисы докладов Третьей научной конференции. Москва, РГГУ, 15–17 мая 2014 г. / Сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М., 2014. С. 51–55.

внимания попыткам экзорцизма и сакральному аспекту, придавая теме символическое значение, то в вариации XIX в. акцент делается на поэтическую основу, которая изначально была задумана в оригинале «повести о Гэндзи»³⁵.

Среди работ, посвященных восточной демонологии в фольклорных источниках, стоит выделить следующие труды:

В 1959 г. в 17–м выпуске «Folklore Studies Journal» публикуется статья **Казаль У. А.**, посвященная «ведьмовским» животным в мифологии Японии. Автор анализирует несколько животных из японского фольклора: лиса, барсук, кошка, собака, волк, крыса, змеи и пауки, приходя к выводу, что эти животные олицетворяются с миром сверхъестественного: лиса, крыса, барсук и кошка, отождествляются, в первую очередь, с демоническими существами, которые изменяют облик и вредят людям. Автор в заглавии статьи использует термин «witch», который всего один раз встречается в тексте, при рассмотрении мифов о кошке, где пишет о том, что она является «ведьмой» – старой женщиной, становящейся животным, чтобы позаботиться о своей семье³⁶. В европейской традиции считалось, что демонические животные связаны с миром людей через ведьм и колдунов, однако для Японии такое воззрение неверно, поскольку феномен «ведьм», в европейском смысле этого слово, в этой стране просто не было до прихода христианских идей в XVI в. Ближе к выводам автор пишет, что все рассматриваемые животные являются либо обликом богов, либо демоническими призраками³⁷, однако в обоих случаях не прослеживается их связь с ведовством.

³⁵ Florina Ilis. The Theme of «Spirit Possession»: Murasaki Shikibu, Genji Monogatari, Zeami, Aoi-No-Ue and Yukio Mishima, Aoi // Studia Universitatis Babeş-Bolyai. Philologia, LVIII (1), Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2013. P. 56 – 57.

³⁶ Casal, U. A. The Goblin Fox and Badger and Other Witch Animals of Japan // Folklore Studies № 17, 1959.P. 63. . [Электронный ресурс] – URL: <http://asianethnology.org/downloads/ae/pdf/a116.pdf>. (дата обращения: 19.01.2018)

³⁷ Casal, U. A. The Goblin Fox and Badger... P. 90 – 91.

В 1985 г. был опубликован сборник статей «Japanese Ghosts & Demons: Art of the Supernatural» [«Японские призраки и демоны: искусство сверхъестественного»]³⁸. Эта книга – одна из первых, которая была целиком посвящена сверхъестественным аспектам японского мировоззрения и его отражению в японском искусстве. Авторы статей анализируют работы художников XVII–XIX вв., которые обращались к этой теме. Каждая из десяти статей книги посвящена одной из наиболее важных тем в истории Японии, обсуждая ее антропологическое значение и литературные и художественные интерпретации образа ёкай. В приложениях собраны 49 цветных и 75 чёрно–белых иллюстраций, которые изображают разнообразие демонических образов, отраженных в искусстве Японии.

В 1998 г. вышел сборник «Восточная демонология: от народных верований к литературе», в котором, в числе прочих, была опубликована статья **Садовой А. Р.** «Японская демонология», где исследовательница анализирует японские народные сказки на предмет демонологических представлений. Автор делает вывод, что персонажи японской демонологии *«коварны и жестоки, но они же глуповаты и простодушны. Они вредят человеку, насылая на него мороку и вызывая страх, но они же и тянутся к человеку, пытаясь именно ему доказать свое превосходство (что, конечно, получается не всегда), заручиться его поддержкой, а нередко и просто потому, что зависят от него»*³⁹.

В 2010 г. вышла книга **Норико Т. Рейдер** «Japanese demon lore: Oni, from ancient times to the present» [«Демонология Японии: Демоны–Они с древнейших времен до наших дней»]. Исследователь изучает демонов Они, прослеживает их роль и «влияние» на социум в различные исторические периоды. По мнению автора, вера в этих демонов всегда была присуща

³⁸ Japanese Ghosts & Demons: Art of the Supernatural // ed. Addiss S. New York: George Braziller, Inc., 1985. 192 p.

³⁹ Садова А.Р. Японская народная демонология // Восточная демонология. От народных верований к литературе. М.: Наследие, 1998. С. 63–65.

японскому народу, что выражалась в ритуалах и повседневных обрядах. Работа в основном опирается на фольклорные источники, в которых анализируются сверхъестественные явления, которые являлись частью повседневной жизни. На примере анализа японских демонологических представлений, автор ставит себе цель ответить на фундаментальные вопросы о том, как сформировалось и изменилось японское мировоззрение. Отдельные части книги посвящены отражению «злых» демонов – они в пьесах театра Но, а также прослеживается представление о демонических сущностях в китайской и японской культуре. Автор раскрывает взаимосвязь демонологических представлений и их эволюцию с античных времен до настоящего времени, поскольку вера в призраков и злых духов до сих пор является сильной у японского народа⁴⁰.

В 2014 г. выходит работа **Бибика А. Н.**, посвященная сравнению японской и славянской народной демонологии⁴¹. Автор сравнивает два образа «старух» в русской и славянской культуре: «Бабу Ягу» и Ямамбу (яп. 山姥, «yamamba»), а также представления о домовых и дзасики–бокко (яп. 座敷ぼっこ, «zasiki–bokko»). Анализируя две культуры, автор находит схожие черты в славянской и японской демонологическим системам, в которых классификация «духов» выполняется по сходным параметрам: по ряду природных пространств (дома, воды, леса, гор) в пределах которых находятся «духи» определенных сходных черт и функциональной наполненности.

Майкл Фостер в 2015 г. опубликовал монографию, посвященную ёкай – сверхъестественным существам японской мифологии. Автор, опираясь на многолетний опыт исследований в университете Канагава, раскрывает

⁴⁰ Reider N. T. Japanese demon lore: Oni, from ancient times to the present. Logan: Press of the State University of Utah, 2010. 271 p.

⁴¹ Бибик А.Н. Японская и славянская народная демонология: компаративный анализ. (на примере сравнения образов Бабы-Яги и Ямамба) // История и культура традиционной Японии 7 / под. ред. В. И. Смирнова. М. Наталис, 2014. С. 476-491.

историю представлений об ёкай в культурном контексте современного общества, прослеживая корни подобных представлений и интерпретируя их значение в разных временных промежутках. Автор наглядно иллюстрирует огромную роль ёкай в национальной японской культуре, его фольклорной традиции⁴². Современный японский исследователь **Ито Рёхэй** одним из первых стал классифицировать ёкай по ареалу их обитания: ёкай рек и болот, ёкай океана, ёкай холмов и гор, домашние ёкай. Тем самым он упорядочил записи об этом явлении (до этого подобные работы строились по алфавитному принципу). Отечественный исследователь **Яковенко С. В.** в своей статье показывает ход исторического развития представлений об ёкай, используя литературные источники в своём исследовании, доказывая связь между людьми эпохи и их взглядами на сверхъестественные явления⁴³.

Тем не менее, западные и отечественные исследователи–демонологи уделяли мало внимания непосредственно театральным представлениям Но, в пьесах которых отразилась и передалась часть древних верований в призраков, злых духов и методы борьбы с ними.

Целью данной работы является:

- Отобразить демонологические представления японского театра Но.

Задачи:

- Изучить историю становления театра и особенности жанра;
- Проанализировать демонологические представления в пьесах театра Но и трактатах идеологов театра;
- Выявить визуальную составляющую демонологических образов театра Но.

⁴² Foster M.D. The Book of Yōkai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. California: University of California Press, 2015. 336 p.

⁴³ Яковенко С.В. Ёкай как важный фактор формирования японской культуры: исторический аспект / Культурные и идеологические факторы регионализации, Ойкумена, 2016. С. 105–116.

Объект исследования: театр Но (акцент делается на школу Кандзэ – первую школу – труппу в истории театра Но).

Предмет исследования: демонология театра Но.

Географические рамки работы: Япония, города Хэйан (сов. Киото), Эдо (сов. Токио). Именно в этих регионах в XV–XVI вв. находились основные театральные труппы театра Но.

Хронологические рамки работы: XV–XVI вв. Именно в этот период зарождается театр Но, формируются основные идеи и принципы жанра, а также происходит письменная фиксация сюжетов пьес и театральной идеологии в целом. После XVI в. театр Но переживает период длительного упадка, который изредка сменяется периодами положительного отношения к театру в обществе, однако коренных изменений в жанре Но не происходит, несмотря на все попытки формализовать театр, он сохраняет свою самобытность, подстраиваясь под контекст эпохи. Работая с текстом источников и историографией, соглашаемся с **Григорьевой Т.П.**, которая в своих работах показала, что для изучения театра Но хронология не особо важна, поскольку, в отличие от эволюции западного театра, в Японии происходила не замена старых форм новыми, а имело место одновременное сосуществование старых и новых театральных форм и их взаимопроникновение, и взаимосвязь друг с другом⁴⁴.

Новизна работы состоит в изучении традиционного японского театра Но с точки зрения демонологии.

Методологический подход диссертации включает историко–проблемный метод и принцип историзма – классическую научную методологию, которая позволяет выработать беспристрастный взгляд на изучаемую проблему. При работе с *текстовыми источниками* театра Но применялся герменевтический подход, который помог идентифицировать первоисточник, а также разрешить проблему «трансформации» информации,

⁴⁴ Григорьева Т.П. «Японская художественная традиция». М.: Наука, 1979 С. 171–172.

глубину и условия понимания традиционной культуры «современным» сознанием (М. К. Мамардашвили, А. М. Пятигорский). При работе с *вещественными источниками* был применён *семиотический подход* к исследованию культуры (Ю. М. Лотман, Б. Успенский, В. В. Иванов), который трактует цвет как определённую систему знаков, ключ к которой содержится в понимании культуры в целом.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что выводы исследования могут оказаться полезными в социально–философском анализе проблемы Запад — Восток и при разработке стратегий культурного взаимодействия.

Практическая значимость исследования заключается в возможности применения результатов работы при разработке спецкурсов, посвященных проблемам изучения демонологии и религии в целом, а также при анализе взаимосвязи представлений Востока и Запада.

В ходе были использованы следующие типы источников:

- ❖ Вещественные источники;
- ❖ Письменные источники:
 - Религиозно–мифологические источники;
 - Трактаты идеологов театра;
 - Повествовательные источники;

Неотъемлемая часть репертуара театра Но – **маски**. Немалая часть масок, дошедших до наших дней, содержится в музейных архивах. Также в музейных хранилищах содержится большая коллекция **нэцкэ**, с помощью которых к поясу привязывали необходимые вещи (кисет с табаком, ключи или инро – коробочку для лекарств и парфюмерии). Сквозь отверстие в нэцкэ пропускали шнурок с привязью, а статуэтку использовали в качестве противовеса.

Коллекция нэцкэ Государственного Эрмитажа – крупнейшее собрание нэцкэ в России. Его основу составляет коллекция барона А.Л.

Штиглица, переданная в Эрмитаж в 1926 году. Коллекция пополняется за счёт покупок у частных лиц и в настоящее время насчитывает более 1500 предметов⁴⁵. Коллекции **Метрополитен–музея**⁴⁶, **музей изящных искусств в Бостоне**⁴⁷ и **Токийского национального музея**⁴⁸ так же богата фигурками нэцкэ и демоническими масками театра Но. Отдельные экспонаты представлены в коллекции восточного искусства **Британского музея**, музея **Востока в Москве**, в **Лувре**, а также в **искусствоведческой литературе**. Музейные коллекции доступны на официальных сайтах музея, и в оцифрованных материалах исследователей.

Наиболее известные религиозно–мифологические литературные памятники – «**Кодзики**» («Записи о деяниях древности») и «**Нихонги**» («Аналы Японии») – основные священные книги «синтоистского троекнижия». Первая из них – «Кодзики» – летописно–мифологический свод, составленный в 712 г. Оно Ясумаро, главой министерства народных дел. Источник написан на древнекитайском языке, трансформированном под влиянием японской культурой. В источнике приводится хронология событий, а также записаны основные мифы и легенды Древней Японии. Через восемь лет в (720 г.) появляется «Нихонги» или «Нихон сёки» («Записанные кистью анналы Японии»), написанные под руководством «царевича» Тонэри. Источник записан на «чистом» древнекитайским иероглифическом языке, а его главной целью было подробное повествование о жизни страны и истории императоров, правивших до 697 г.. Оба источника оказали влияние на

⁴⁵ Нэцкэ: Тайра–но Корэмоти и демон (сцена из пьесы театра Но «Момидзигари») Япония, Первая половина XIX в. // ГЭ предметы прикладного искусства, Искусство Востока. Не представлено в постоянной экспозиции. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/407614>. (дата обращения: 12.05.2018)

⁴⁶ The Metropolitan Museum of Art // Collection of Netsuke. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/59642>. (дата обращения: 12.03.2018)

⁴⁷ Museum of Fine Arts, Boston // Collections of Asia / [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/asia>. (дата обращения: 12.05.2018)

⁴⁸ Tokyo National Museum. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.tnm.jp>. (дата обращения: 12.05.2018)

дальнейшее развитие японской национальной культуры, а большинство мифологических и религиозных сюжетов впоследствии вошло в репертуар театра Но⁴⁹.

Трактаты Дзэами Мотокиё (ок.1363–ок.1443 гг.), актёра и идеолога театра Но, также представляют несомненный научный и познавательный интерес, поскольку дают уникальную возможность изучить по первоисточникам особенности художественного мышления японцев на определенном историческом этапе развития их театральной культуры. Всего 24 трактата, однако, часть из них была утеряна. Идеи Дзэами передаются в школах театра Но, а его основные труды переведены на современный японский язык, а также на европейские языки, и по сей день переиздаются, как и в Японии, так и в остальном мире. Источник, используемый в данной работе – трактат «Кадэнсё» / «Фуси кадэн» или «Предание о цветке» / «Предание о цветке стиля», который был переведен на русский язык Н. Г. Анариной в 1989 г. и вошёл в серию «Памятники письменности Востока»⁵⁰. Источник раскрывает основополагающие идеи Дзэами об актёрской игре и театре Но в целом, а также даёт рекомендации для лучшего изображения персонажей пьес на сцене театра Но.

Непосредственно пьесы театра Но, доступные по переводам на современный японский, английский, французский и частично русский языки в данной работе анализируются по первым публикациям европейских и американских исследователей, которые работали непосредственно с оригинальными рукописями театральных пьес, перевод которых был впервые ими осуществлён. В 1909 г. французский миссионер **Ноэль Пери** (1865–1922 гг.) публикует работу на французском языке «Le drame lyrique japonais»

⁴⁹ Масэ Ф. Два вида «письма» в японских фольклорных нарративах. Опыт стилистического сравнения «Кодзики» и «Нихон сёки» // *Revue de la pensee d'aujourd'hui*. 1992. V. 20. № 4. P. 58–64.

⁵⁰ Анарина Н. Г. Научное издание Дзэами Мотокиё: Предание о цветке стиля ... С. 4–5.

[«Исследования по японской лирической драме (Но)»]⁵¹, которая, помимо привода отрывков пьес и их анализа, включает 18 чёрно–белых фотографий, показывающих сцены из современных постановок. В 1913 г. в англоязычной среде появляется книга «Plays of old Japan, the 'No'» [«Пьесы Традиционной Японии: театр Но»]⁵², под авторством **Марии Стопес** (1880–1958 гг.). Исследовательница приводит ряд уже цветных фотографий и схем расположения театральной сцены. В 1916 г. публикуется перевод театральных пьес Но, выполненный известным американским дипломатом **Эрнестом Франциско Феноллозой** (1853–1908 гг.), а в 1921 г. **Артур Вейли** (1889–1966 гг.) опубликовал книгу «The Noh Plays of Japan» [«Пьесы театра Но в Японии»]⁵³, которая, помимо переводов наиболее значимых текстов (двадцать пьес и один фарс), содержит авторские комментарии. Аргументы автора, основанные на изучении труда одного из основательней театра Но – Дзэами Мотокиё показывают, что «современный» театр Но уже не является полным аналогом театра Но времён Дзэами (хотя автор не указывает, когда именно произошло отклонение от исконных традиций). В 2000 г. в серии «Золотой фонд японской литературы» выходит вторая редакция книги «Японский театр Но», в которой собрана история театров в Японии, а также приведено в литературном переводе несколько пьес, в том числе Дзэами Мотокиё и Канъями Киёцугу – известных драматургов театра Но. Работа примечательна тем, что в ней отражено сравнение двух театральных традиций Японии, возникших примерно в одно и тоже время – жанр Но и жанр Кёгэн. Основное отличие, по мнению редакторов книги, в том, что театр Но – «высокий» жанр драматургии и трагедии, а Кёгэн – «низкий»

⁵¹ Péri N. Le drame lyrique japonais – Le Nô. Siège: Ecole française d'Extrême–Orient, 9011. 284 p.

⁵² Stopes M.C. Plays of old Japan, the 'No' London : W, Heinemann, 1913. 154 p.

⁵³ Waley A. The Noh Plays of Japan. Tokio, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 1921, 1976. 288 p.

жанр фарс, комедия. Что парадоксально, оба театра периодический исполняют пьесы друг друга, но в совершенно другом стиле⁵⁴.

Все вышеуказанные источники по рукописным оригиналам, хранящимся в интернет–архиве. Стоит выделить несколько интернет ресурсов, позволяющих параллельно сравнивать разные редакции пьес. Во–первых, **совместный проект библиотеки университета Вирджинии и восточноазиатской библиотеки университета Питсбурга**, который одновременно позволяет сравнивать несколько вариантов переводов пьес театра Но друг с другом. Тексты представлены в оригинальной редакции более поздних копий, сделанных европейскими исследователями XIX в., а также отредактированной редакцией японских оригиналах, переведенной в цифровой вид. Редакторами «японской части» проекта были Харуко Конно и Сати Ногучи, а переводы на английский и французский язык были отредактированы Винни Чэном и Шарлоттой Робертсон⁵⁵. Во–вторых, сайт «**The 能**» (the-noh.com), доступный на японском и английском языке, также содержит значительную часть «классических» (написанных в период XV – XVII вв.) коллекцию пьес Но (около 200). Пьесы доступны в параллельном переводе на современный японский и английский язык. Оригиналы рукописей сайт не предоставляет, однако к достоинствам Интернет–ресурса относится наиболее полная библиография историографических работ, на разных языках, которые затрагивают разные исследовательские проблемы. Информация на сайте практически ежедневно пополняется новыми статьями, которые могут загружать непосредственно исследователи, а после проверки

⁵⁴ Чхартишвили Г. Японский театр Но. СПб: Северо–запад, 2000. 746 с.

⁵⁵ Japanese Text Initiative // ed. Haruko Konno, Sachie Noguchi, Winnie Chan, Charlotte Robertson. [Электронный ресурс] – URL: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/texts/titles-en.html>. (дата обращения: 1.06.2018)

редактурой, имеющей непосредственное отношение к современному театру Но информация оперативно обновляется⁵⁶.

Апробация результатов исследования: основные результаты диссертационного исследования были представлены на научно–практических конференциях в Тюмени, Екатеринбурге, Ижевске, Москве и Минске. По теме диссертации были опубликованы следующие работы:

1. Абрамова Е.Ю. Демонологический аспект «Сказок старой Японии» // Ломоносов 2017. [Электронный ресурс] – URL: https://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2017/data/10964/uid93512_report.pdf.
2. Абрамова Е. Ю. Способы представления сверхъестественных существ в театре Но (по материалам трактатов Дзэами Мотокиё). Медиевистика: новые имена: мат. III межрегиональной науч.–практ. конф. (27–28 октября 2017) / отв. ред. А.Г. Еманов; Тюм. гос. ун–т. Тюмень: ИД «Титул». С. 39–41.
3. Абрамова Е. Ю. Демонология театра Но: визуальная составляющая театральных масок // «Scholia studiosum»: пространство исторического нарратива. Тезисы докладов и сообщений Всероссийской научной конференции молодых антиковедов и медиевистов / под. ред. Т.В. Куш, Екатеринбург, издательство «УрФУ», 2018. С. 30–31.

⁵⁶The 能. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.the-noh.com/index.html>. (дата обращения: 1.06.2018)

ГЛАВА 1. ТЕАТР НО: ЭВОЛЮЦИЯ И ХАРАКТЕРНЫЕ ЧЕРТЫ

1.1. История становления театра

Исследователи театра Но выделяют в его истории несколько больших периодов, каждый из которых был обусловлен социально–политическим и культурным развитием страны на всех её исторических этапах. Первый и наиболее значимый период в истории театра начинается в 1374 г., когда в городе Хэйан (совр. г. Киото) состоялось первое представление труппы Канъами Киёцугу (1333–1384 гг.), с пьесой «Окина» (яп. 翁, «Okina»), на которую пришёл шестнадцатилетний сёгун Асикага Ёсимицу (1358–1408 гг.). Пьеса «Окина» открывала театральные представления театра Но и исполнялась в особо торжественных случаях. Главный персонаж сюжета – старик Окина, который являлся воплощением божественного старца, олицетворяющий родового предка–божество и излучающего мудрость, доброту и радость⁵⁷.

Восхищённый игрой актёров, молодой правитель пригласил всю труппу Киёцугу ко двору. Благодаря покровительству аристократического круга лиц театр Но вскоре стал ведущим театральным направлением, завоевавшим симпатии знати и самураев, а также благосклонность императора⁵⁸.

Асикага Ёсимицу не только перевёз труппу в столицу, но и активно способствовал развитию нового жанра, оказывая всяческую поддержку нуждам актёров, начав тем самым важный период в истории театра Но: период его рождения и расцвета, период материального благополучия и развития трупп Но, период благосклонности со стороны самурайского сословия и аристократических кругов городской среды, период «переселения» в город и становления идеологии жанра Но⁵⁹.

⁵⁷ Анарина Н. Г. Японский театр Но... С. 178.

⁵⁸ Там же. С. 9.

⁵⁹ Там же. С. 37.

Нужно сказать, что термин «Но» характерен для русскоязычной и французской языковой среды. В англоязычной среде используется термин «noh», а в японском языке – иероглиф «能», которые читается как «ноо».

При этом стоит отметить, что Артур Вейли был первым европейским исследователем, который стал трактовать иероглиф «能» как «to be able», «talent», т. е. «умение», «талант»⁶⁰, а до этого популярностью пользовалась трактовка американского философа и этнографа Эрнеста Феноллозы который переводил «能» как «noble», т. е. «знатный», подразумевая тем самым, что жанр театра Но предназначался для аристократических кругов⁶¹, что, по сути соответствовало действительности, однако противоречило идее жанра, которая заключалась в раскрытии таланта актёров театра.

Нам известны имена основателей этого жанра – Канъами Киёцугу (ок.1333–1384 гг.) и его сын – Дзэми Мотокиё (ок.1363–1443 гг.), который внёс значительный вклад в формирование идеологии театра.

Ко второй половине XIV в. в Японии уже было большое число действующих трупп, исполняющих пьесы в жанре саругаку в провинциях при синтоистских храмах. В одной из таких провинций – провинции Ямато – более востребованными были труппы саругаку под руководством мастеров Юсаки, Тохи, Сакато и Энмаи, из актёрского состава которых в дальнейшем образовались школы театра Но – Кандзэ, Хосё, Компару, Конго соответственно. Из вышеназванных трупп наибольший интерес для исследователей театра Но представляет труппа Юсаки, в которой состоял актёр Канъами Киёцугу, открывший новый подход к театральному действу: создание авторской драмы, возникшей на базе устной анонимной пьесы прошлого периода⁶².

⁶⁰ Waley A. The Noh Plays of Japan... С. 16.

⁶¹ Анарина Н. Г. Японский театр Но... С. 17.

⁶² Там же. С. 32.

Канъами Киёцугу являлся автором пьес, которые впоследствии стали использоваться труппами театра Но, а представители других театров переделывали тексты «под себя». Художественное видение театральных постановок Киёцугу заложило основы нового жанра – жанра саругаку–но, который спустя короткое время обрёл свои собственные труппы и основал театральные школы, целиком отделившись от жанра саругаку, став уникальным театральным жанром высокой драматургии – жанром Но, который пользовался популярностью не только у народных масс, но и представителей самурайского сословия и аристократических кругов⁶³.

После смерти Канъами во главе театральной труппы встал его сын – Дзэми Мотокиё, с именем которого связан пик расцвета театра Но. Актёр не просто являлся создателем около ста пьес, являющихся шедеврами театральной драматургии, но и идеологом теории театра Но, стоявшим у основ формирования театральной эстетики⁶⁴.

Дзэами называет Индию и Китай «духовными родинами» жанра Но, поскольку в этих странах зародился буддизм и конфуцианство, оказавшее влияние на культурное развитие японского общества, а также находит истоки японского театра в мифологическом сюжете «Кодзики», отразившим, по его мнению, «дух», породивший жанр Ногаку: богиня Амэ–но Удзумэ исполняет на опрокинутом чане в свете горящего огня и присутствии других богов ритуальный танец для «вызова» Аматаэрасу, богини солнца, из Небесного Грота. Танец и пение Удзумэ «смягчил» сердце Аматаэрасу, и как результат Великая Богиня приоткрыла Небесный Грот, и земля и лица богов озарилась светом. Дзэами трактует этот сюжет, как начало представлений саругаку, жанра из которого «родился» театр Но⁶⁵.

⁶³ Анарина Н. Г. Японский театр Но... С. 33.

⁶⁴ Pinnington N.J. Models of the Way in the Theory of Noh // Japan Review, 2006, P. 35.

⁶⁵ Там же. P. 26.

Основные идеи Дзэами не утратили свою актуальность и в современном театре Но, сохранив в себе опыт прошлого (более подробно идеология Дзэами будет рассмотрена в следующих главах).

В труппах театра Но трактаты по актёрскому искусству передавались по наследству самому выдающемуся актёру, который руководил труппой. Исследователи предполагают наличие множества трактатов, однако до наших дней дошли лишь немногие из них. Произведения Дзэами Мотокиё переписывались и хранились внутри трупп бережно, поскольку представляли собой наивысшую ценность. Дзэами в своих трактатах «заложил» основы актёрской игры для демонических ролей, а также провёл их классификацию, которая вписывалась в традиционное японское представление о театральном искусстве⁶⁶.

Когда Дзэами Мотокиё умер, руководство театральной труппой переходило к *измото (основатель дома)* – людям, которым удавалось достичь значительных успехов в театральном ремесле и благодаря своим заслугам создать свою школу Но, в которой будет происходить передача знаний театрального мастерства. Существенных различий между школами нет, но встречаются мелкие различия в трактовке и постановке пьес⁶⁷.

В истории Японии в это время был непростой период: эпоха Муромати (1336–1573 гг.), когда власть императора уже сменилась на власть высшего самурайства, просуществовавшую до 1868 г.. В японском обществе большую роль играла религия, в том числе и буддизм, который в это время (XIV–XV вв.) пользовался большой популярностью у народных масс, а также эстетика конфуцианства, пришедшая из Китая, и интерес к национальной мифологии и синтоизму в целом. Совокупность вышеуказанных факторов отразилась на жанре Но как таковом.

⁶⁶ Анарина Н. Г. Японский театр Но... С. 35.

⁶⁷ К настоящему времени сохранилось пять школ Но: самая первая школа Кандэ (по имени отца и сына основателей), Компару, Конго, Хосё и Кита.

Особо важную роль в истории театра играл политический аспект: под конец эпохи Муромати театр Но «потерял» своего покровителя и начал переживать трудные времена и «замедлился» в своём «развитии», пока к власти не пришёл Тоётоми Хидэёси (1537–1598 гг.), который не позволил театру Но «погибнуть»⁶⁸. В 1593 г. он приказал назначить полное содержание четырём основным труппам театра Но: Хосё, Кандзэ, Компару и Конго, положив начало «элитным труппам», подвластным только сёгуну⁶⁹.

Благодаря покровительству Тоётоми Хидэёси жанр Но стал одним из способов упрочения авторитета военного лидера. Сёгун осознано поставил задачу: выстроить образ «великого правителя», благодаря своему пониманию и любви к искусству, что должно было подчёркивать его близость к аристократическим кругам. Примечательно, что все основные претенденты на власть: Токугава Иэясу, Маэда Тосиэ, Ода Нобукацу периодически устраивали представления театра и даже сами исполняли пьесы вместе с Хидэёси, а он платил за это. В 1592 г. Хидэёси, Иэясу и Тосиэ выступили вместе на сцене в императорском дворце. Поскольку это событие было приурочено к рождению сына и наследника Тоётоми Хидэёси, то подобные действия означали признания легитимности власти и авторитет правящего сёгуна⁷⁰.

В 1615 г., когда театр Но был признан – «церемониальным театром» правящего класса, жанр претерпел существенные изменения: изменилась манера речи актёров: диалоги стали произноситься в чрезвычайно затяжной манере, а музыкальное сопровождение стали исполнять неразборчиво, тем

⁶⁸ Шевченко А.А.. Традиционный театр Японии: к вопросу об истории. // Научная палитра. – 2015. – № 3 (9); [Электронный ресурс] – URL: culture.esrae.ru/35-171. (дата обращения: 27.03.2018)

⁶⁹ Бурыкина А.П. Театр Но в эпоху Эдо: элитарное искусство и массовый зритель // Человек № 5, 2016. С. 127. [Электронный ресурс] – URL: https://www.researchgate.net/publication/322661630_Teatr_No_v_epohu_Edo_elitarnoe_iskusstvo_i_massovyj_zritel_Noh_theatre_in_Edo_period_elite's_art_and_mass_culture. (дата обращения: 27.03.2018)

⁷⁰ Бурыкина А.П. Театр Но в эпоху Эдо: элитарное искусство... С. 128.

самым создавая «барьер» между сценой и зрительным залом. Хронометраж сцен танцев был значительно увеличен, а на смену реалистическим жестам и движениям пришли чисто символические движения и танцевальные па. В аккомпанементе стали преобладать барабаны, а флейта почти уже не использовалась⁷¹.

Стоит отметить, что в это время происходит постепенное установление контроля за труппами театра. При этом актёры театра Но «поднялись» по социальной лестнице, их начинают причислять к низшему сословию самурайства⁷².

В период Эдо (1603–1868 гг.) также была зафиксирована классификация из пяти категорий пьес, различающихся по главным действующим персонажем и сформировалась конструкция сцены, которая до сих пор является актуальным архитектурским проектом. До появления сцен в театре Но представления этого жанра устраивались либо на сценах, предназначенных для представлений других театров, либо на утопанных земляных площадках квадратной формы. Старейшими из сохранившихся являются сцены в святилище на острове Ицукусима (1568 г. постройки) и на территории храма Ниси Хонган–дзи в Киото (1595 г.)⁷³.

Эпоха Мэйдзи (1868–1912 гг.), наоборот, временно ухудшила состояние театра, вновь потерявшего своих сильных покровителей. Однако именно в эту эпоху на театр Но обратили внимание представители императорской семьи, которые стремились сохранить жанр Но, уже ставший традиционным для японской культуры. Новые покровители не только оказывали финансовую поддержку, но и способствовали созданию общества «Нагакуся», цель которого заключалась в сохранении наследия жанра Но⁷⁴.

⁷¹ Анарина Н. Г. Японский театр Но... С. 52.

⁷² Там же. С. 53.

⁷³ Анарина Н.Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие». М.: Наталис, 2008. С. 268.

⁷⁴ Шевченко А.А.. Традиционный театр Японии: к вопросу об истории... [Электронный ресурс] – URL: culture.esrae.ru/35-171. (дата обращения: 27.03.2018).

В период Тайсе (1912–1926 гг.) театр Но переживал очередной расцвет, поскольку полностью «восстановился» и обрёл новых покровителей в среде аристократов и благотворительных обществ. Его зрителями стала интеллигенция. Уже в следующий период японской истории – период Сева (1926–1989 гг.), театр Но стал восприниматься как культурное наследие японской нации⁷⁵.

Театр Но является вершиной художественных достижений средневековой Японии, а искусство Но стало средоточием национальной ментальности японцев и явилось, что в свою очередь, основой для дальнейшего развития традиционного театра Японии. В истории театра Но были периоды расцвета и упадка, однако актёры и покровители театра смогли преодолеть трудности и сохранить жанр Но, «подстроившись» под вызовы «современность».

На сегодняшний день театр Но существует в измененном виде. Эти изменения происходили постепенно, начиная с XVII в., однако основные отличительные черты жанра Но, выраженные в определенной последовательности действий и гендерных особенностях театра, остались неизменны.

1.2. Становление жанра Но

Как справедливо отмечал знаменитый историк Жак Ле Гофф: «жизнь человека в обществе определяется не только рациональным, но и иррациональным». Именно элементы иррациональности наиболее полно отразились в пьесах и идеологии театра Но, которые были неразрывно связаны с религиозно–мифологическими воззрениями японского народа.

В основе уникальности театра лежит традиционная японская культура, ритуалы архаического синтоизма, буддистские представления о мироздании, опирающиеся на конфуцианскую доктрину человеческой жизни. Наиболее

⁷⁵ Шевченко А.А.. Традиционный театр Японии: к вопросу об истории... [Электронный ресурс] – URL: culture.esrae.ru/35-171. (дата обращения: 28.03.2018).

древняя японская религия – синтоизм – возникла и развивалась в Японии независимо от Китая. Истоки синтоизма уходят в глубокую древность и включают в себя тотемизм, анимизм, магию и другие элементы, присущие первобытным народам. Буддизм также был известен в Японии в глубокой древности, но получил распространение только в V–VI вв. Расцвет конфуцианства начинается в XIII в. Именно в это время конфуцианство приобретает независимость от буддизма. Эти три религиозных направления сформировали национальную идентичность, сложную и динамичную систему мировоззрения, что не могло не отразиться в жанре Но⁷⁶.

Дзэами Мотокиё был первым японским исполнителем, который оставил в письменной форме теорию о драматическом искусстве Но. Своё видение Дзэами изложил в 23 трактатах (часть из которых не сохранилась). Его работы предоставляют исследователям богатые знания о том, как исполнители XV века рассматривали свою профессию. Учение Дзэами не утратило своё влияние и в современном театре Но, а широта интерпретаций его трактатов вызывает интерес японистов.

Трактаты Дзэами, переведённые на современный японский и европейские языки, и по сей день переиздаются как и в Японии, так и в остальном мире. Дзэами наиболее полно отражают реальность театральных представлений, в основе которых лежит видение искусства как «дороги», через которую передаётся жизненный путь, своеобразный образ, который подразумевает базовое единство. Создание трактатов обусловлено тем, что Дзэами ставил перед собою цель: дать инструкции для потомков⁷⁷.

Самый важный термин, который использовал Дзэами для описания ролей и исполнителя – термин **хана** (яп. **花, Hana**), т.е. «цветок» (хотя скорее переводится как «расцветать», но принято переводить

⁷⁶ Бишарова С. Г. Синтоистские основы традиционной японской культуры: автореферат диссертации на соискание степени к. фил. наук. 24.00.01 – теория и история культуры. Новосибирск, 2006.

⁷⁷ Pinnington N.J. Models of the Way in the Theory of Noh ... P. 36-40.

существительным). Цветок Дзэами имеет две основные характеристики: «временный» и «истинный». Различие отражает буддийскую дихотомию между истинным, что является неизменным, абсолютным, и мимолетным, поверхностным. «Истинный» цветок всегда производит что-то новое и интригующие.

По мысли Дзэами Мотокиё, идея «цветка», равнозначна идее «сценического очарования» и тесно связана актёрским талантом. Метафора «цветка» вытекает из ботанических образов, найденных в поэтической теории буддийской мысли, где отношения причины и следствия рассматриваются через призму семян и фруктов. Однако трактовка «цветка» Дзэами имеет отношение к более глубокому смыслу, вытекающему из поведения цветка в определенные сезоны.

Идеи, которые выражает Дзэами путём аналогии с цветком, тесно связаны с поэтическими идеалами. В частности, Дзэами видел связь между наслаждением, ощущаемым аудиторией, и новизной жанра. Новинки очаровали аудиторию, однако Дзэами считал, что не следует искать новые методы, а необходимо использовать «стандартные приёмы», в соответствующие моменты времени (также как цветок радуется миру, расцветая в своё время)⁷⁸.

Также Дзэами указывает, что если актёр исполняет лишь только роли демонов – то значит он не обладает «цветком», поскольку исполнение одного и того же персонажа не способствует зарождению «позитивного» впечатления у зрителя⁷⁹.

Другая идея, идея подражания, в театре Но прошла путь от внешнего сходства к символическому зрелищу. Дзэами оперирует девяти категориями ролей в своём театре в следующей последовательности: «женщина», «старик», «персонаж без маски», «одержимый», «монах», «дух воина»,

⁷⁸ Pinnington N.J. Models of the Way in the Theory of Noh ... P. 42–45.

⁷⁹ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля (фусикадэн), или предание о цветке (кадэнсё) // Памятники письменности Востока. LXXXIX. М. : Наука, 1989. С. 93.

«божество», «демон», «китаец». Этот бессистемный перечень амплуа, которые должен был уметь воплощать каждый актёр театра, путём подражания, которое достигалось в том числе и за счёт наблюдения за представителем каждой категории в реальной жизни⁸⁰. Позднее эти девять категорий сведутся всего к трём основным персонажам театра Но: «воин», «женщина», «старик».

Ещё один важный аспект, формирующий жанр Но – теория пяти элементов, пришедшая в Японию из Китая и ставшая основой для идей Дзэами. Теория формирует способ мышления, объясняющий универсальный процесс перемен, основываясь на соответствии пяти «элементов». Подразделение пьес, зафиксированное в период Эдо (1603–1868 гг.), неслучайно выделяет пять категорий, основываясь на сюжетной роли главных героев – все эти роли, а также пятичасовой цикл исполнения пьес сочетается с теорией пяти элементов⁸¹.

Речь идёт о следующей классификации:

1. божественны» пьесы (яп. 神, «shin»)
2. пьесы о мужчинах (войнах) (яп. 男, «nan»)
3. пьесы о женщинах (яп. 女, «nyo»)
4. пьесы о сумасшедших (яп. 狂, «kyō»)
5. пьесы о демонах. (яп. 鬼, «ki»)⁸²

⁸⁰ Анарина Н. Г. Научное издание Дзэами Мотокиё: Предание о цветке стиля ... С. 17.

⁸¹ Komparu K. The Noh theater: principles and prespectives... P. 30.

⁸² Tsybizova V. B. A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage... P. 63.

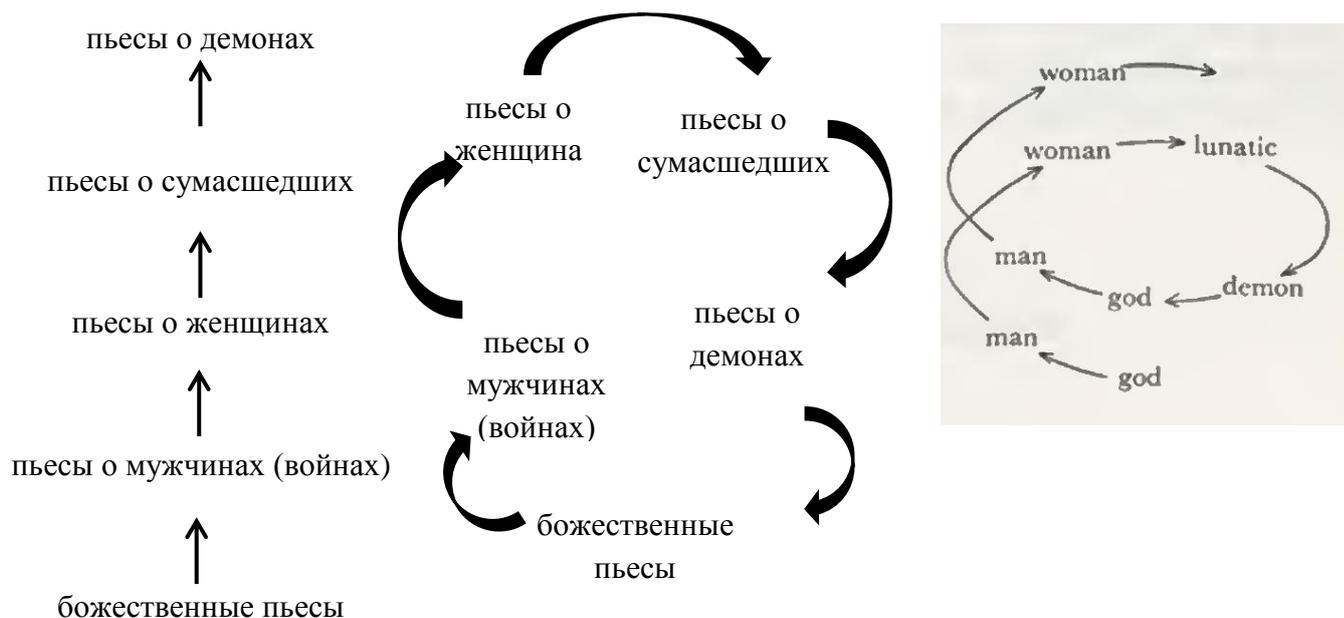


Схема 1. Пьесы Но в соответствии с теорией пяти элементов
(линия, круг, спираль)⁸³

Пьесы о демонах, наиболее полно отражает различные категории демонологических существ (демоны, призраки, приведения, одержимые, «экзорцисты»...). Однако, как будет видно из анализа пьес, проведённом при написании второй главы, в пьесах о сумасшедших и женщинах также встречаются призраки (как правило, для первых характерны умершие дети женщин, которые из-за этого сошли с ума, как например, в пьесе «Сумида» и т.п.), а для «женских пьес» характерны пьесы, в которых встречаются призраки, влюбленные или родственно связанные с главной героиней, как например, в пьесе «*Бремя любви*» и т.п.. Демоны могут встречаться в категории пьес о войнах, когда войны выступают в качестве «героев», которые одерживают над ними победу (пример встречается в пьесе «*Охота на клёны*» и т.п..) или подобные пьесы могут рассказывать историю призрака воина, жившего в прошлом, но по тем или иным причинам появившимся в «настоящем» (например в пьесе «*Пьеса «Цунемаса* и т. п.).

⁸³ Komparu K. The Noh theater: principles and prespectives... P. 43.

Театр Но – это строго иерархический театр, в котором все элементы строго упорядочены и идут друг за другом. В программе театральных представлений, начинающейся, как правило, с шести утра и до поздней ночи (выступление актёров театра Но могло длиться около 11–12 часов), присутствуют пьесы каждой из пяти категории, а также четыре дополнительных выступления между ними⁸⁴.

Главные и второстепенные роли Но исполняются в масках (за исключением лишь тех случаев, когда играемая роль реалистична). Маска – это не просто опора актёра, но и определяющий «ингредиент» в исполняемой роли, это маски–амплуа, являющиеся свидетельством превращения актёра в того, кого он играет. Ведущий актёр выбирает маску заранее, за несколько месяцев до выступления, в соответствии с его индивидуальной интерпретацией характера⁸⁵.

Маски театра Но изготавливались из сухого дерева, преимущественно кипариса, в идеале расположенном в долине Кисо (префектура Нагано). Однако, поскольку «добыча» этого дерева являлась трудной и дорогостоящей, мастера могли использовать дерево Церцидифиллум и Камфорное дерево. Срубленную древесину используют лишь спустя 10 – 12 лет с момента вырубки, при этом первые 5 – 6 лет её держат в воде, а затем высушивают. Таким образом, древесина становилась прочным материалом, с которым можно было работать. Деревянные заготовки обрабатывались различными материалами, преимущественно цветными лаками или смолой хурмы, а также красным оксидом железа, воском и индийскими чернилами. В редких случаях на маски наносилась ткань и глина, а иногда и обработка происходила и просто водой. Для придачи «образа» в масках также

⁸⁴ Морозова Е. Б.. Японский театр Но: ритуал как первооснова сценического языка: Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 : Москва, 2004. С. 4.

⁸⁵ Чхартишвили Г. Японский театр Но... С. 11–12.

использовались латунные листы, позолота, человеческий или конный волос, рисовая бумага, ткань, саржа⁸⁶.

Ко времени создания театра Но технология обработки дерева достигла высочайшего уровня, поэтому каждая из масок Но отличалась тщательностью изготовления и пластическим совершенством, не являясь элементом стихийного творчества, а отражая скульптурное мастерство автора и явления культурной традиции. При изготовлении масок важен был не столько материал, сколько впечатление, которое передаёт маска⁸⁷. Существует более двухсот вариантов «классических» масок: добрые и злые, старики и старухи, демоны и герои, буддистские и синтоистские божества, земные и небесные персонажи.... Каждая маска улавливала малейшее движение актёра и помогала ему передать образ персонажа⁸⁸.

Интересен тот факт, что несмотря на разный культурный контекст развития, и древнегреческий, и средневековый японский театр были посвящены теме богослужения (в первом случае – поклонение Дионису, во втором – аспекты Синто)⁸⁹. Датой первого спектакля театра Но считается 1374 г.. На Западе, чья культура «выросла» на развалинах античности, в XIV в. появились первые театральные мистерии. Театр Но возник на основе жанра саругаку – народного фарса, отражающего элементы религиозно–мифологического характера. Западные мистерии возникли из религиозных представлений, представлявших собой инсценировки отдельных евангельских эпизодов и входившей в состав рождественской или

⁸⁶ Solrun H. P. The Noh Mask And The Mask Making Tradition // Thesis (Masters). [Электронный ресурс] – URL: http://artsdocbox.com/Fine_Art/66082694-The-noh-mask-and-the-mask-making-tradition-solrun-hoaas-pulvers.html. (дата обращения: 4.04.2018)

⁸⁷ Анарина Н. Г., Дьяконова Е. М. Вещь в японской культуре. М.: Издательская фирма Восточная литература РАН, 2003. С. 195.

⁸⁸ Чхартишвили Г. Японский театр Но // Золотой фонд японской литературы. СПб: Северо–запад, 2000. С. 11–12.

⁸⁹ Giannis T., Evangelos C., Dimitris G. Traditional Noh theatre and ancient greek tragedy: comparative study towards a common performance // Archi–Cultural Interactions through the Silk Road 4th International Conference, Mukogawa Women’s Univ., Nishinomiya, Japan, July 16–18, 2016.

пасхальной службы и включали в себя религиозные сюжеты и также исполнялись при монастырях и церквях.

Также нужно отметить, что исполнение всех пьес жанра Но основано на прогрессии «Дзё Ха Кю» (яп. 序破急, Jo-ha-kyū), что дословно переводится как **«введение, разрушение, внезапность»**. По существу это означает, что действия должны начинаться медленно, затем ускориться, а в итоге быстро закончиться.

Сама идея постепенно нарастающего темпа с резкой концовкой была «завезена» в Японию была из Китая, в период Нара (710–794 гг.) и изначально применялась к японской придворной музыке гагаку (яп. 雅楽, букв. «изысканная музыка»). Постепенно эта модель построения последовательности действий легла в основу японской поэзии, музыки, чайной церемонии, боевых искусств других аспектов повседневности, включая и театральные представления.

Принцип «Дзё Ха Кю», применительно к жанру Но, впервые был зафиксирован Дзэами Мотокиё в одном из его трактатов. Идеолог театра описывает «Дзё Ха Кю» как «фундаментальный ритм природы»: жизни людей, карьеры чиновников, истории империй и судьбы народов, даже песни птиц и жизненные циклы растений, могут быть описаны в этих терминах. Эта концепция имеет общие черты с идеей Аристотеля об «начале, середине, конце», однако прогрессия «Дзё Ха Кю» более углублена, доступна и широко применяется в японском массовом сознании⁹⁰. Применительно к театральному искусству: Дзё – это вступительная часть пьесы, Ха – сюжетное развитие и Кю – концовка представления.

Дзэами описывает использование прогрессии в небольших отрывках предложения, в сцене диалога персонажей, а также на протяжении всей

⁹⁰ Kalb J. Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater. Michigan: The University of Michigan Press. [Электронный ресурс] – URL: 2011http://www.press.umich.edu/titleDetailDesc.do?id=2395380. (дата обращения: 15.03.2018).

пьесы и даже между их сменяемостью. Если программу представления необходимо корректировать в последнюю минуту, например, когда одна или несколько пьес должны быть добавлены к «повседневным» спектаклям театра Но по прихоти его покровителя, то вся совокупность играемых пьес не должны выпадать из «Дзё Ха Кю», которое придаёт некое эстетическое обрамление, которое по завершению вызовет благодарственный отклик зрителя, «ощутившего» новизну⁹¹.

Традиционная программа средневекового театра Но начинается с ритуальной пьесы, за которой следует божественная пьеса, которая, как правило, относится к одному из синтоистских богов, создавших и защищающим острова Японии. Божество в этой пьесе предстаёт в образе старца, который рассказывает историю своей жизни или о месте, в котором он находится, а под конец раскрывает свой истинный образ божественной сущности (как например, в пьесе «Окина»). Эти пьесы категории Дзё предназначены для того, чтобы сосредоточить внимание аудитории на дальнейших представлениях, очистить их разум от посторонних мыслей. Поскольку Дзё – это начало, естественное выражение, в котором должно отражаться плавное движение, базовые основы стиля, то *первое представление* театра Но начиналось с чёткой сюжетной линией, без лишних деталей, как для сюжета, так и для его воплощения на сцене⁹².

У второго представления в театре Но должна была быть простая тема, но более энергичное действие и активное визуальное сопровождение, которое, при этом, не должно быть слишком «загромождено» сюжетными линиями и деталями в актёрской игре, поскольку всё ещё продолжалась часть представлений Дзё⁹³.

⁹¹ Kalb J. Great Lengths... [Электронный ресурс] – URL: 2011 <http://www.press.umich.edu/titleDetailDesc.do?id=2395380>. (дата обращения: 15.03.2018).

⁹² Komparu K. The Noh theater... P. 25-26.

⁹³ Ibid. P. 26.

Третье и четвертое представления отражает следующий элемент последовательности – **Ха**, что придаёт выбору пьес больше разнообразия. Именно в этой части в основном фигурируют пьесы, посвященные демонологическим сюжетам. Значение Ха заключается в том, что начинают использоваться более сложные сюжетные повороты и ускоренная актёрская игра, сопровождаемая ярко выраженным визуальным сопровождением. Элемент Ха, по мнению японского исследователя Кунио Компама, является наиболее важным в цикле Дзё Ха Кю. Заключительная часть программы (пятое, а иногда и шестое представление), выполняется в соответствии с элементом **Кю**, что означает конец. В этой части задача актёров «впечатлитель» зрителя, поэтому и без того динамичная актёрская игра сопровождается энергичными жестами, быстрыми танцами, напряженным сюжетом, «захватывающим» зрителя⁹⁴.

Таким образом, концепт Дзё Ха Кю используется в качестве основного критерия для упорядочения пьес при составлении программы представлений и определяет основные ритмы в каждой пьесе Но. Этот принцип связан с темпом исполнения: игра начинается медленно, развивается быстрее и быстро заканчивается. Дзё Ха Кю «управляет» исполнением и композицией пьес, согласовывая музыкальное и танцевальное сопровождение сюжета пьес, а также определяет стиль актёрской игры в той или иной части пьесы.

Жанр Но неразрывно связан с обрядностью, религиозным культом и церемониальными обычаями японской нации, сформированными на синтезе трёх религиозных течений – синтоизма, буддизма и конфуцианства. Актёр, играя в представлении, полностью погружался в роль, избавляя персонажа от своего «я». Для такой трансформации ему помогали вещественные атрибуты, в первую очередь маски и костюмы, которые способствовали более точной передаче образа.

⁹⁴ Komparu K. The Noh theater... P. 27.

Идея «цветка» Дзэами, буддийская теория пяти элементов и концепт Дзё Ха Кю – основополагающие идеи, которые легли в основу японского театра Но, не только при написании сюжета пьес, но также при их расстановке на сцене, при актёрской игре и в целом при формировании мировоззрения театрального действия. Эти идеи не исчерпали своё значения даже в XXI в..

1. 3. Гендерная специфика ролей

В многих пьесах театра Но главный герой – женский персонаж, с широким спектром эмоций, различных возрастов и социальных статусов. Однако, несмотря на то, что женская фигура в пьесах театра Но играет важную сюжетную роль, все актёры театра – мужчины.

В театральную труппу брали мальчиков с семи лет, но обучали лишь пению и танцам. Только с двенадцати – тринадцати лет начиналось обучение актёрскому мастерству. С семнадцати–восемнадцати лет занятия проводились без весомого результата, поскольку ломался голос актёров, и изменяется их внешность, т. е. утрачивается главный цветок. В двадцать четыре–двадцать пять лет осваивается исполнительское искусство. Вершина «расцвета» актёра – тридцать четыре – тридцать пять лет. В пятьдесят лет, как правило, актёрская карьера заканчивалась, но бывали и исключения, возникающие в силу заслуг актёра и уважению к его мастерству⁹⁵.

Актёры и их роли находились в строгой иерархии, очерченной по возрасту исполнителя и социальному классу персонажа. Женские роли обычно отдавались молодым ситэ, хотя их исполнение давалось им весьма трудно, поскольку исполнитель отвечает за выражение внутреннего состояния персонажа. В отличие от театра Кабуки, где актёры должны были *подражать* женщинам, копируя их образ и манеру поведения, в театре Но предполагался радикально иной подход: не подражать, а *передавать*

⁹⁵ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке стиля... С. 90–94.

женский образ, который должен был полностью «захватить» исполнителя⁹⁶. Актёр театра Но, принимает женский дух, но не теряет своей мужской сущности, при этом он должен был не только «удачно» подобрать одежду, которая обязана была закрывать ступни, но и передать грациозный облик персонажа, держать спину прямой, не сгибать ноги в коленях, голову не поднимать высоко, ни отпускать...⁹⁷.

Очевидно, что система понимания женственности изменялась со временем в соответствии с социальными изменениями. Традиционно японская девушка жила за «закрытыми дверями» и рассматривалась как отрицательный, пассивный, слабый и подчинённый член общества (что соответствовало её роли «инь» в китайской системе двойственности мира).

«Идеальная» женщина, отраженная в персонажах театра Но, соответствует женским стандартам эпох Хейан (794–1159 гг.) и Муромати (1337–1573 гг.), но в корне не соответствует покорному женскому образу эпохи Эдо (1603–1868 гг.). Капризные, ревнивые, страстные, любящие танцевать и веселиться, но не покорные земному мужчине – этот образ женщины выводится из пьес жанра Но. Однако страх перед религиозными наказаниями делает женщин с виду послушными и деликатными в общении с мужчинами⁹⁸.

Необходимость религиозной и семейной преданности, страх перед кармическим воздаянием, диктуют строгую иерархию подчинения, в которую вписаны и мужчины, и женщины. Иррациональность мировоззрения

⁹⁶ Tsybizova V. B. A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage // Asian Studies III (XIX), 1 (2015), P. 54.

⁹⁷ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке... С.95 – 96.

⁹⁸ Tsybizova V. B. A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage... P. 54–57.

устанавливает строгую дисциплину, которую необходимо соблюдать, для предотвращения наказания⁹⁹.

Женственность в театре Но передается через внешние осязаемые знаки: маска, парик и костюм, а также поддерживается ритмичными и энергичными движениями¹⁰⁰. Подражать придворным дамам было в разы сложнее, чем мирским женщинам, которые постоянно были на глазах у исполнителей. Одежда была важной составляющей женского образа: *«забота об одеянии из того следует, что оно помогает чудесно передать обличье [женщины]»*¹⁰¹.

Кимоно было рекомендовано надеть с предлинными рукавами, чтобы даже кончики пальцев не были видны, а пояс нужно было повязывать совсем слабо¹⁰². Самой сложной являлась роль старухи – старой женщины, персонаж которой соединял в себе сразу два амплуа: «старик» и «женщина»¹⁰³

Послушание и ревность, слившись в единый образ, являлись основными признаками традиционной японской женственности, представленной на сцене Но. Женственность в средневековой Японии была неразрывна связана с ревностью, что отразилось в пьесах театра Но.

В демонологических пьесах театра Но, разбор о которых приведён во второй главе, отражают образ аристократической дамы, попавшей в беду. Многих из них преследуют демоны (как, например в пьесе «Леди Аой») или призраки близких им людей (например, пьеса «Киёцунэ»). Однако и среди призраков (например, в пьесе «Тоббоку») или божеств (как в пьесе «Такасаго») встречаются роли женских персонажей.

⁹⁹ Umeno J. C. E. The demonic women of premodern Japanese theatre. Scripps Senior Theses, 2015. P. 6. [Электронный ресурс] – URL: http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/708. (дата обращения: 5.03.2018)

¹⁰⁰ Tsybizova V. B. A Male Transformation into a Female Character ... P. 53.

¹⁰¹ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке... С. 96.

¹⁰² Там же. С. 95–96.

¹⁰³ Анарина Н. Г. Научное издание Дзэами Мотокиё... С. 18.

Важно отметить, что все женщины–демоницы, показанные в пьесах Но, являются архетипом, который зародился от женской склонности действовать на основе эмоциональной импульсивности и приступов ревнивой ярости.

Таким образом, средневековый японский театр Но – это не просто зрелищное представление, но и выражение господствующих в обществе взглядов и убеждений, отражающих гендерное соотношение в общественном сознании японского народа, а также передающие культурное наследие прошлого в театрализованной форме, опирающейся на строгие ритуалы и технику.

ГЛАВА 2. ДЕМОНОЛОГИЯ В ТЕКСТАХ ТЕАТРА НО

2.1. Демонология Дзэами Мотокиё

Вера в сверхъестественное, которое в японской традиции олицетворяли ёкай – сверхъестественные существа японской мифологии, была присуща Дзэами и его современникам, которые не различали иррациональные явления реального мира, и поэтому одна из основных рекомендаций театрального идеолога заключалась в том, что актёр должен был увидеть как изображаемый им персонаж, будь то придворная дама или горожанка, самурай или рыбак, демон или божество, призрак умершего или одержимый ведут себя в реальной повседневной жизни.

Трактат «Фусикадэн» или «Предание о цветке стиля» (яп. 風姿花伝), не только даёт рекомендации для актёров театра Но, но и классифицирует демонологические роли: все роли демонических существ в театре Но делятся на три амплуа, которые Дзэами вписывает в категорию *сантай*¹⁰⁴, что означает «три облика»:

- ✓ демон в образе старца – это амплуа «старик»;
- ✓ демон в образе женщины – это амплуа «женщина»;
- ✓ демон в образе мужчины – это амплуа «воин»¹⁰⁵.

Актёр, котором удаётся одна лишь роль демона, по мысли Дзэами, «является человеком, который не имеет ни малейшего знания о цветке»¹⁰⁶. Раскрыть «истинный цветок» демонической роли, чья задача напугать, а не очаровать, сложная задача.

Демон, в работах Дзэами, характеризуется «притягательной силой», суть которой противоположна идее «очарования»: сущность демона должна предстать сильной и ужасной, и поэтому «подражание» образу демона самая

¹⁰⁴Сантай является техническим уровнем искусства подражания. В трактатах Дзэами эта идея выражена так: «сантай – это исключительно вхождение; оно только и может обеспечить достижение поистине высокого стиля в искусстве».

¹⁰⁵Минору Нисио. Учение Дзэами о театре Но. Токио, 1973. 316 с.

¹⁰⁶Дзэами Мотокиё. Предание о цветке... С. 53.

трудная задача для актёра. Дзэами пишет, что *«редко найдется человек, исполняющий интересно такую роль [«истинных» демонов], ибо искусство это слишком трудно»*¹⁰⁷.

В исполнении ситэ (молодого актёра) демон совершенно лишен привлекательности, поскольку должно пройти определённое время, когда актёр станет старше и научится подражать образу¹⁰⁸.

Раскрыть «истинный цветок» «злых духов» гораздо легче, чем демонов. Злые духи, которые мстительны и злобны, обладают особыми приёмами исполнения ролей. Так, например, прием для изображения момента, когда злой дух набрасывается на жертву: тонко разрабатываются движения рук и ног и выделяются энергичные движения головы в длинноволосом парике¹⁰⁹.

Призрак война – ещё одна роль, которая исполняется в театре Но. Как правило эти роли реальных людей прошлого, души которых появляются в настоящем или пьеса представляет собой историю, в которой воин–«герой» одерживает победу над демоном. К костюму призрака война добавляются атрибуты лучника: лук и колчан со стрелами, которые находятся за спиной актёра¹¹⁰.

Особое место в театральных постановках занимает роль одержимого человека, будь то просто одержимость гневом или одержимость сверхъестественным существом. Последняя возникает, когда человека преследует гнев богов или будд, либо укоры живых или умерших. Эта роль не вызовет сложности, если актёр будет изучать внешние проявления подобной одержимости: тогда он сможет подражать ей¹¹¹.

Роль одержимого исполняется с открытым лицом, без маски, одеяние актёра должно соответствовать характеру персонажа, а причина

¹⁰⁷ Дзэами Мотокиё. Предание о цветке... С. 54–57.

¹⁰⁸ Там же. С. 57.

¹⁰⁹ Там же. С. 57.

¹¹⁰ Там же. С. 56.

¹¹¹ Там же. С. 55.

одержимости должна быть выражена в дополнительных атрибутах, например воткнутый «цветок сезона» в парик. Задача актёра – передать неистовое поведение, причиной которого служит одержимость злым духом. Играя женщину, одержимую «мстительным духом погибшего война или оборотня», нельзя опираться только лишь на гнев злого духа, как и нельзя полностью исходить из облика женщины: в первом случае это не понравится зрителям, во втором – пропадут причины считать жертву одержимой. Точно также одержимый мужчина не наделяется чертами женской или какой-либо иной одержимости¹¹².

Другой сверхъестественный аспект театра Но – роль божества, подражание которому по стилю похоже на подражание демону, но имеет противоположную сущность. Актёр, играющий божество, должен отразить в своей игре нечто грандиозное, что отражает характер божества и не покажется нарочитым. Для роли характерны движения в танцевальной манере, а также роскошный, пышный и безупречный костюм¹¹³.

Таким образом, в своих трактатах Дзэами Мотокиё, уделяет внимание трём демонологическим категориям: «демон», «одержимый» и «божество».

Роль божества выступает в качестве противовеса для роли демона, но актёрская игра для обеих ролей является схожей, различие придают маски, костюмы, и другие вещественные атрибуты, а также танцевальные партии и контекст сюжета пьес.

К категории «одержимых», по мысли Дзэами могли относиться как мужчины, так и женщины, однако последние количественно преобладают в силу своего ревнивого и гневного характера. И женская и мужская одержимость имеют свои особенности, для точной передачи которых актёрам рекомендовалось находить в реальной жизни одержимых людей и наблюдать за их жестами и мимикой. Как и в западноевропейской традиции

¹¹² Дзэами Мотокиё. Предание о цветке... С. 99.

¹¹³ Там же. С. 100.

существовало два вида одержимости: одержимость злыми духами одержимость и одержимость божественными сущностями.

2. 2. Демонологические сюжеты в пьесах театра

Рассматриваемые ниже пьесы относятся к XV–XVI вв., а основа их сюжета зачастую уходит в глубокую (и не очень) древность, передавая мифологические сюжеты Китая и Японии. Авторство большинства пьес театра Но не установлено, однако исследователи, реконструируя стилистическую манеру письма выдвигают предположения, приписывая их тому или иному театральному деятелю, как правило выдающемуся актёру, который стоял во главе школы театра Но. Можно выделить следующие категории демонологических пьес в театре Но:

- Пьесы, посвященные мстительным духам или одержимым демонами;
- Пьесы, в которых встречаются призраки, ищущие упокоения;
- Пьесы – сновидения, в которых появляются умершие;
- Пьесы, сюжет которых сконцентрирован на «героях», т.е. самураях, победивших злого демона.
- Пьесы, в которых духи «обитают» в предметах.

Яркий пример пьес *первой группы*: пьеса Дзэами Мотокиё «Леди Аои» (яп. 葵上, «Аои но Уе»)¹¹⁴, созданная в период Муромати (1336–1573 гг.) и основанная на персонаже Леди Аои из «Повести о Гэндзи»¹¹⁵. Эта пьеса иллюстрирует очень редкий случай, когда душа живого человека оставляет своё тело, а её место занимает демоническая сущность, призванная для преследования обидчика.

¹¹⁴ Japan Arts Council. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.ntj.jac.go.jp/english.html>. (дата обращения: 30.03.2018)

¹¹⁵ Haruo S. Traditional Japanese Literature: An Anthology, Beginnings to 1600. Columbia: Columbia University Press, 2009. P. 925–936.

Построение литературного текста отодвигает поэтическую функцию на второй план, делая акцент на ритуальный характер, а драматические акценты помогают, обращают внимание зрителей с самой истории на ритуал экзорцизма [изгнания злых сил], и лишь затем на перформативное искусство актёра и его способность передавать символическое состояние одержимости. На сцене театра больше не появляются другие персонажи, а леди Аои, как объект демонического преследования, представлена лишь кимоно, повешенным спереди сцены, что ещё раз доказывает смещение драматического интереса к ритуалу, предназначенного для изгнания злобного духа¹¹⁶.

Пьеса начинается с того, что леди Аои, жена принца Гэндзи, заболела и для того, чтобы вылечить её посылают за служительницей храма. Между мико и призраком леди Рокуджо завязывается диалог, цель которого прекратить попытки нападения на леди Аои, однако без успешно. Во части второй леди Рокуджо появляется не просто в качестве призрака, а как яростный демон, жаждущий отомстить своей сопернице. Буддийский монах Кохиджири пытается изгнать демона с помощью молитвы Будде, и это успокаивает гневное сердце демона, тем самым изгоняя его из этого мира¹¹⁷.

В пьесе XV в., приписываемой Дзэами Мотокиё (хотя точное авторство не установлено) «**Железная подставка**» (яп. 鉄輪, Kanawa) следующий сюжет: синтоистский священник храма Кибун, по велению божества, встречается с бывшей женой мужа, у которого появилась новая жена. Бывшая жена не может простить уход мужа и прокликает его новую семью. Священник передает её слова оракула о том, что если она наденет красное кимоно, нанесёт красный грим, а на голове будет железная подставка, которая горит огнём, то она добровольно превратится в демона и сможет

¹¹⁶ Florina Iis. The Theme of «Spirit Possession... P. 56 – 57.

¹¹⁷ Waley A. The Noh Plays of Japan... P. 117-127.

отомстить своему бывшему мужу (что и произошло, хотя впоследствии мужу и его новой жене удалось изгнать демона)¹¹⁸.

Пьеса «**Курозука**» (яп. 黒塚, Kurozuka), написанная предположительно Компару Дзэнтику (1454–1520 гг.), тестем Дзэами Мотокиё или самим Дзэами, посвящена буддийскому монаху Юкеи, который путешествует по провинция Кии¹¹⁹ для того, чтобы обучать других монахов и священников учению Будды. Когда он прибывает к подножью горы Адачигахара¹²⁰, то садится солнце и он со своими спутниками вынужден остановиться на ночлег в доме «очень пожилой женщины»¹²¹, которая не хотела их пускать, однако в силу отсутствия других домов вблизи горы, путешественники остались на ночь в доме «старушки». Посреди ночь хозяйка была вынуждена уйти за дровами, и запретила своим гостям заходить в её комнату, но этот запрет был нарушен, и монахи увидели «гору трупов». Поняв, что старушка на самом деле людоед (хотя в современном японском переводе указан иероглиф 鬼, «oni», что олицетворяет злого демона), они убежали из её дома, но хозяйка разгневалась на них за то, что её секрет раскрыт, и попыталась их догнать, но Юкей и его соратники начинают молиться, и молитва ослабляет демоническое существо, которое растворяется в ночи¹²².

В пьесе неизвестного автора XV в. «**Айя Но Тсузими**» (яп. 綾鼓, «Ауа по Tsuzumi»), более печальный сюжет: садовник провинции Чикузен влюбился в Императорскую супругу. Она посылает садовнику сообщение, что она встретит его у пруда, если он ударит в барабан, который она положила на дерево в саду. Он пытается, но барабан был сделан саржевыми

¹¹⁸ Kanawa (Iron Trivet). [Электронный ресурс] URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html (дата обращения: 7.05.2018)

¹¹⁹ На сегодняшний день северная часть этой провинции является частью префектуры Вакаяма, а южная частью префектуры Миэ.

¹²⁰ Совр: подножие горы Адатара в нынешней префектуре Вакаяма.

¹²¹ Ориг: 中年思女が住た.

¹²² Kurozuka (Black Mound). [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_035.html. (дата обращения: 7.05.2018).

поэтому не может звучать. Понимая, что он был одурачен, садовник тонет в пруду и возвращается как злой демон, поскольку гнев постепенно овладел его сердцем. Призрак мучает принцессу еженочно издаваемым барабанным громом, тем самым пытаясь заставить её покается, однако раскаяние принцессы не помогает избавиться от мстительного духа¹²³.

Ко *второй группе* относятся пьесы, в которых фигурирует призрак умершего война, несправедливо убитого в прошлом (относительно времени персонажей истории), или призрак эмоционально привязанного к месту своей смерти, который появляется перед буддийским монахом, прося его молиться «за упокой». Также к этой группе относятся пьесы, призрачные сущности в которых эмоционально привязанные к месту своей смерти, и в силу этого не в состоянии покинуть мир живых.

В пьесе Канъами Киецугу – «**Ветер в соснах**» (яп. 松風, «Matsukaze»), похожий сюжет. Главные персонажи пьесы: призраки двух сестёр Мацукадзе, которые утонули во время рыбалки. Но во время полнолуния они появились в этом мире, где встретили монаха, который попросил у них жилище. Призраки рассказали ему свою историю: о том как полюбили представителя высокого чина, который обещал к ним вернуться, но не выполнил своего обещания. Поскольку души девушек ждали его возвращения, то они остались в этом мире, в силу эмоциональной привязанностью к смертным желаниям, однако монах помог им своими молитвами и призраки исчезли.

Выше уже было сказано о пьесе Дзэами «Леди Аои», в которой леди Рокудзо предстаёт в качестве демонического существа. Однако в первоисточнике истории – «Повести о Гэндзи», леди Рокудзо описывается как привлекательный и благородный персонаж. Пьеса XVI в., предположительно написанная Компару Дзэнтэки «**Нономия**» (яп. 野宮

¹²³Чхартишвили Г. Японский театр Но... С. 59.

«Nonomiya») раскрывает другой образ леди Рокуджо: одинокая женщина, которая страдает из-за безответной любви. Её призрак появляется в буддийском храме Нонойя, прося зашедшего монаха покинуть это место. Между священником и призраком завязывается диалог, в ходе которого была рассказана история леди Рокуджо: однажды, принц Гэндзи навестил свою любовницу в этом храме, а когда леди Аой, официальная жена Гэндзи, узнала об этом, то она её унизила уронив каретой наземь. Леди Рокуджо стала одержима гневом, что привело к её смерти, но её душа не могла покинуть храм. Монах, услышав эту историю, начал молиться, и его молитва помогла душе упокоиться¹²⁴.

Пьеса Дзэами Мотокиё «Ацумори» (яп. 敦盛, «Atsumori»), раскрывающая историю реально жившего человека 16ти лет, который был убит во время битвы при Ичи-но-Тани (1184 г.) воином минамото Кумагаем Наозане. После смерти призрак Ацумори является к своему «убийце», который став монахом изменил свое имя на Ренши (или Ренсея) и приехал Ренши в Ичи-но-Тани для того, чтобы попросить прощения у мёртвого Ацумори и успокоить его дух, Ренши читает молитвы за Ацумори, который появляется во втором акте пьесы. Актер, игравший молодого флейтиста, встретившегося на пути монаха в первом акте, теперь стал Ацумори, тем самым показывая, что он и раньше был его призраком. Ацумори (наряду с хором, воспевающим его), во время «транса» монаха рассказывает о своей трагической истории с его точки зрения. Он был придворным поэтом, не готовым к битве. Во время сражения он взял с собой флейту в битву, что свидетельствует об его мирном, характере, а также его молодости и наивности... Пьеса заканчивается тем, что призрак Ацумори прощает Ренши за свою смерть и просит монаха молиться о его «освобождении».

¹²⁴ Nonomiya. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/detail_018.html. (дата обращения: 8.05.2018).

Привязанный к смертному царству эмоциональной силой своей смерти, призрак Ацумори не смог двигаться дальше¹²⁵.

Другая пьеса, посвященная Ацумори, написанная Компару Дзэнтюку – «Икута» (яп. 生田敦盛, «Ikuta Atsumori») начинается с монаха Хёнена Шенина и его ученика, которого нашли в ящике в храме Камо в Киото. Много лет спустя, появилась женщина, которая назвала себя матерью мальчика и сказала, что его отец был Тайра–но Ацумори. Когда мальчик захотел увидеть лицо своего отца, Хенен предложил ему отправиться в Камо и пробыть там неделю. На последний день недели они снова пришли в Камо, чтобы помолиться. Затем мальчик говорит монаху, что он уснул во время молитвы, и в сновидении явился голос, который ему сказал идти в храм Икуты, для того, чтобы увидеть отца. По пути в Икуту, монах и его ученик приходят в маленькую хижину, где они решают провести ночь. Человек в хижине оказывается призраком Ацумори. Благодаря вмешательству Ками Ацумори было предоставлено владыкой смерти краткая возможность появиться здесь, в смертном мире, чтобы встретиться с сыном. Призрак рассказывает о битве Ичи–но–тани, в которой он был убит. Затем появляется посланник Ямы и берет Ацумори с собой, обратно в царство Асуры, адской битвы. В пьесе также подробно описывается судьба призрака Ацумори, после того, как он ненадолго воссоединился со своим сыном, и вернулся в царство Асуры, царство постоянной битвы. Это еще раз предупреждает о последствиях и печали войны¹²⁶.

Пьеса «**Бремя любви**» (яп. 恋重荷, «Koi no Omoni») Дзэами Мотокиё рассказывает историю Ямаши–но Шюджи, садовника, влюбившегося в леди Консорт, придворную даму, которая, согласно обычаям своего времени (эпоха Хайан: 794–1185 гг.) не показывалась незнакомым на глаза, прячась за

¹²⁵ 世阿彌. [Zeami Motokiyo] . 綾鼓. [A yaoui] // Yokyoku hyoshaku, volume 7. Ed. Tateki Owada. [Электронный ресурс] – URL: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/Noh/ayanframe.html>. Waley, A Aya no Tsuzumi. // New York, 1922 . (дата обращения: 8.05.2018).

¹²⁶ Waley A. The Noh Plays of Japan... P. 12–17.

ширмой в своей комнате. Узнав о том, что старый садовник в неё влюбился, она решает дать ему невыполнимую задачу, чтоб он отказался от своих чувств, а именно: пронести некий свёрток сто раз по саду, за что она покажется ему на глаза. Шюджи, обрадованный такой возможностью, попытался поднять свёрток, однако у него не вышло. Вопреки ожиданиям леди Консорт, он не сдался, а продолжал попытки, пока не понял, что был обманут и покончил жизнь самоубийством. Его возлюбленная, узнав об этом, вышла в сад, оплакивать его тело. Однако, стоило ей опуститься на колени рядом с умершим, она не смогла подняться, а, сначала услышала и потом увидела разгневанного призрака Шюджи, который не мог упокоиться, поскольку всё ещё был влюблён, тем самым эмоционально привязан к земной жизни. Призрак сначала обвиняет леди Консорт в своей смерти, однако, путём диалога, приняв факт несовместимости их социальных положений и благие намерения женщины, призрак просит молиться за упокой его души и исчезает из сада, отпустив придворную даму¹²⁷.

В пьесе Дзэами Мотокиё «**Монстр Нуэ**» (яп. 鵺, «Nue») история начинается с монаха, который остановился на ночлег в стенах буддийского храма, находившегося у реки. Ночью, выйдя к реке, монах увидел приближающуюся к берегу лодку, в которой сидел странный человек: его внешность была расплывшаяся и не было чётких очертаний лица и тела. Лодочник, приблизившись к берегу, завязал с монахом разговор, на протяжении которого монах понял, что перед ним не человек. Спросив об этом собеседника на прямую, была услышана история смерти Нуэ: считалось, что Нуэ приносит неудачу, и когда император Коноэ заболел (1142–1155гг.), самурай Минамото–но Ёримаса (известный самурайский

¹²⁷ Koi no Omoni. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_064.html. (дата обращения: 9.05.2018).

воин, мастер–лучник), а император в скором времени выздоровел. В конце Нуэ просит монаха молиться за его душу¹²⁸.

Пьеса **«Цунемаса»** (яп. 經政 «Tsunemasa»), написанная предположительно Дзэами Мотокиё, описывает смерть принца Тайры, который погиб в битве за Запад. Поскольку при жизни принцу нравилось играть на своей лютне. Поэтому монаху Гёкею, его учителю игры на лютне, было предложено посвятить музыку Будде и совершить литургию флейт и струн для спасения души Цуньясы. Звуки молитв вернули призрак Цунемасы в мир живых, но никто не мог видеть его, потому что Цунемаса был убит в битве, поэтому он все еще страдал от страданий, которые его окружали¹²⁹.

Сюжет пьесы **«Ночная рыбалка с бакланами»** (яп. 鵜飼, «Ukai»), в редакции Дзэами Мотокиё, сосредотачивается вокруг призрака рыбака, убитого во время ловли рыбы запретным способом (при помощи бакланов, не имея на то разрешение). После убийства душа рыбака попала в ад из–за своего греха, но её призрак, в образе демона, является к монаху Нитирэн (основателя школы буддизма Нитирэн), и просит его молиться об освобождении из ада. Во время разговора с монахом, они встречают старого рыбака, который использует для ловли рыбы бакланов. Демонический призрак рассказывает свою историю, и выпускает птиц рыбака. Узнав историю своего предшественника рыбак отказывается от такого способа рыбной ловли, а душа демона обретает покой¹³⁰.

В пьесе **«Фуджито»** (яп. 藤戸 «Fujito»), написанной предположительно сыном Дзэами – Кандзэ Мотомаса (ок.1400–1432гг.), сюжет показывает войну между кланами Гэндзи и Хайке. Сасаки Морицуна, воин клана Гэндзи, убил на войне местного рыбака, невольно ставшего свидетелем тайного плана, который нельзя было никому разглашать. Спустя какое–то время мать

¹²⁸ Nue. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_052.html. (дата обращения: 9.05.2018).

¹²⁹ Waley A. The Noh Plays of Japan... P. 18–23.

¹³⁰ Ibid. P. 101–107.

убитого предстала перед войном и стала упрекать того за убийство. Он раскаялся и пообещал провести похоронный церемониал, чтобы упокоить душу невиновного. Поскольку тело было выброшено в море, мемориальная церемония проходит там же, однако во время неё появляется призрак рыбака, «обиженный» факт своей смерти. Рассказывая свою историю, он «говорит», что собирался превратиться в демона, чтобы отомстить, однако то, что была проведена церемония изменило его мысли и позволило упокоиться и достичь Будды¹³¹.

Кандзэ Мотомаса написал пьесу «Сумида» (яп. 隅田川 «Sumidagawa»), которая примечательна тем, что в ней призрак появился не по своей воле, а отвечая на призыв близкого человека, к которому был эмоционально привязан. Сюжет повествует историю сумасшедшей женщины, у которой умер сын (возможно, этот факт стал причиной умопомешательства, однако пьеса об этом умалчивает). Во время переправы через реку, лодочник взял её на борт вместе с остальными людьми, и во время переправы рассказал историю смерти Умевакамару, ребенка, который умер на противоположном берегу реки Сумида. Рассказчик попросил всех по прибытию на берег провести поминальную церемонию на холме. Увидев слезы сумасшедшей женщины и спросив её о причинах эмоционального всплеска, выяснилось, что Умевакамару был её сыном, встречи с которым она ждала. Лодочник приглашает её на могилу Умевакамару, чтоб провести похоронный ритуал. Женщина, в печали от новости, обрела рассудок и обратившись к Амитабха (Амита Будда, «безграничный свет», наиболее почитаемая фигура в буддизме школы чистой земли), молиться. Призрак её несовершеннолетнего сына появился расплывчатой фигурой, которую нельзя было обнять, в погребальном костюме с грязными волосами. При диалоге выясняется, что душа умершего ребенка блуждает среди живых, поскольку он не может

¹³¹ Fujito. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_078.html. (дата обращения: 10.05.2018).

прийти в буддийский аналог рая. На рассвете он исчез, а его мать осталась в ещё большей печали на могиле¹³².

В пьесе, предположительно написанной в середине XIV в. Компару Гонносукэ, «Женщина дайвера» (яп. 海士, «Ама») Фудзивара–но Фусасаки, приехавший провести поминальную службу для своей умершей матери, узнал о том, что её душа томиться в подземном мире и «жаждет» спасения. Проведя службу в буддийском храме Шидо–дзи, и взмолившись Будде, душа матери Фудзивара–но Фусасаки смогла превратиться в дракона и вырваться из ада¹³³.

В пьесе неизвестного автора XV в. «Томоэ» (яп. 巴 «Томое») повествуется о путешествии буддийского монаха, встретившего по дороге в Киото рыдающую женщину. Подойдя к ней узнать в причину слёз, она рассказывает историю Минамото–но Ёсинака (реально жившего человека, военачальника клана Минамото 1154–1184 гг.) и рекомендует монаху молиться за него, после чего раскрывает себя как призрака и исчезает. Позднее, от крестьянина, жившего рядом, монах узнал что встретил леди Томоэ, возлюбленную Минамото–но Ёсинака, которая обижена на то, что не смогла умереть в один день со своим любимым. Эта обида не позволяет леди Томоэ уйти из этого мира, и она просит монаха молиться за упокой её души¹³⁴.

Третья группа пьес–сновидений представляет наибольший интерес в силу близости к западной традиции, где сон для монаха, в подавляющем большинстве случаев, является не просто сном, а неким каналом связи мира сверхъестественного и реального. Сон, в котором встречаются духи умерших, как правило, вызывала сильная эмоциональная связь с

¹³² Sumidagawa. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_012.html. (дата обращения: 10.05.2018).

¹³³ Ama (The Woman Diver). [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_035.html. (дата обращения: 11.05.2018).

¹³⁴ Tomoe. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_049.html. (дата обращения: 11.05.2018).

оставленным человеком или принадлежностью к религиозным слоям населения. Считалось, что призраки могли появляться во снах близких людей или родственников, для того чтобы рассказать свою историю, а также представлять перед монахами во время их молитв или состояния транса. Подобные сны могли быть вызваны как волей самих умерших, так и божественным проведением, имеющим цель наставить на «путь истинный».

В пьесе Дзэами Мотокиё «Тоббоку» (яп. 東北 «Tōboku») буддийский монах отправился в Киото из восточной провинции. При входе в храм Тоббоку он видит сливу, и встречает человека, который говорит, что дерево называется «Идзуми–сикибу» (яп. 和泉式部). Затем появляется женщина, которая утверждает, что правильное название сливы «Кобунбоки» (яп. 好文木 «Kōbunboku») или «Ошикубаи» (яп. 鶯宿梅 «Ōshukubai»). Она рассказывает историю о том, как леди Идзуми–сикибу посадила эту сливу. Между монахом и женщиной завязывается диалог, но во время заката собеседница исчезает. Монах снова встречает человека, живущего в храмовом городке, который говорит, что встреченная ранее женщина – призрак той самой Идзуми–сикибу. Монах начинает молиться за душу женщины, но во время молитвы её призрак снова появляется, и говорит, что уже достиг Будды. Монах при этом просыпается¹³⁵.

В пьесе Дзэами Мотокиё «Киёцунэ» (яп. 清経, «Kiyotsune») рассказывается о призраке Тайра Киёцунэ, который совершил самоубийство, бросившись «в волны залива». Его слуга нашёл лишь прядь волос и рассказал о случившемся своей госпоже, жене Киёцунэ, которой он обещал умереть в один день, но нарушил свою клятву. Слуга предлагает ей взять прядь волос мужа, но та отказывается. Из–за этого её муж является к ней во сне (на актёре, исполняющим эту роль, роскошное воинское одеяние и маска

¹³⁵Toboku. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_050.html. (дата обращения: 11.05.2018).

«унылого» духа). Призрак Киёцунэ рассказывает причину своего ухода из жизни: он понял что его жизнь странствие и он должен его прервать, последовав за Амида Буцу («великим Буддой»)¹³⁶.

В пьесе Дзэами Мотокиё «Таданори» (яп. 平忠度 «Tadanori») буддийский монах–путешественник встречается старика, который цитирует стихотворение Тайра–но Таданори, талантливого поэта эпохи Хэйан, и рекомендует монаху и его спутникам остаться на ночлег под вишневым деревом, а также устроить поминальную службу, поскольку это дерево являлось могилой Таданори. После того, как монах прочёл молитву, старик обрадовался и исчез. Монах уснул под деревом, а во сне к нему явился призрак мёртвого поэта: он рассказывает историю своей смерти и жалуется, что одно из его стихотворений было анонимно опубликовано, поэтому он попросил монаха «восстановить» авторство, после того, как он проведёт для него поминальную службу с утра¹³⁷.

Пьеса неизвестного автора «Кантан» (яп. 邯鄲 «Kantan») раскрывает историю китайца по имени Розы. Он жил своей жизнью без особой цели, но часто н задавался вопросом, как он должен жить. Однажды Розы услышал от священника, что человек может достичь просветления при помощи специальной подушки, которую используют в одной гостинице в деревне Кантан / Ханьдань. Добравшись до гостиницы герой засыпает, но скоро его разбудил имперский посланник, роль которого исполняется в божественной маске старца «Окина» (яп. 翁, «Okina»). Посланник заявил, что Розы оказался наследником престола, и они вместе идут в столицу, где вид дворца поражает Розы. Но вскоре все исчезает и герой просыпается в гостинице, где осознает,

¹³⁶ Чхартишвили Г. Японский театр Но... С. 49–59.

¹³⁷ Tadanori. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/detail_072.html. (дата обращения: 12.05.2018).

что реальная жизнь в этом мире столь же хрупка, как и его сон. С этим знанием он отправляется домой, найдя умиротворение¹³⁸.

В пьесе неизвестного автора **«Колчан в сливе»** (яп. 箆, «Ebira no Ume») фокус внимания вновь сосредотачивается вокруг монаха, живущего в префектуре Осака. Однажды он услышал легенду о происхождении названия сливы: во время войны между кланами Гэндзи и Хайке, воин вложил в свой колчан прут сливы и очень храбро сражался, однако его убили, а на месте смерти выросла слива. Во втором акте пьесы, когда наступила ночь и монах искал место ночлега, он увидел призрак убитого война, который советует остаться на ночь под ветвями сливы. Во сне диалог монаха и призрака продолжился, и призрак Кацеу (так звали война) рассказывает монаху свою историю своей смерти и «жизни» после – самурай сражается в царстве Асуры, царстве бесконечной вони. При наступлении утра призрак начинает исчезать из этого мира, но успевает попросить монаха молиться за его душу, чтобы «освободиться»¹³⁹.

Четвертая категория пьес связана с первой категорией, однако акцент делается на «героях» – самураях, или буддийских монахах, которые смогли одержать победу над демоном в непосредственном сражении с ним. В первом случае они могли это сделать при помощи своего меча и божьего указания пути, во втором достаточно лишь молитвы.

В пьесе Канъами Киецугу **«Гробница Комати»** (яп. 卒塔婆小町 Sotoba Komachi), сообщается, что мир живых можно покинуть лишь сердцем, а не телом. В пьесе повествуется о старой женщине, живущей в горах, к которой в гости пришла пара буддийских монахов. Старуха оказалась *Ямамбой* (яп. 山姥, Yamanba) – горной «ведьмой» (хотя термин «ведьма», используемый в переводе пьесы здесь не уместен: в японском оригинале встречается

¹³⁸ Waley A. The Noh Plays of Japan... P. 131–142.

¹³⁹ Ebira (Quiver). [Электронный ресурс] – URL: <http://www.the-noh.com/en/plays/index.html>. (дата обращения: 12.05.2018).

иероглиф «鬼», означающей злого духа). Эта старуха являлось женой демона – дьяволицей, обитающей в горах. Её истинный образ, «рисуемый текстом»: разинутый крокодилей рот, вместо глаз – желуди, а на месте ушей – грибы поганки и в качестве носа – орех, волосы спутаны, глаза горят огнём. Благодаря молитве монахов, они смогли спастись от¹⁴⁰.

Пьеса «**Бенкей в лодке**» (яп. 船弁慶, «Funa-Benkei»), написанная внуком Дзэами Мотокиё – Канзе Коджиро Нобумицу (1435/1450–1516 гг), рассказывает о призраке Тайра-но-Томомори, которого «изгнали» при помощи буддийских молитв, однако Бэнкай, воин монах, не просто произносил текст молитв, но и сражался размахивая мечом. Примечательно и то, что в пьесе присутствует атрибут: буддийские молитвенные бусы, а сам текст молитв обращен к пяти великим буддийским божествам поочередно¹⁴¹.

В другой пьесе этого же автора – «**Охота на клёны**» (яп. 紅葉狩, «Momijigari») описывает случай, произошедший на горе Тогакуси. Главный герой пьесы – Тайра-но Корэмоти, вместе со своими спутниками проходил через горы, но на пути встретил женщину, которая напоила всю группу, тем самым повалив путников в сон. Во сне самураю приснился сон, где божество горы – Хатиман (яп. 八幡神, синтоистский бог войны) является к герою и говорит о том, что женщина на самом деле демон, который хочет их убить. Во сне божество отдает Корэмоти меч, при помощи которого главный герой убивает демона в сражении, спасая себя и своих спутников.

Пьеса неизвестного автора XV в. «**Демон Лейма**» (яп. 大江山, «Oeyama») – представляет историю демона Шудендодзи – огромного чудовища с лицом маленького ребенка, людоеда, которого в XI в. победил герой Ёримитцу. В пьесе демон описывается как тёмное человекообразное пятно, которое могло превращаться в любого человека и, если его задевал

¹⁴⁰ Чхартишвили Г. Японский театр Но... С. 102-106.

¹⁴¹Funa-Benkei (Benkei in a Boat). [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_003.html. (дата обращения: 12.05.2018).

самурайский меч, то ему наносилось увечье. Изначально герой встретил демона на мосту и отрубил ему руку. Однако, поскольку демону удалось уйти, то герой отправился за ним в горы, где встретил горного бога, который указал ему дорогу в пещеру демона, и уже после этой встречи Ёримитцу смог своим мечом отрубить голову демону и убить всех его чертей–охранников¹⁴².

Пьесы, где главную роль играют «герои», убивающие демона, иллюстрируются другой аспект экзорцизма: а именно «убийство» демона–Они, который причиняет вред и зло простым людям. В этой категории пьес демон, чаще всего предстаёт в женском облики, однако реже описывается как темное человекообразное существо, способное принимать любую форму. Демон обитает в горах или на переправах, убивая или причиняя значительный вред людям, пока его самого не убьют. Герои, которые сражаются с демонами, являются самураями или буддийскими монахами–войнами. В первом случае, самураи одерживают победу над злом благодаря своему мечу, а также «случайной» встрече с божеством, во втором – с помощью меча и молитвы.

Последняя категория пьес отражает другой демонологический аспект – одержимость, но не человека, а предмета. Нужно отметить, что пьесы театра но не говорят об одержимости животных, однако животные фигурируют в пьесах как самостоятельные персонажи, чьи сущности могут «овладевать» чем–либо. Одержимость, т. е. вселение в предмет инородного духа, может быть как демонической (как, например, в пьесе «Убийственный камень»), так и божественной (как, например, в пьесе «Такасаго»).

Пьеса – **«Убийственный камень»** (яп. 殺生石, «Sesshōseki»), написанная предположительно в первой половине XV в. Хиоши Саями, раскрывает историю «одержимого камня». Сюжет пьесы сосредотачивается вокруг буддийского монаха по имени Генни, который проходил через поле Насуно–не–хара в провинции Симоцукэ (совр. префектура Тотиги, регион

¹⁴² Waley A. The Noh Plays of Japan.... P. 105-106.

Канто на острове Хонсю). Он заметил, что птицы, пролетающие над одним и тем же высоким почерневшем камнем, падали на землю. Подойдя ближе к камню, монах услышал от местной жительницы предупреждение держаться по дальше, поскольку любое живое существо, которое подойдет к этому камню сразу умрёт. Легенда гласила, что в камне заточён дух леди Тамамо, прислуге императора, с красивой внешностью и острым умом. Император, даже в старости, наслаждался её компанией. Однажды, когда он устроил приём музыкантов в своём доме, погода ухудшилась и наступила темнота, вынуждая зажечь факелы для освещения. Однако леди Тамамо внезапно начала сиять ярким внутренним светом, похожим на свет луны, освещая каждый угол дома. Вскоре после этого события император заболел, а его придворный предсказатель назвал причиной преображение леди Тамамо, в которую, вселился злой дух лисы. Героиня пьесы, узнав об этом, обернулась животным и убежала в поле Насуно–не–хара, где наткнулась на камень, из–за которого умерла. Генни, удивившись, что местная жительница в подробностях знает эту историю, спросил её об этом. Женщина оказалась духом леди Тамамо, заточённым в камне. Генни читает буддийскую молитву об истинном пути, камень раскалывается и дух леди Тамамо, заточенный в камне, оказывается на свободе¹⁴³.

Другая пьеса Дзэами Мотокиё «**Такасаго**» (яп. 高砂, «Takasago») – является примером божественной одержимости, когда духи двух божеств «обитают» в деревьях. Действие пьесы разворачивается в префектуре Хиого (совр. провинция Харима) и повествует о двух соснах, в которых «обитала» божественная пара. Дайго Томонари, священник синтоистского храма, во время своего путешествия останавливается на живописном пляже Такасаго, где встречает пожилую пару, которая рассказывает ему легенду о сосне Такасаго. Дерево соединено в с другой сосной, расположенной в Сумиёси

¹⁴³ Sesshōseki. [Электронный ресурс] URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/detail_045.html. (дата обращения: 13.05.2018).

(совр. префектура Осака). Две сосны получили название – «парные сосны» (яп. 相生松, Aioi-no-matsu). Вечнозелёные деревья, растущие тысячу лет, сосна представляет собой празднование долголетия. С древних времен в Японии люди верили, что божества обитают в сосне, и что у дерева есть пол – мужской или женский. Супружеская пара, рассказавшая эту историю, при наступлении утра «явили» свои истинный облик и оказались божествами сосен Такасаго и Сумиёси. Они сказали, что вновь встретят Томонари, когда взойдёт луна, чтобы проводить его в Сумиёси. Что, собственно и произошло. По прибытию на пляж сосны Сумиёси священник и его спутники исполнили танец, призванный отогнать злых духов и демонов, а также символизирующий праздник долголетия¹⁴⁴. «Такасаго» одна из немногих пьес, где главный герой не буддийским монахом, а синтоистским священник, однако его «функционал» не отличен от действия «коллеги»: священник случайно встречает сверхъестественную сущность (духи богов), с ними завязывается разговор и они рассказывают ему свою историю.

Помимо «сюжетного разделения», которое является весьма условным, в пьесах жанра Но содержатся упоминание о времени действия злых сил. Например, пьеса «Ветер в соснах» и «Гробница Комати» показывает время появления призраков – полнолуние. Также указание на ночное время «активности» призраков встречается ряде других пьес. В пьесе «Киёцунэ» сообщается о том, что по представлениям буддистов, «мир земной подобен царству тьмы», а в мире демонов идёт вечное сражение. Пьеса «Курозука», как и ряд других пьес, говорят о том, что «злые силы» способны действовать только ночью.

Таким образом, к демоническим персонажем в пьесах театра Но относя категории «мстительный дух», «демон», «призрак», «одержимый». Каждая из этих категорий имеет свои особенности в текстовом описании и выполнении

¹⁴⁴Takasago. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_015.html. (дата обращения: 13.05.2018).

сюжетной линии пьес, рекомендации к выполнению этих ролей были прописаны в трактатах идеологов театра.

Нужно отметить, что пьесы театра Но могли использоваться и в других японских театрах, однако они были созданы театральными мастерами именно для жанра Но. Пьесы, в которых содержится демонологические сюжеты, как правило, раскрывают религиозно – мифологические истории прошлого, а также рассказывают фольклорные легенды, господствующие в обществе того времени.

Исходя из сюжетного текста пьес, можно реконструировать следующие демонологические представления, господствующие среди, как минимум авторов и актёров театра Но:

- Время демонов и мстительных духов – ночь.
- В полнолуние они обретают большую силу и способны нанести максимальный урон людям.
- Молитва священника или монаха является уникальным средством в борьбе с демонами и с силами зла, а наличие самурайского меча может навсегда убить демона и упокоить мстительного духа.
- Борьбу с демонами, причиняющими физический вред людям, как правило, вели самураи, направленные приказом императора в регион, где такие случаи были «зафиксированы», и одерживали победу при помощи совета бога или своего самурайского меча, в который были заключены «хорошие духи».
- Роль божества выступает в качестве противовеса для роли демона.

В текстах пьес мстительный дух, который «вернулся» в «реальный мир», в большинстве случаев, выражен иероглифическим сочетанием 魔境 (Макуō) – «злой дух», а если происходила «трансформация» из мстительного

женского духа, одержимого ревностью или гневом, в злого демона 般若 (Nanpa).

Роль демонического персонажа, имеющего «отрицательные» характеристики, выражалась иероглифом 鬼 (Oni), так же как и злой демон.

Призрак, эмоционально привязанный к месту смерти, но не желающий отмщения в текстах выражен иероглифом 幽靈 (Yūrei).

Примечателен тот факт, что иероглифическое сочетание 神子, встречающихся в версии Компару Дзэнтику означает «служительницу храма», в переводе Артура Вейли это «ведьма» (witch), хотя уже в переводе Эрнеста Феноллозы встречается более корректный термин «мико» (miko), что означало служительницу храма.

Большинство призраков «возвращается» в живой мир, потому что они столкнулись с проблемой, которая осталась нерешенной до того, как физическая смерть застала их врасплох. Когда дух умершего возвращается из мира сверхъестественного в мир реальный, то его общение с живыми людьми, как правило, осуществляется через посредника, которому призрак повествует о своей земной и неземной жизни.

Кульминационную роль в пьесе играет диалог реального мира и мира сверхъестественного, построенный на рассказе о смерти, обычно несправедливой, или осознания греховности жизни, тем самым преподнося моральный урок своему слушателю.

ГЛАВА 3. «ВИЗУАЛЬНАЯ» ДЕМОНОЛОГИЯ ТЕАТРА НО

3.1. Демонологические маски театра Но

В традиции различных обществах, во все времена маски являлись важным культурным идентификатором, выполняя социальную и индивидуальную функцию: с помощью масок человеческое общество может приблизиться к миру сверхъестественного, познать воплощение божественного или демонического, приобщиться к миру зверей, теней или духов, или стать иной личностью, вовсе непохожей на того, кто под маской. Театральные маски – неотъемлемые атрибуты представлений театра Но. Маски, которые относятся к категории демонических персонажей в театре Но, подразделяются на два типа:

1. Маски демонов (яп. 鬼神, Kishin). Маски, которые изображают злых и жестоких демонов, а также сверхъестественных персонажей, как правило мифологических, которые причиняют вред человеку (гоблины, людоеды, горные «ведьмы»...). В этой категории демонические маски используются для роли мужских персонажей.
2. Маски мстительных духов (яп. 怨霊, Onryō). Маски, которые используются для духов умерших, появляющихся в реальном мире или во снах. В этой категории присутствуют как мужские, так и женские маски.

Однако при рассмотрении демонологических сюжетов важно указать ещё две категории:

3. Маски для роли призраков.
4. Маски для «экзорцистов», в роли которых могут выступать боги или войны– «герои».

К первой категории относятся следующие маски: «Сёдзё» (яп. 猩々 «Shōjō»), «Миога–акиджо» (яп. 茗荷悪尉, «Myōga–akujō»), «Якан» (яп.

野干, «Yakan»), «**О–бешими**» (яп. 大癡見, «**Ō–beshimi**»), «**Ко–бешими**» (яп. 小癡見, «**Ko–beshimi**»), «**Шиками**» (яп. 顰, «**Shikami**»), «**Шишигатчи**» (яп. 獅子口, «**Shishiguchi**»), «**Куро–бешими**» (яп. 黒癡見 «**Kuro–beshimi**»), «**Кибя–бешими**» (яп. 牙癡見, «**Kiba–beshimi**»), «**Хиге–бешими**» (яп. 鬚癡見 «**Hige–beshimi**»).

Маска «**Сёдзё**» – маска злого духа, который обитает в море и любит выпить. Образ, воплощенный маской: румяное лицо и запутанные волосы, что указывает на связь с алкоголем, глаза в форме полумесяца, высокие брови¹⁴⁵. При этом выражение маски напоминает образ маленького улыбающегося мальчика. Цвет маски – бледно розоватый, в прорезях – штрихи индийских чернил, волосы красного цвета, хотя иногда встречается и чёрный цвет¹⁴⁶.

В японской мифологии Сёдзё – существо, обитающее в море, которого могут увидеть лишь сильно выпившие люди. В пьесе неизвестного автора с одноименным названием сюжет раскрывает историю торговца вином, которого призрак Сёдзё вознаградил бесконечным запасом вина из кувшина, за то, что торговец ежедневно наливал ему ликёр на рынке¹⁴⁷. Используется в пьесах «*Сёдзё*» и «*Сёдзё Мидаре*».

Маска «**Миога–акиджо**» – деревянная маска с металлическими вставками для глаз, окрашенная в яркий, земляно–желтый цвет. Лицо маски изображает старца со свирепым и мрачным взглядом, красными или золотистыми глазами в форме японского имбиря миога, от которого маска и

¹⁴⁵ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 95: no. 96. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-shojo-type-30795>. (дата обращения: 13.05.2018).

¹⁴⁶ Solrun H. P. The Noh Mask And The Mask Making Tradition ... [Электронный ресурс] – URL: http://artsdocbox.com/Fine_Art/66082694-The-noh-mask-and-the-mask-making-tradition-solrun-hoaas-pulvers.html. (дата обращения: 15.05.2018).

¹⁴⁷ Shōjō. [Электронный ресурс] URL: http://www.the-noh.com/en/plays/data/program_053.html. (дата обращения: 13.05.2018).

получила своё название. Взгляд маски поднят вверх. Борода и усы сделаны из конского волоса. Маска была создана в XV веке, предположительно . резчиком Фукухара Бунзо, специально для театра Но, где она используется для роли разгневанных божеств, или призраков пожилых людей¹⁴⁸.

Маска «**Якан**» олицетворяет старого зверя, имеющего тело лисы и голос волка. Лиса в японском фольклоре является двойственным персонажем: с одной стороны она может олицетворять олицетворять невидимого Инари – бога в обличье лисы, а может являться кицунэ – демоном, способным менять внешний вид (самый «излюбленный трюк» лисы – принимать человеческий облик старика или буддийского монаха) или «овладевать» живым человеком. Демоническую лису, в таком случае, можно изгнать при помощи Инари или через служителей его храма¹⁴⁹.

Маска «Якан» имеет два коротких рога, которые указывают на принадлежность к демоническому миру, а также необычайно широкие глаза, равномерно распределённые по оболочке., тонкие длинные губы и толстые, грубые и дикие волосы. Характер персонажа, надевшего эту маску видоизменяется в соответствии с актёрской игрой: роль может быть лёгкая и вызывать чувство симпатии, или, наоборот, внушать страх и принуждение¹⁵⁰.

Маска «**О–бешими**» (яп. 大癡見, «**Ō-beshimi**») – маска демона тенгу, существа, которое защищает других от злых духов и других демонов. Название маски происходит от слова «heshimu», что означает «плотно закрыть губы». Сама маска тёмно–коричневого цвета, с выделяющимися складками Маска имеет закругленную челюсть. Брови, борода и усы маски окрашены в чёрный цвет. Маска перешла из театра саругаку, и представляет

¹⁴⁸ Miho Museum. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010316.htm>. (дата обращения: 13.05.2018).

¹⁴⁹ Casal, U. A. The Goblin Fox and Badger and Other Witch Animals of ...P. 63.

¹⁵⁰ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 90: no. 53. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-yakan-type-16126>. (дата обращения: 17.05.2018).

собой лицо с золотыми глазами, с крепко сжатым ртом (однако маски XIX в. изображают сжатый рот с полуулыбкой¹⁵¹), напряженным выражением лица, глубокими морщинами на лбу, поднятыми бровями, сплюснутым носом¹⁵².

Еще одна демоническая маска театра Но – маска «**Ко–бешими**» – окрашенная в тёмно–красный цвет маска демона ада, с закрытым ртом, строгим выражением лица и пронизательным взглядом¹⁵³.

Подобные маски используются для изображения убитых горем людей, ставших демонами, как например, в пьесе «*Ночная рыбалка с бакланами*». Призрак носит маску «Ко–бэшими», изготовленную из толстого куска дерева, на которое нанесен тонким слоем слой красной краски. Узорная резьба на маске, широкий лоб с плоским верхом, на котором видны морщины, бороздка бровей, стороны которых выделяются, как будто вены пульсируют от гнева¹⁵⁴... Все это создает образ демона ада. «Ко–бэшими» – одна из демонических масок–исключений, которая не использует золотой цвет.

Маска «**Куро–бешими**», «**Хиге–бешими**» и «**Киба–бешими**» (яп. 黒癡見 «Kuro–beshimi») – это вариация «бешими», масок, описанных выше.

Отличие маски «Куро–бешими» в том, что в этой маске вся поверхность окрашена в черный цвет, а большая часть выражения скрыта. Рот маски сжат, как будто он накапливает всю свою силу, а нос, расширяющийся в стороны, близок к сверхчеловеческой силе. Глубоко

¹⁵¹ The British Museum // Collection online / Obeshimi 大癡見 [Электронный ресурс] – URL: http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?assetId=820324001&objectId=769520&partId=1. (дата обращения: 17.05.2018).

¹⁵² Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1: Chapter 5, pg . 88: no. 30 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-obeshimi-type-10456>. (дата обращения: 17.05.2018).

¹⁵³ The Archive of Art and Design // East Asia Collection. [Электронный ресурс] URL: <https://collections.vam.ac.uk/item/O76813/ko-beshimi-Noh-mask-deme-zekan-yoshimitsu>. (дата обращения: 17.05.2018).

¹⁵⁴ The Archive of Art and Design // East Asia Collection. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/d/deigan.htm> (дата обращения: 17.05.2018).

выгравированные морщины на лбу и между бровей у центра маски. На чёрном лице – металлические золотые глаза, которые при свете блестят и ослепляют людей, «вырабатывая» энергию. Маска используется крайне редко, в качестве замены обычных «бешими» масок, для специальных постановок¹⁵⁵.

Маска «Хиге–бешими» (яп. 鬚癩見 «Hige–beshimi»), изображает длинноносого старика, являющегося демоном. Губы у маски плотные, около них острые кошачьи усы и борода¹⁵⁶.

Маска «Киба–бешими» – вариация маски «бешими» с двумя большими выступающими клыками, глубокие морщины между бровями, соединёнными с глазами, линии, наклонные вниз по углам; нос широко расширяется к бокам и рот прочно закрыт. Волосы, покрывающие большую часть лица, ярко окрашены в черный цвет, а красноватый оттенок, нанесён на морщины¹⁵⁷.

Название маски «**Шиками**», буквально переводится как «ужасное, хмурое лицо». Образ маски представляет собой взгляд льва, рот раскрыт, зубы видны. В глазные проёмы вставлены металлические пластины, а сами глаза «закатаны» кверху. Чёрные брови, усы и волосы, взъерошенные от гнева. Сама маска тёмного цвета. Маска используется для персонажа, олицетворяющего «плохого» демона, как например во втором акте в пьесы «Охота на клёны», когда женщина превратилась в злое существо. Также маска может использоваться при отражении образа бога грома или

¹⁵⁵ Japanese & Korean Art. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.artvalue.com/auctionresult--edo-period-1603-to-1868-japan-noh-mask-of-kurobeshimi-3380850.htm>. (дата обращения: 17.05.2018).

¹⁵⁶ The 能. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=64&class_id=1. (дата обращения: 17.05.2018).

¹⁵⁷ The 能. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=63&class_id=1. (дата обращения: 17.05.2018).

«хорошего» демона: при этом на верхнюю часть маски надевается придворная шляпа¹⁵⁸.

Маска «**Шишигатчи**» – маска, похожая на льва, с широким открытым лицом и клыками. Внешний вид маски может видоизменяться в разных школах, олицетворяя собой маленького иоли большого льва. Она окрашена золотом, на глазах латуньевые вставки, как и на зубах. Это исключительно используется в пьесе «Каменный мост», в которой в качестве главного персонажа выступает актёр в этой маске, олицетворяя собой льва, который танцует на каменном мосту. В разговоре с монахом, лев отвечает, что его танец предназначен для изгнания злых духов. Маска проявляет внешность Будды и, по-видимому, обладает силой экзорцизма. В зависимости от школы используются маски с разными выражениями¹⁵⁹.

Наиболее часто используемые маски в категории «маски умерших» (яп. 怨霊, Onryō) относятся следующие маски: «**Ханья**» (яп. 般若, Hannya), «**Наманари**» (яп. 生成, Namanari), «**Дийэган**» (яп. 泥眼, Deigan), «**Хиригата–ханья**» (яп. 平型般若) «Hiragata–hannya»), «**Ямамба**» (яп. 山姥, «Yamanba»), «**Скорбящая женщина**» (яп. 瘦女, «Yase-onna»), «**Руньо**» (яп. 竜女, «Ryūnyo»), «**Хашихиме**» (яп. 橋姫, «Hashihime»), «**Джа**» (яп. 蛇, «Ja»). «**Аякаши**» (яп. 怪士, «Ayakashi»), «**Аякаси**» (яп. 怪士, Ayakashi).

Маска «**Хиригата–ханья**» маска, созданная в XIII в. для представлений саругаку. У этой маски есть примитивное, неуравновешенное, старомодное квадратное плоское лицо, не имеющее проработки, Маска –

¹⁵⁸ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 89: no. 42 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-shikami-type-10441>. (дата обращения: 17.05.2018).

¹⁵⁹ Hikone Castle Museum // Collection of noh masks. [Электронный ресурс] – URL: <http://hikone-castle-museum.jp/collection/275.html>. (дата обращения: 17.05.2018).

источник образа «Ханни», которая в эпоху вновь стала самостоятельной маской, заменявшей маску «Ханняя»¹⁶⁰.

Сама распространённая и старейшая демоническая маска театра Но – маска «Ханняя» – похожа на человекообразное существо с бычьими рогами, острыми выступающими клыками и раздвинутым до ушей ртом. Маска чаще всего представлена красным цветом, который указывает на сильное негодование и гнев. В японской традиции, красный цвет – один из основных «священных» цветов. В Древней Японии этот цвет обозначал «мир, безопасность и процветание семьи»¹⁶¹.

Во время китайского влияния в VII – VIII вв. красный цвет в Японии начал ассоциироваться с властью правящих династий и принадлежностью к аристократии богатством. Именно красным цветом лакировали деревянные предметы и кожаные изделия быта для защиты от порчи... Красный цвет доминировал в религиозных сооружениях, символизировал восходящее солнце и богиню Аматэрасу и широко применяется в погребальных обрядах. Красный цвет имеет сакральное значение защиты от злых сил, но в театре Но красный цвет – символ божества или демона¹⁶².

Большинство демонических масок театра Но были окрашены в красный цвет, хотя встречаются белые с золотым узором. Маска «Ханняя» – женская маска, используемая для роли женщины, которая превратилась в демона, как, например, в пьесе «Курозука» или «Леди Аои». Эта, которая олицетворяет обиду и гневную одержимость женщин; её ужасный вид призван создать впечатление, что это не просто злое чудовище, а глубоко печальное человеческое существо, поддавшееся своим эмоциям.

160 Noh mask database // Onryo : Hiragata-hannya/ [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=12&class_id=1 (дата обращения: 18.05.2018).

¹⁶¹ Шиманская А. С. Семиотика цвета в японской культуре. дис. канд. фил. наук: 24.00.01 / Соловьев Владимир Михайлович. М., 2014. С.64.

¹⁶² Там же. С. 63–72.

Маска «Ханья» обычно появляется во втором акте пьес, а в первой части актёр носит маску «Дийэган», которая используется для ревливой женщины, только начинающей превращаться в демоническое или сверхъестественное существо, которое может быть как положительным персонажем, так и отрицательным, в зависимости от пьесы¹⁶³. Сама маска «Дийэган» появилась в период Муромати (1336 – 1573 гг.), а её название происходит от золотого пигмента, которым обводились прорези для глаз. Позолоченные глазные отверстия – характерная черта демонических масок. Золотисто окрашенные глаза символизируют сверхъестественный аспект и связаны в буддийской теологии с наивысшей стадией просветления. Золотой цвет в буддизме – цвет буддийских монахов, стремящихся к знанию¹⁶⁴.

Маска «Дийэган» представлена белым цветом, который наряду с красным и чёрным является составляющей триады основных японских цветов. Белый цвет в синто – цвет божества, цвет защиты, цвет разграничения мирской жизни и сверхъестественным¹⁶⁵. Белый цвет в Японии соотносится с западом, который в представлении японцев являлся губительной для человека зоной в силу связи с миром сакральным, и ассоциируется с холодом, долгом, справедливостью и чистотой¹⁶⁶. Белый цвет используется в визуальной составляющей демонических масок театра Но, поскольку в японской религиозной традиции демоны ни являются положительными не отрицательными.

Более устрашающая маска, характерная для мстительной женщины, которая из-за ревности находится на грани превращения в демона – маска «Наманари». По сравнению с демонической маской «Ханья», у маски

¹⁶³ Japanese architecture and art net users system. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/d/deigan.htm>. (дата обращения: 18.05.2018).

¹⁶⁴ Обухов Я. Л.. Символика цвета. [Электронный ресурс] – URL: http://www.videoton.ru/Articles/sym_color.html (дата обращения: 15.05.2018).

¹⁶⁵ Шиманская А. С. Семиотика цвета...С. 86.

¹⁶⁶ Медкова Е.С. Ключи к символике японского изобразительного искусства // Искусство, вып. 13, 2008. [Электронный ресурс] URL: <http://art.1september.ru/article.php?ID=200801304>. (дата обращения: 15.05.2018).

«Наманари», только начинают расти демонические рожки. Рога – призрак демонической сущности персонажа. У маски «Наманари» широкий зияющий рот, обнажённые клыки, позолоченные зубы и прорези для глаз с металлическими вставками, маленькие рога, распущенные волосы... Название маски – «Наманари» – означает нечто среднее между человеком и животным, что отражено в самом образе маски. По сравнению с «Дийэган», «Наманари» представляет более устрашающую женщину, склонной к мести из-за ревности, но еще не ставшей демоном, как например, в пьесе «Железная подставка»¹⁶⁷.

Маска «**Ямамба**», созданная для одноимённой пьесы театра Но, представляет собой маску старой женщины, по поверьям японцев обитающей в горах и являющейся женой демона. Однако в постановках театра Но, актёр, который надевает эту маску может олицетворять несколько персонажей, в зависимости от контекста пьесы: демоницу, бесноватую старуху, в которую вселился злой дух, или как просветлённое Буддой существо, которое помогает другим. Маска красного цвета, с металлическими вставками в глазном прорезе и зубах. Нос широкий, лицо спокойное, губы раздутые¹⁶⁸.

Маска «**Скорбящая женщина**» – демоническая вариация маски «Рийно-онны», которая символизирует женщину, с обидой и ревностью, которая не могла пойти в Нирвану и стала призраком. У «Ясеонны» пустые глаза и полые щёки, которые подчёркивают слабость и страдания женщин¹⁶⁹.

Маска «**Аякаси**» – «маска призрака с чудовищной силой», её глаза украшены золотом, над ними – чёрные брови, а внизу – чёрные усы. Сама

¹⁶⁷ The Archive of Art and Design. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/namanari.htm>. (дата обращения: 18.05.2018).

¹⁶⁸ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 98: no. 130 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-yamanba-type-10417>. (дата обращения: 18.05.2018).

¹⁶⁹ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 98: no. 129 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-yase-onna-type-28755> (дата обращения: 20.05.2018).

маска цвета охры, с черной полосой наверху. Чёрный цвет, в японской традиции ассоциировался с зимой, ночным небом, тревожными ощущениями. Чаще всего чёрный противопоставлялся белому цвету¹⁷⁰. Маска была создана в период Муромати (1336 – 1573) и использовалась театром Но для ролей богов или мстительных призраков, как в пьесе «Лодка Бэнкэй», где маска используется для роли Тайра–но Томомори, японского военачальника дома Тайра, чей призрак хочет отомстить Минамото–но Ёсицунэ, полководцу клана Минамото¹⁷¹.

Маска «**Аякаши**» используется для роли призрака военного командира, который умер, затаив сильную обиду на причину смерти. У маски наклонные глаза с сверкающими металлическими кольцами, что означает, что у персонажа есть сильная воля и злоба против этого мира. Окрашенные в чёрный брови выражают свою силу, а усы и боковые подушки рисуются чёрным штрихом¹⁷².

Маска «**Руньо**» – маска, которая используется для главной роли в пьесе «Женщина дайвера», в сцене с превращением героини в божество дракона. Маска напоминает форму черепа, волосы, нарисованные на лбу, кажутся мокрыми на вид, что изображают женский персонаж, только что появившийся с моря. Цвет маски – красный¹⁷³.

Маска «**Джа**» – маска женщины, превратившейся в змею с длинными рогами и красным языком. Выпуклые глаза, плотно сжатые щёки и сморщенный и нахмуренный ближе к бровям лоб, угрожающе раскрытый рот, из которого видны зубы. Маска «Джа» – разновидность маски «Ханья», однако с менее человеческим образом, в котором отсутствуют уши, и

¹⁷⁰ Шиманская А. С. Семиотика цвета...С. 89.

¹⁷¹ The Archive of Art and Design // East Asia Collection. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/a/ayakashi.htm>. (дата обращения: 20.05.2018).

¹⁷² Miho Museum. [Электронный ресурс] – <http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010109.htm>. (дата обращения: 20.05.2018).

¹⁷³ The 能. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=69&class_id=1. (дата обращения: 20.05.2018).

присутствуют чёрные полосы на верху вместо волос и чёрные усы. Легенда гласит, что женщины могут превращаться в змей, если испытывают острый гнев или сильную обиду¹⁷⁴.

Маска «**Хашихиме**» – маска ревнивой женщины, которая превратилась в демоническое существо после того, как была убита горем по поводу потерянной любви к мужу. Густые, морщинистые брови, тенью отражающиеся в металлических глаза, которые смотрят прямо вперед. Бледный лоб уступает место темно–красновато–коричневому на нижней половине лица, что символизирует ее крайний гнев. Золотые окрашенные зубы хорошо видны в гримасничающем рту, а беспорядочные пряди окрашенных волос на лбу и щеке усиливают впечатление интенсивных эмоциональных потрясений¹⁷⁵

Другая разновидность демонических масок – *маски призраков*, которые, в представлении японцев, но не являющихся мстительными духами, а оставленными в этом мире в силу обиды или прочей эмоциональной привязанности к месту смерти. Основные «представители» этой группы маски «**Ясеотока**», (яп. 瘦男, «Yase-otoko»), «**Така**» (яп. 鷹, Така), «**Миказуки**» (яп. 三日月, Mikazuki), «**Кавазу**» (яп. 河津/蛙, «Kawazu»).

Маска «**Ясеотока**» – призрачная маска красного цвета, создающая образ отчаянного человека с бледной кожей, тонкими бровями и усами. Рот слабо открыт, в глазах металлические вставки, сверкающие на солнце. Известно имя создателя маски – человек по имени Хими, живший в период Муромати (1336–1573 гг)¹⁷⁶.

¹⁷⁴ The 能. [Электронный ресурс] – URL: http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=57&class_id=1. (дата обращения: 20.05.2018).

¹⁷⁵ Tachibana Museum [Электронный ресурс] – URL: https://artsandculture.google.com/asset/noh-mask-hashihime/LgG6KxgoPCPP_A. (дата обращения: 20.05.2018).

¹⁷⁶ Hikone Castle Museum // Noh Mask: Yaseotoko. [Электронный ресурс] – URL: <http://hikone-castle-museum.jp/en/collection/1328.html>. (дата обращения: 21.05.2018).

Иная призрачная маска – маска «**Така**», маска призрака с большими ушами и красным языком, а также треугольной формой глаз, как у ястреба (само название маски переводится как «ястреб»). Маска возникла в XV в. и является разновидностью маски «**Миказуки**», божественной маски, которую можно было использовать для роли умерших душ, вернувшихся в этот мир¹⁷⁷.

Маска «**Кавазу**» изображает призрак умершего, душа которого не может упокоиться и покинуть этот мир в силу того, что её прокляли. Маска «Кавазу» с полными щеками и пустыми глазами, растрёпанными волосами, что подчеркивает его слабость и страдание, заставляя зрителей чувствовать больше скорби и страдания. Маска используется призраками охотников и рыбаков, а также теми, кто умер за любовь¹⁷⁸.

Роль божества – важный «атрибут» демонологических представлений. Во многих религиозных культурах именно боги противостоят демонам и силам зла в целом. В театре Но противоположностью демонических существ являются боги огня, грома, а также горные боги, могут выступать в роли «экзорцистов», т. е. тех, кто может напрямую воздействовать и изгонять демонов. К подобным сущностям относятся маски «**Фудо**» (яп. 不動, «Fudō»), «**О–тобиде**» (яп. 大飛出, «Ō–tobide»), «**Ко–тобиде**» (яп. 小飛出, «Ko–tobide»), «**Курохиге**» (яп. 黒髭, Kurohige), «**Три–монако**» (яп. 眼, Tsurī–manako).

Маска «**Фудо**», это маска бога огня, который отталкивает демонов по воле Будды. Напряженные черты лица, в том числе кудрявые волосы,

¹⁷⁷ The Archive of Art and Design // East Asia Collection. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/m/mikazuki.htm>. (дата обращения: 21.05.2018).

¹⁷⁸ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 92: no. 71 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-kawazu-type-16127>. (дата обращения: 21.05.2018).

тщательно выгравированные из одного куска дерева, а также уникальность его цвета, тесно описывают ожесточенный вид божества¹⁷⁹.

Маска «**Три–монако**» изображает бога огня. Маска странного вида с выпуклыми глазами, поверхность которой окрашена золотом. Маска могла использоваться в качестве замены «**О–тобиде**». Божество огня живёт под водой, поэтому в маске также есть оттенки тёмно–синего цвета, создающие впечатление, что персонаж действительно появляется со дна морской воды. Из–за устрашающего вида маска редко появляется на сцене театра Но, однако в пьесах с её участием бог огня одерживает победу над демонами¹⁸⁰.

Маска «**Курохиге**» – это маска божества, изображающая дракона, который живёт под водой и появляется во время дождя. Поднятый подбородок полон силы, а золотой цвет, применяемый в глазных металлических вставках и на зубах, описывает сверхчеловеческую духовную силу. Существует два варианта этой маски: один называется «**dei–no–kurohige**», и его главная отличительная особенность состоит в том, что маска полностью окрашена золотым пигментом. Эта маска используется для персонажа, когда божество на небесах, ещё раз подчёркивая связь золотого цвета с божественными силами. Второй вариант маски – «**kurohige**», не имеет золотого пигмента и отражает подводное нахождение божества¹⁸¹.

Маска «**О–тобиде**» называется так благодаря тому, что глаза выступают из глазных раковин (слово «**tobideru**», давнее название маски, переводиться как «выступать»). У маски широкие открытые глаза. **О–тобиде**

¹⁷⁹ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 90: no. 50 [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-fudo-type-23475>. (дата обращения: 21.05.2018).

¹⁸⁰ Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 89: no. 44. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-kurohige-type-30803>. (дата обращения: 21.05.2018).

¹⁸¹ Fukuoka City Museum. [Электронный ресурс] – URL: <https://artsandculture.google.com/asset/noh-mask-tsurimanako/uQFjIXI45qK6LA>. (дата обращения: 21.05.2018).

имеет преувеличенную внешность, соответствующую быстрому и могущественному небесному божеству, которое может олицетворяться этой маской. Роль божества пришла в театр Но из жанра саругаку, однако со времени Дзэами маска стала использоваться при роли призрака. Маска «О–тобиде» также окрашена позолотой по всей поверхности¹⁸².

Похожая маска – маска «**Ко–тобиде**» «Ко–тобиде» могла изображать божественных духов, или использоваться для роли демонических существ, которые хотят причинить вред людям. Маска имеет напряженное выражение лица, с маленькими глазами и плоским носом, демонстрируя «бесстрашный» внешний вид¹⁸³.

Основное различие маски «**О–тобиде**» и маски «**Ко–тобиде**», помимо размера, состоит в том, что у первой есть уши – довольно заметные – вырезанные по бокам. Маски «О–тобиде» и «Ко–тобиде», как правило, олицетворяют божеств, которые являются противоположностью демонических существ, выраженных в масках «О–бешими» и «Ко–бешими», о которых говорилось выше.

Специфическое восприятие цветовой символики в японской культуре берёт своё начало в основных религиях Японии: синтоизм и буддизм. Смешанное с мифологическим, фольклорным и литературным наследием предков, народное восприятие цвета менялось в зависимости от времени и культурного контекста эпохи. Цветовая система знаков являлась формой передачи основных элементов культуры, однако не всегда понятной и прозрачной для представителя другой исторической эпохи и культурной традиции.

Основные цвета демонических масок – чёрный, красный и белый с золотом, которое помимо принадлежности к сверхъестественным существам

¹⁸²Miho Museum. 大飛出. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010296.htm>. (дата обращения: 22.05.2018).

¹⁸³Miho Museum. 大飛出. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010218.htm>. (дата обращения: 22.05.2018).

используется для роли умерших, которые не смогли спокойно уйти в мир иной, а оставили в этом мире сильную горечь, жажду мести после своей смерти. Белый же цвет, наряду с красным и чёрным является составляющей триады основных японских цветов. Чёрный цвет встречается в масках умерших, в него окрашены волосы и усы.

Большинство отрицательных демонов – ревнивые женщины, маски которых представлены темно–красным цветом, на подобных масках зачастую присутствуют рога, варьирующегося размера и позолоченные прорези для глаз, что показывает полное преобразование в демоническую сущность. Маски, используемые для ролей тех, кто может изгонять демонов – это маски божеств, которые присутствуют в сюжете пьес напрямую или косвенно. Цвет маски выбирался не случайно: он соответствовал «внутреннему миру» персонажа, а также служил для визуализации его эмоции, заложенных автором пьесы.

3.2. Эмоции демонологических персонажей

Относительно способности познания разнообразных культур исследователи придерживаются принципиально различных точек зрения: одна из них утверждает, что в силу биологического и психологического сходства людей в их культуре существуют лишь частные различия, а второй подход – релятивистский, утверждает, что универсальности культур не существует, поскольку языки этих культур несопоставимы между собой. Однако в защиту первой позиции говорит исследование эмоций, универсальность которых в наше время доказана через мимические микровыражения, которые характерны для представителей разных культур и народов¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Клобуков П. Е., Эмоции, сознание, культура (особенности отражения эмоций в языке) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: 'Филология, 1998. - Вып. 4. С. 110-123.

История эмоций – важный элемент исторических междисциплинарных исследований XXI в.. Проведя ряд кросс–культурных исследований, изучавших выражения лиц различных людей в разных ситуациях и странах, учёные выделили ряд базовых универсальных эмоций (facial expressions), которые присуще представителю каждой культуры, вне зависимости от возраста и прочих факторов. Поскольку подобные исследования в большей степени разработаны в американскими учёными, ниже приведён список на английском языке (и хотя русскоязычные исследования подтверждают их выводы, зачастую это переведённые работы, не раскрывающие всю «полноту» базового комплекса эмоции):

- ❖ anger (гнев / злость / раздражение),
- ❖ disgust (отвращение / неприятие),
- ❖ fear (страх / ужас),
- ❖ happiness (счастье / радость),
- ❖ sadness (грусть / печаль),
- ❖ surprise (удивление)
- ❖ contempt (презрение / высокомерие)¹⁸⁵.

В данной части работы рассматриваются наиболее исполняемые пьесы театра Но представленные в главе 2, а также маски демонологических персонажей, которые использовались в этих пьесах. На основе анализа источников, упоминавшихся ранее в ознакомительно–описательном контексте, реконструируются эмоции демонологии, присущие театру Но.

В тексте пьесы *«Железная подставка»* встречаются следующие категории демонологии: «священник» (синтоистский), «божество», «демон» (в которого превратилась ревнивая женщина). В оригинальном тексте пьесы используются следующие иероглифы, отражающие эмоциональное состояние персонажей:

¹⁸⁵ Boucher Jerry D. Culture and Emotion // Perspectives on Cross-Cultural Psychology / Ed. A. J. Marsella et al. NY-London: Academic Press, 1979. P. 171.

- Для синтоистского священника: 幸 («Kō») «удачливость»;
- Для ревнивой женщины: 悪 («Waku») «злой», 復讐 («Fukushū») «мечь», 怒 («Kowa») «разгневанный»;
- Для демона: 悪 («Waku») «злой», 怒 («Kowa») «разгневанный»;
- Также 4ре раза встречается иероглиф 恐 («Ika») «страх»¹⁸⁶.

Если брать демонологические маски, используемые в пьесах и характерные для категорий «демон» (к которой относится «ревнивая женщина»), то речь идёт о следующих эмоциях:

Маска «Дийэган» (рис. 2) – маска ревнивой женщины, которая находится на грани демонического перевоплощения. Выражение лица олицетворяет эмоцию «печаль», об этом говорят опущенные веки, и приподнятые уголки бровей. «Печаль» – негативная эмоция, с ней связаны эмоции «страдание», «грусть», «горе», «скорбь». Печаль может комбинироваться с любой из эмоций, но чаще всего она комбинируется с гневом и страхом¹⁸⁷. Широкий раскрытый прямоугольный рот – признак эмоции «гнев». Как правило, если лицо человека выражает гнев, то это показывает готовность к нападению и проявлению жестокости с его стороны.

Маска «Наманари» (рис. 3) маска ревнивой женщины, которая становится демоном. Маске присуще похожие эмоции: «печаль» и «гнев», однако широта раскрытого рта позволяет говорить о том, что в этой маске эмоция «гнев» превалирует.

Маска «Хашихиме» (рис. 21) – другая маска ревнивой женщины, но уже ставшей демоническим призраком. Веки маски опущены, а лицо выражает по прежнему эмоцию «печаль». Помимо этого – раскрытый в полуулыбке рот говорит о том, что для персонажа на этой стадии перевоплощения в демоническое существо характерна другая эмоция – эмоция «страх».

¹⁸⁶ Kanawa (Iron Trivet). [Электронный ресурс] URL: http://www.the-noh.com/jp/plays/data/program_026.html. (дата обращения: 22.05.2018).

¹⁸⁷ Экман П. Психология эмоций. СПб: Питер. С. 66-77.

Нужно отметить, что микровыражения для эмоции «страх» и «удивление» представляют собой схожие выражения, однако исходя из визуального и текстового контекста, можно утверждать, что в данной маске присутствует «страх»: во-первых он комбинируется с эмоцией «печаль», во-вторых, текст пьесы позволяет говорить о неожиданности превращения в демона для персонажа, которое сменяется ужасом от осознания этого факта, но желание совершить месть над предметом обожания сильнее прочих эмоций.

Таким образом, видна схожесть эмоций текстового описания и визуального вида, однако при визуализации уделяется внимание эмоции «печаль», которая лишь косвенно встречается в тексте, при раскаянии персонажа. Эмоция «страх» выражена более явно в визуальной составляющей, а в тексте встречается в диалогах, напрямую не связанных с персонажем.

В пьесе «*Монстр Нуэ*», речь идёт о призраке умершего в прошлом человека. Явных эмоциональных указаний в пьесе не встречается, однако контекст пьесы указывает на злость приведения из-за своей смерти. Демонологические маски используемые в представлении, помогают установить ключевые эмоции. Маска «*Аякаши*» (рис. 19) олицетворяет эмоцию «гнев»: сжатые зубы, прямоугольный рот, в этой маске нет признаков печали и сожаления. Видна лишь ярость и злоба. Маска «*Ко-тобиде*» (рис. 10), которая во втором акте пьесы сменяет маску «Аякаши», выражает эмоцию «удивление»: приподнятые вверх брови, широко раскрыты глаза, приоткрытые рот... В сюжете пьесы монах прочёл молитву и душа Нуэ обрела покой.

Маска «*Ко-тобиде*» также используется в пьесе «*Убийственный камень*», где дух, заточённый в камень, обретает свободу при прочтении молитвы. Однако в тексте по три раза встречаются иероглиф 悪 («Wagu»)

«злой» и иероглиф 恐 («Ика») «страх», характерные для речи мстительного духа.

В пьесе «*Колчан в сливе*» роль призрака умершего война исполняется в маске «Хейда» (яп. 平太 «Heida»), «обычной» маске, используемой в категории «пьесы о мужчинах (войнах)». Маску носит призрак война, и его лицо выражает эмоцию «презрение»: ноздри приподняты, а на переносице и по сторонам от неё морщины¹⁸⁸. В тексте пьесы встречаются следующие «эмоциональные» иероглифы, характерные для призрака: 怒 (Nù) «гнев» и 怒 («Kowa») «разгневанный».

В пьесе «*Охота на клёны*», где встречается персонаж «женщина-демон», используются маски «Шиками» (рис. 8) и «Ханья» (рис. 1), которые выражают уже обозначенные эмоции «гнев», «злость», «жестокость». Текст пьесы содержит следующие иероглифы: 悪 («Wagu») «злой» и иероглиф 怒 («Kowa») «разгневанный», которые характеризуют демоницу.

Для пьесы «*Леди Аои*» употребляются иероглифы 悲 (Hi) «грусть», 怒 («Kowa») «разгневанный», 愛 («Ai») «любовь», 苦 («Ku») «ожесточённый», 嫉妬 («Shitto») «ревность». Маска «Дийэган» и сменяющая её маска «Ханья», которые носит леди Рокудзо, дополняют и визуализируют эмоции персонажа.

Основные «эмоциональные» иероглифы, используемые в текстах пьес (доступных в современной редакции) это: 悪 («Wagu») «злой», 復讐 («Fukushū») «мечь», 怒 («Kowa») «разгневанный», 恐 («Ика») «страх», 情 («Jō») – «влечение», 嬉 («Ureshi») – «удовольствие», 幸 («Kō») «удачливость».

Текстовое описание эмоций демонов, призраков и мстительных духов соответствует визуальному виду демонологических масок, однако маски

¹⁸⁸ Экман П. Психология эмоций. СПб: Питер, С. 130.

способны наиболее точно передать эмоциональные аспекты персонажа, визуализируя его внутренний мир с помощью не только цветовой гаммы, но и мимики. Маски театра Но демонстрирует практически весь спектр основных эмоций, кроме эмоции «радость». Основной эмоциональный фон демонологических персонажей выражает «негативную» группу эмоций: «гнев», «ревность», «злоба», «печаль» и «страх», однако встречается также эмоции «презрение» и «отвращение». Эмоция «удивление» характерна для персонажей, чья душа обрела «покой» в силу молитвы монаха или священника. Эмоциональный сектор сочетается с цветовой символикой, красный цвет отражает «яркий» негатив: гнев, злость, ревность; белый же цвет «пассивен» – он характеризует печаль, спокойствие, горе, умиротворение.

3.3. Скульптуры нэцкэ

Демонологические представления театра Но, характерные для всей японской культуры в целом, нашли своё в предметах быта и изобразительного искусства.

Начиная с XVII в. в японском искусстве возникает новое явление – нэцкэ, миниатюрные скульптуры в виде небольшого резного брелока. Само слово «нэцкэ» (яп. 根付, «нэ–цукэ») обозначено двумя иероглифами: «нэ» (яп. 根) – «корень», и «цукэ» (яп. 付), что означает «прикреплять». Часть дошедших до наших дней нэцкэ посвящены более ранним сюжетам из пьес театра Но, которые отражают демонологическую составляющую пьес. Условно, подобные нэцкэ можно разделить на три типа:

- Нэцкэ, посвященные персонажам из пьес театра Но;
- Нэцкэ, посвященные сюжетам пьес театра Но;
- Советский историк Успенский М. В., классифицируя нэцкэ, выделяет отдельную группу – нэцке в виде масок театра Но.

Нэцкэ «**Рука демона Расёмон и маленький Они**» иллюстрирует историю демона Расёмон и героя–война Ватанабэ–но Цуна (953 – 1024 гг.), рассказанную в нескольких пьесах театра. Ватанабэ–но Цуна был учеником знаменитого укротителя демонов и совершил немало геройских подвигов. Пьеса отражает дружескую беседу учителя с учеником, а также их друзей, которые говорят о том, что в Японии остался в живых ещё один демон, в Киото, у ворот Расёмон. Ватанабэ той же ночью отправился к воротам и сразился с демоном, отрубив ему руку своим мечом. Именно эта рука, обычно четырёх – или трёх – палая стала изображаться в нэцкэ, ассоциируемом с этой пьесой. В некоторых вариациях рядом с гигантской рукой изображался маленький демон, который оплакивал своего погибшего сородича¹⁸⁹.

Нэцкэ «**Актёр с маской «Ханья»**», созданное предположительно в XVIII – первой половине XIX века, изображает неизвестного актёра театра Но, играющего отрицательного персонажа, женщину, которая превратилась в мстительного демона, поскольку маска «Ханья» используется именно для этой роли¹⁹⁰.

Нэцке «**Дзё и Уба**» («Старик и старуха») иллюстрирует персонажей пьесы театра Но – «Дзё и Уба», где главные герои – старик со старухой – выступают в роли божеств, дарующих Поднебесной мир и спокойствие. Образы Дзё и Уба широко использовались в изобразительном искусстве, являясь воплощением долголетия и супружеского счастья. В нэцкэ персонажи изображаются одетыми в пышные театральные наряды, с

¹⁸⁹ ГЭ. Предметы прикладного искусства // Раздел эрмитажного собрания: Искусство Востока.

[Электронный ресурс] – URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/415111/?lng=ru>

¹⁹⁰ Предметы интерьера и антиквариат // Восточный антиквариат (Япония, Китай и др. страны Азии) / [Электронный ресурс] – URL: <https://kupitkartinu.ru/pictures/ne-tske-akteryi-s-maskoy-hanya/>

бамбуковыми граблями и метлой, которыми они убирают опавшие листья. Их символика имеет ярко выраженный благопожелательный характер¹⁹¹.

Другое нэцкэ, «**Тайра–но Корэмоти и демон**» изображает сцену из пьесы театра Но «*Охота на клёны*» (яп. 紅葉狩, «Момидзигари»). Пьеса посвящена Тайра–но Корэмоти – военачальнику второй половины XII в.. Согласно сюжету пьесы Корэмоти заснул под клёном, любуясь на его листья, а когда проснулся то увидел рядом с собой демона, который был готов его съесть. Защищаясь, Корэмоти убил демона своим мечом.

Сама нэцкэ изображает как военачальник спит под деревом, а над ним, из дупла, вылезает демон. Изображая демона нэцкэ придаёт ему человекообразное очертание лица, но на голове выступают бычьи рога, а в раздвинутый до ушей рот показывает острые клыки. Тайра–но Корэмоти – военачальник второй половины XII в. В нэцкэ, названная его именем, изображает преимущественно один эпизод из жизни Корэмоти, имеющий, несомненно, сказочный характер. Рассказывается, что однажды, любуясь осенними листьями клена, Корэмоти задремал под деревом, а проснувшись, увидел рядом с собой демона, готовящегося его сожрать. Произошла схватка, во время которой Корэмоти убил демона. Своей популярностью этот сюжет обязан пьесе театра Но «Момидзигари» / «Корэмоти». В нэцкэ обычно изображается, как Корэмоти спит под деревом, подперев голову рукой, а из дупла вылезает демон с лицом, похожим на маску Но «Ханья»; по-видимому, это сцена из спектакля¹⁹².

¹⁹¹ ГЭ // Предметы прикладного искусства Раздел эрмитажного собрания / Искусство Востока.

[Электронный ресурс] – URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/414144/?lng>

¹⁹² ГЭ // Предметы прикладного искусства Раздел эрмитажного собрания / Искусство Востока. [Электронный ресурс] – URL:

<http://testmain.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/407614/?lng=ru/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/788300/?lng=ru>.

Ряд созданных нэцкэ посвящен отдельным маскам. При этом, как уже было сказано в предыдущей главе, маска «Ханняя» и маска «Они», а также некоторые другие подобные демонические маски имеют схожие черты. Неудивительно, что изображения этих масок имеют похожий внешний вид: человекообразное существо, с бычьими рогами, острыми выступающими клыками и раздвинутым до ушей ртом.

Нэцкэ демонов, которые встречаются в пьесах театра Но, сделаны из дерева и покрыты лаком, но иногда встречаются нэцкэ из слоновой кости. В целом тема демонов весьма ярко отразилась в искусстве нэцкэ. Большая часть нэцкэ, изображающих демона театра Но имеет тёмно–красный цвет, или красное очертание.

Также демонологические сюжеты нэцкэ раскрывают тему образа демона в буддизме: зачастую это выражено в том, что в сценах нэцкэ присутствует мотив поражения демона: борьба архата против злого существа или непосредственно пострижение демона в монахи (когда монахи бреют голову демона и спиливают его рога), или демон смотрит на спиленные рога перед зеркалом...

Таким образом, искусство нэцкэ сосредоточило в себе основные тенденции визуализации театра Но: точность цветовой гаммы и эмоционального фона, однако сюжетные линии нэцкэ делают акцент на победе над злыми демонами или мстительными духами, и на наиболее «популярных» демонологических масках театра Но (выражающих женскую ревность или образ демона–они), которые встречаются в искусстве нэцкэ.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

И западный средневековый театр, и восточный театр Но возникли на основе предшествующих жанров, примерно в один и тот же период, ставя перед собой похожие цели, ориентированные на религиозные аспекты жизни общества. Оба театра показывали демонологические сюжеты, конструируя тем самым образ демона в своих традициях. Однако, западная демонология, сформировавшаяся на основе древнегреческих представлений, олицетворяет собой более прочное теологическое знание, которое начали изучать в средневековых институтах. В японской традиции подобного не наблюдалось, хотя «переход» знаний, в том числе демонологического характера, осуществлялся в школах трупп театра Но. Демонология – частный аспект религиозного мировоззрения, играющая важную роль в культуре повседневности прошлого. Обе театральные традиции показывали демонологические сюжеты, конструируя тем самым образ демона в своём культурном мировоззрении.

Для западной традиции, как и для восточной, велика была роль визуального: одним из каналов трансляции демонических образов являлись изображения фресок и картин (для более позднего периода средних веков). Визуализация включает в себя текстовые описания, которыми были богаты обе культуры. Однако, образ западных демонов продуман и более строго сформирован: на Западе у демонов чёткая иерархия, они подчиняются дьяволу, который в свою очередь подчинён исключительно богу. В восточной культуре демон не всегда является злым и существует независимо от божественного аспекта. Несмотря на иерархию, демоны Востока не зависят друг от друга, хотя при борьбе с ними используется божественное вмешательство. И если западный театр «продлевает» свою жизнь в истории благодаря изданным драматургическим текстам, то искусство традиционных театров Востока зависит от качества преемственности мастерства в

поколениях актерских династий, что наиболее ярко отразилось в японском театре.

Главными героями пьес театра Но обычно являются сверхъестественные существа, не принадлежащие к миру живых: демон, божество, призрак прошлого или ушедшая душа человека.

Одержимые представляют особую группу персонажей, роль которых исполняется без какой-либо маски, исключительно на мимической игре актёров, которым перед исполнением роли рекомендовалось «найти» пример одержимого в реальной жизни, чтобы отразить на сцене «истинный цветок» персонажа. В качестве «жертв» при одержимости чаще всего выступали женщины, в силу своих гендерных особенностей, а изгоняли демонов из одержимых буддийские священники, реже синтоистские.

В источниках театра Но можно проследить два вида одержимости: одержимость с негативным «оттенком», когда в тело жертвы вселялись злые силы, которые причиняли вред, и одержимость «положительная», вызванная божественными существами, для того чтобы «наставить на путь истинный». Помимо живого существа, одержимым может быть и предмет (оба эти положения также характерны для западной демонологии).

Посредником между миром рациональным и иррациональным выступают, как правило, буддийских монахов, реже – синтоистские священники. Они способны контактировать с загробным миром, а их молитвы могут успокоить беспокойные души умерших и противостоять демоническим существам, защищая «реальный мир» от «злых» сил. Зритель или читатель не может напрямую видеть фантасмагорические «свойства» демонологического существа, однако через посредника, с которым оно контактирует, а также через определенные костюмы и маски, наделённые цветовой символикой, и благодаря актёрской игре, песнопению, танцевальному и музыкальному сопровождению театр Но конструирует созданный образ, который становится осязаемым для всех присутствующих

при исполнении пьес. Белый с позолотой, а красный цвет чаще остальных используется в визуальной составляющей демонических масок театра Но, поскольку в японской религиозной традиции демоны не являются положительными или отрицательными. В силу схожести эмоций для разных категорий персонажей, демонологические маски могут использоваться для различных ролей, зависящих от контекста пьесы. Иногда роли с одной и той же маской могут быть диаметрально противоположные друг–другу, в зависимости от пьесы, что ещё раз доказывает подобное противоречие ещё раз подчеркивает тонкую грань «добра» и «зла» для восточного религиозного мировоззрения.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

Вещественные источники:

1. Мировое искусство нэцукэси: мастера нэцке / сост. И. М. Мосин. Спб: Кристалл, 2006. 144 с., илл.
2. Нэцке / ред. С. Ю. Раделов. Спб: Кристалл, 2005. 96 с., ил Нэцкэ // ГЭ, предметы прикладного искусства, Искусство Востока. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/404704>.
3. Нэцкэ // ГЭ предметы прикладного искусства, Искусство Востока. Не представлено в постоянной экспозиции. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+applied+arts/407614>.
4. Hikone Castle Museum // Collection of noh masks. [Электронный ресурс] – URL: <http://hikone-castle-museum.jp/en/collection/1329.html>.
5. Illustrated Catalogue of the Collection of Nara National Museum: Sculptures. Tokio: Nara National Museum, 1989. 111 p.
6. Museum of Fine Arts, Boston // Collections of Asia / [Электронный ресурс] – URL: <https://www.mfa.org/collections/asia>
7. Noh Costume (Karaori) with Pattern of Cypress Fans and Yūgao Blossoms, Japan, 18th–early 19th century // Collection of Costume in The Metropolitan Museum of Art. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/61.151.6>.
8. The Archive of Art and Design // East Asia Collection. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/n/namanari.htm>
9. The Metropolitan Museum of Art // Collection of Netsuke. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.metmuseum.org/art/collection/59642>.
10. Tokyo National Museum // Collection of noh masks. [Электронный ресурс] – URL:

http://www.emuseum.jp/detail/100431/011?word=&d_lang=en&s_lang=en&class=3&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=33&num=2&mode=detail¢ury.

Письменные источники:

11. Fenollosa E., «Noh» or Accomplishment: a Study of the Classical Stage in Japan, London: MacMillan, 1916. 96 p.
12. Japanese Text Initiative // ed. Haruko Konno, Sachie Noguchi, Winnie Chan, Charlotte Robertson. [Электронный ресурс] – URL: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/texts/titles-en.html>.
13. Péri N. Le drame lyrique japonais – Le Nô. Siège: Ecole française d'Extrême-Orient, 1911. 284 p.
14. Stopes M.C. Plays of old Japan, the 'No'. London: W. Heinemann, 1913. 154 p.
15. Traditional Japanese Theater: An Anthology of Plays / ed. Karen Brazell. New York: Columbia University Press, 1998. 464 p.
16. Waley A. The Noh Plays of Japan. Tokio, Vermont, Singapore: Tuttle Publishing, 1921, 1976. 288 p.
17. Zeami Motokiyo. The Flowering Spirit (Fūshikaden). Classic Teaching on the Art of Nō, translated by William Scott Wilson. Tokyo, New York, London: Kodansha International, 2006. 183 p.
18. Zenchiku, Yokyoku hyoshaku, volume 7 // Ed. Tateki Owada, Tokyo: Nakubunkan, 1907–1908. [Электронный ресурс] – URL: <http://jti.lib.virginia.edu/japanese/texts/titles-en.html>.
19. Научное издание Дзэами Мотокиё: Предание о цветке стиля (Фуси Кадэн), или предание о цветке (Кадэнсё) // пер. Н. Г. Анарина, М.: Наука, 1989. 562 с.
20. Нихон сёки: Свитки I –X / Под ред., коммент. Кодзима Н., Наоки К., Нисимия К., Куранака С., Мори М. Токио: Сёгаккан, 1994. Т. 2. (Нихон котэн бунгаку дзэнсю).

Литература

Монографии:

21. Анарина Н. Г., Дьяконова Е. М. Вещь в японской культуре. М.: Издательская фирма Восточная литература РАН, 2003. 262 с.
22. Анарина Н. Г. История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. – М.: Наталис, 2008. 336 с.
23. Анарина Н. Г. О драме и театре Но. М.: Искусство, 1979. 200 с.
24. Анарина Н. Г. Японский театр Но. М.: Наука, 1984. 216 с.
25. Буддизм и культурно психологические традиции народов Востока. М.: Наука, 1990. 214 с.
26. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада, (принципы и методы). М.: Флтейа, 1999. 216 с.
27. Гаджиева Е.А. Страна Восходящего Солнца. История и культура Японии. Ростов н/Д.: Феникс, 2006. 249 с.
28. Глушкина А.Е. Заметки о японской литературе и театре, (древность и средневековье). М.: Наука, 1979. 296 с.
29. Григорьева Т.П. Японская художественная традиция. М.: Наука, 1979. 368 с.
30. Гришелева Л.Д. Театр современной Японии. М.: «Искусство», 1977. 155 с.
31. Данн Ч. Дж. Повседневная жизнь в старой Японии // перевод М. А. Глухой. М.: «Муравей», 1997. 274 с.
32. Иофан Н.А. Культура древней Японии. М.: Наука. 1974. 261 с.
33. История философии: Запад–Россия–Восток (книга четвёртая. Философия XXв.). М.: Греко–латинский кабинет Ю.А. Шичалина, 1999. 448 с.
34. Клод Леви–Стросс. Путь масок. М.: Республика, 2000. 399 с.
35. Конрад Н. И. Лирическая драма, 1921. – Н. И. Конрад. Очерки японской литературы. М.: Художественная литература, 1973. 462 с.

36. Конрад Н. И. Очерк истории культуры средневековой Японии, 7–16 вв. М.: Искусство, 1980. 144 с.
37. Конрад Н.И. Запад и Восток. М.: Наука, 1972. 494 с. Каган М. . Хилтухина Е. Х. Проблема «Запада–Востока» в культурологии: Взаимодействии художественных культур. М.: Наука, 1994. 160 с.
38. Крючкова, О.Е. Предания и мифы Древней Японии. Москва 2015. 95 с.
39. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М.: Мысль, 1993. 959 с.
40. В. В. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М.: Языки славянских культур, 2007. С. 333–344.
41. Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб.: Искусство–СПб, 2001. 704 с.
42. Накрпчевский А. А. Синто. – 2е изд., испр.и доп. СПб.: Азбука – классик, 2003. 448 с.
43. Садокова А.Р. Японский фольклор. М.: ИМЛИ РАН.,2001. 256 с.
44. Светлов Г. Е. Путь богов (Синто в истории Японии). М.: Мысль, 1984. 240 с.
45. Светлов Г. Е. Традиционные верования Японии //Локальные и синкретические культы. М.: Академия Наук СССР. 217 с.
46. Смирнов С.И. Боги, святилища, обряды Японии. Энциклопедия синто. М.: РГГУ, 2010. 337 с.
47. Современное российское японоведение: оглядываясь на путь длиною в четверть века / под редакцией проф. Д. В. Стрельцова. М., АИРО–XXI. 2015. 448 с.
48. Чхартишвили Г. Японский театр Но // Золотой фонд японской литературы. СПб: Северо–запад, 2000. 746 с.
49. A History of Japanese Theatre / ed. Jonah Salz. Cambridge: Cambridge Hawaii Press, 2016. 589 p.

50. Barger D. G. *Woman's Weapon: Spirit Possession in the Tale of Genji*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997. 379 p.
51. Bowers F. J. *Japanese theatre*. Tokyo: C.E. Tuttle, 1974. 294 p.
52. Brandon J. R. *Theatre in Southeast Asia*. Cambridge: Harvard University Press, 1967, 370 p.
53. Cortazzi H. *Mitford's Japan: memories and recollections, 1866–1906*. Oxford: Athlone Press, 1985. 223 p.
54. De Groot J. J. M. *The religion system of China. Volume V –VI*. Leiden: Leiden University, 1907–1910. [465] 928 p.
55. Emigh J. *Masked performance*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 1996. 336 p.
56. Foster M.D. *The Book of Yōkai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore*. California: University of California Press, 2015. 336 p.
57. George, David E.R, *Ritual Drama: Between Mysticism and Magic // ATJ*, Hawaii: University of Hawaii, 1987. 165 p.
58. Goff J. E. *The Tale of Genji as a Source of the Nō: Yūgao and Hajitomi // Harvard Journal of Asiatic Studies, Vol. 42, No. 1, 1982*.
59. Hare T. B. *Zeami's Style: The Noh Plays of Zeami Motokiyo*. California: Stanford University Press, 1986. 309 p.
60. *Japanese Ghosts & Demons: Art of the Supernatural // ed. Addiss S*. New York: George Braziller, Inc., 1985. 192 p.
61. Kalb J. *Great Lengths: Seven Works of Marathon Theater*. Michigan: The University of Michigan Press, 2011. [Электронный ресурс] – URL: <http://www.press.umich.edu/titleDetailDesc.do?id=2395380>.
62. Kazumine Takada. *Cultural exchange through the theater: East and West, classics and avant –garde*. Shizuoka: University of Arts and Culture of Shizuoka. [Электронный ресурс] – URL: sowwwt.suac.ac.jp/~hidedoi/noh06_takada.pdf.

63. Keene D., Kaneko H. *Nō: the classical theatre of Japan*: Kodansha International, 1966. 311 p.
64. Keene. D. *Twenty Plays of the No Theatre*. New York: Columbia University Press, 1970. 336 p.
65. Komparu K. *The Noh theater: principles and perspectives*. New York and Tokyo: Weatherhill and Tanlosa, 1983. 404 p.
66. Leiter S. L. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre: Historical Dictionaries of Literature and the Arts, No. 4*. Oxford: The Scarecrow Press, 2006. 632 p.
67. Looser T. D. *Visioning Eternity: Aesthetics, Politics and History in the Early Modern Noh Theater*. Cornell: Cornell University, 2008. 315 p.
68. Noriko T. R. *Japanese Demon Lore*. Logan: Press of the State University of Utah, 2010. 271 p.
69. O'Neill, P.G. *Early No Drama: It's Background, Character and Development, 1300–1450*: London: Lund Humphries, 1958. 223 p.
70. Ortolani B. *The Japanese theatre: from shamanistic ritual to contemporary pluralism*. Princeton: Princeton University Press, 1995. 375 p.
71. Pronko L. C. *Theater East and West: perspectives toward a total theater*. California: University of California Press, 1967. 230 p.
72. Rath E. C. *The Ethos of Noh: Actors And Their Art*. Harvard: Harvard University Asia Center, 2006. 325 p.
73. Smith R. G. *Ancient Tales and Folklore of Japan*. London: A. & C. Black, 1908. 624 p,
74. *The Oxford Illustrated History of Theater* / ed. By John Russel Brown. Oxford, N.Y., Oxford University Press, 1995. 582 p.
75. Zeami Motokiyo. *On the Art of the Nō Drama: The Major Treatises of Zeami*. Trans. J. Thomas Rimer. Ed. Masakazu Yamazaki. Princeton, NJ: Princeton UP, 1984. 360 p.

Сборники

76. Восточная демонология. От народных верований к литературе / ред. Никулин, Н.И, Садокова А. Р. М.: Наследие, 1998. 308 с.
77. The Journal Of Psychological Medicine And Mental / ed. F. B. Winslow. Harvard: Harvard University Press, 1854. 23 p.

Статьи

78. Анарина Н.Г. К вопросу о способе закрепления и передаче традиции в классическом искусстве Японии (на материале трактата Дзэами «Кадэнсё») // Япония (идеология, культура, литература) ТУГ.: Наука, 1989. С. 88–94.
79. Бурыкина А.П. Театр Но в эпоху Эдо: элитарное искусство и массовый зритель // человек № 5, 2016). [Электронный ресурс] – URL: https://www.researchgate.net/publication/322661630_Teatr_No_v_epohu_Edo_elitarnoe_iskusstvo_i_massovyj_zritel_Noh_theatre_in_Edo_period_elite's_art_and_mass_culture
80. Гладкина А. С. Особенности цветообозначения в японской культуре (феномен «Ао») // Вестник МГЛУ. 2010. №590. [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-tsветоoboznacheniya-v-yaponskoj-kulture-fenomen-ao>.
81. Глускина А. Е. Об истоках театра Но // Заметки о японской литературе и театре (древность и средневековье) / Отв. ред. Е. М. Пинус. М.: Наука, 1979. С. 252–289.
82. Кикнадзе Д.Г. Картины буддийского ада и его обитатели в японской прозе «сэцува» эпохи Хэйан (IX–XII вв.) // Демонология как семиотическая система. Тезисы докладов Третьей научной конференции. Москва, РГГУ, 15–17 мая 2014 г. / Сост. Д.И. Антонов, О.Б. Христофорова. М., 2014. С. 51–55.

83. Клобуков П. Е., Эмоции, сознание, культура (особенности отражения эмоций в языке) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. М.: Филология, 1998. – Вып. 4. С. 110–123.
84. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1973 С.16–22.
85. Масэ Ф. Два вида «письма» в японских фольклорных нарративах. Опыт стилистического сравнения «Кодзики» и «Нихон сёки» // *Revue de la pensee d'aujourd'hui*. 1992. V. 20. № 4. P. 58–64.
86. Садокова А. М. «Демону имени не называй...». [Электронный ресурс] – URL: http://svitk.ru/004_book_book/1b/159_sadokova-demonu_imeni_ne_nazivai.php.
87. Цибизова В. Б. Жизнь тела актёра на сцене театра Но // Известия Восточного института. 2014. №1 (23). [Электронный ресурс] – URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhizn-tela-aktyora-na-stsene-teatra-no>.
88. Шевченко А.А.. Традиционный театр Японии: к вопросу об истории // Научная палитра, 2015. – № 3 (9). [Электронный ресурс] – URL: culture.esrae.ru/35-171.
89. Яковенко С.В. Ёкай как важный фактор формирования японской культуры: исторический аспект // Культурные и идеологические факторы регионализации, Ойкумена, 2016. С. 105–116.
90. Brazell K. Enacting Allusions: A Technique of the No Theater // International Symposium Conservation and Restoration of Cultural Property: No Its Transmission and Regeneration. Tokyo, Japan. 1991 P. 43–56.
91. Ebisu Sawagoe. Cultural Symbolic Theater Space Noh in Western theater. / Journal Edogawa University Bulletin. Edogawa: Edogawa University, 2013. С. 3–11. [Электронный ресурс] – URL: <http://iss.ndl.go.jp/books/R100000002-I024326295-00>.
92. Florina I. The Theme of «Spirit Possession»: Murasaki Shikibu, Genji

- Monogatari, Zeami, Aoi–No–Ue and Yukio Mishima, Aoi // *Studia Universitatis Babeş–Bolyai. Philologia*, LVIII (1), Cluj–Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2013. P. 45 – 57.
93. Gerstle C. A. *The Concept of Tragedy in Japanese Drama* // *Japan Review*, Canberra: Japan Centre Australian National University Canberra, 1990. P. 49–72.
94. Giannis T., Evangelos C., Dimitris G. *Traditional Noh theatre and ancient Greek tragedy: comparative study towards a common performance* // *Architectural Cultural Interactions through the Silk Road 4th International Conference*, Mukogawa Women’s Univ., Nishinomiya, Japan, July 16 – 18, 2016.
95. Ishii M. *The Noh Theater: Mirror, Mask, and Madness* // *Comparative Drama*. – Michigan: Western Michigan University, 1994. – Vol. 28, № 1. C. 43–66.
96. Mitsuya Mori. *Noh, Kabuki and western theatre: An attempt of Schematizing Acting Styles* // *Theatre research international*. Oxford University Press. Volume 22/1, Spring 1997. P. 14–21.
97. Moerman M. D. *Demonology and Eroticism Islands of Women in the Japanese Buddhist Imagination* // *Japanese Journal of Religious Studies*. Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2009. P. 351–380.
98. Royall T. *Buddhism in Noh* // *Japanese Journal of Religious Studies* 1987 14/1. P. 19–52. [Электронный ресурс] – URL: <https://nirc.nanzan-u.ac.jp/nfile/2345>.
99. Sata M. *Aristotles' Poetics and Zeami's Teachings on Style and the Flower* // *ATJ*, Honolulu: University of Hawaii Press, 1989 P. 47–56.
100. *Theatre Research International* / ed. Fintan Walsh, Paul Rae, Sarah Balkin. Oxford: Oxford University Press. [Электронный ресурс] – URL: <https://www.cambridge.org/core/journals/theatre-research-international>
101. *Theatre year–book 1999* / ed. Iwabuchi Tatsuji, Tanokura Mimoru, Odagiri Yoko. Tokyo: I.T.I. Japan Center, 1999. 163 p.

102. Tsybizova V. B. A Male Transformation into a Female Character on the Noh Stage // Asian Studies III (XIX), 1 (2015), P. 53–81.

Авторефераты и диссертации:

103. Бишарова С. Г. Синтоистские основы традиционной японской культуры: автореферат диссертации на соискание степени к. фил. наук. 24.00.01 – теория и история культуры. Новосибирск, 2006.
104. Морозова Екатерина Борисовна. Японский театр Но: ритуал как первооснова сценического языка : Дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01: Москва, 2004. 189 с.
105. Шиманская А. С. Семиотика цвета в японской культуре. дис. канд. фил. наук: 24.00.01 / Соловьев Владимир Михайлович. М., 2014. С. 63–72.
106. Южакова Е.В. Музыкально–художественная система традиционного японского театра Но Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02: Новосибирск, 2002. 231 с.
107. Umeno J. C. E. The demonic women of premodern Japanese theatre. Scripps Theses (Senior). 2015, 86 p. [Электронный ресурс] – URL: http://scholarship.claremont.edu/scripps_theses/708.
108. Solrun H. P. The Noh Mask And The Mask Making Tradition // Thesis (Masters). [Электронный ресурс] – URL: http://artsdocbox.com/Fine_Art/66082694-The-noh-mask-and-the-mask-making-tradition-solrun-hoas-pulvers.html.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СЛОВАРЬ ТЕРМИНОВ

Гагаку (яп. 雅楽, букв. «изысканная музыка») – жанр японской классической музыки, зародившийся в средневековой Японии периода Нара, но обрёл становление в эпоху Хэйан, и был популярен при императорских дворах на протяжении нескольких веков.

Дзасики–бокко (яп. 座敷ぼっこ) – букв. «греющийся в гостинной», в японском фольклоре — домовый дух, ёкай.

Дзё Ха Кю (яп. 序破急) – дословно: «введение, разрушение, внезапность», что означает определенную модель последовательных действий в японской культуре. Когда все действия должны начинаться медленно, ускориться, а затем быстро закончиться.

Дэнгаку (яп. 田楽) – (буквально – музыка поля), японское средневековое театрализованное музыкальное представление, распространенное в средневековой Японии и повествующее о борьбе добра и зла в сражении за контроль полей, которые использовались для выращивания сельскохозяйственных продуктов

Ёкай (яп. 妖怪) – термин для характеристики сверхъестественного существа, которое в японской мифологии может обозначать практически все сверхъестественные существа.

Иро (яп. 印籠) – коробочка для хранения мелких предметов.

Иэмото (яп. 家元) – актер труппы Но, добившихся особых результатов и признания театральной среды.

Кодзики (яп. 古事記) – букв. «Записи о деяниях древности» – крупнейший памятник древнеяпонской литературы, мифологическо–летописный свод,

один из первых письменных памятников, основная священная книга синтоистского троекнижия.

Мико (яп. 巫女) – служительницы синтоистских храмов в Японии.

Мононокэ (яп. 物の怪) мстительные духи в японской классической литературе и народной религии.

Нихон сёки (яп. 日本書紀) букв. «Японская летопись» – один из древнейших письменных памятников Японии, мифологическо–летописный свод в 30 свитках, составлен на китайском языке в 720 г. группой придворных авторов под руководством принца крови Тонэри (сын императора Тэмму, 672—686) в правление императрицы Гэнсё (715–724).

Но (яп. 能) – один из видов японского драматического театрального искусства.

Они (яп. 鬼) – злой дух, демон.

Они (яп. 鬼) – человекоподобные демоны.

Преты, (мн. число от санскр. प्रेत, preta, «ушедший») – злые духи.

Ракшасы (санскр. राक्षसः, rākṣasaḥ проклинать, бранить) – демоны –людоеды и злые духи в индуизме и буддизме.

Саругаку (яп. 猿楽) – японизированные представления, завезенные в Японию из Китая и включающие в себя такие элементы как акробатические трюки, танцы, фокусы, клоунада.

Сёгунат (яп. 幕府) – власть высшего самурайства с последовательной сменой династий.

Сёдзё (яп. 猩猩) – в японской мифологии морской дух, или чудовище с ярко–рыжими волосами, большой любитель алкоголя.

Синтоизм (яп. 神道) – букв. «путь местных богов» – традиционная японская религия, основанная на анимистических верованиях древних японцев.

Ситэ (яп. シテ) — главное действующее лицо театра Но.

Ситэ (яп. 仕手) букв. «тот, кто действует» – главное действующее лицо.

Сэцува (яп. 説話) японский литературный жанр. Он состоит из мифов, легенд, народных сказок и анекдотов.

Тэнгу (яп. 天狗) – букв. «Небесная собака» – существо из японских поверий. Тэнгу тератологическое существо; представляется в облике мужчины огромного роста с красным лицом, длинным носом, иногда с крыльями. Тэнгу очень часто носит одежду горного отшельника (ямабуси), он наделён огромной силой.

Уцуси (яп. 写し) – «копии», т. е. маски театра Но, созданные после периода Эдо.

Хоммэн (яп. 本面) – «исконные маски», т. е. маски театра Но, созданные до периода Эдо.

Цукумогами (яп. 付喪神) «дух вещи» разновидность японского духа: вещь, приобретшая душу и индивидуальность; ожившая вещь (хотя именно такое определение несколько спорно).

Шень (яп. 神) – божественная духовность, добрый дух.

Югэн (яп. 幽玄) – букв «сокровенный, тайный, мистический» – эстетическая категория в японской культуре, обозначающая интуитивное, предполагаемое, нежели явное, очевидное восприятие сущности объекта (в основном, природы, иногда – произведения искусства)

Юрэй (яп. 幽霊) – потусторонний дух; призрак умершего человека в японской мифологии. Отличительной особенностью классического юрэй является отсутствие у него ног.

Якша (санскр. यक्ष, yakṣa) – разновидность природных духов, ассоциируемых с деревьями и выступающих хранителями природных сокровищ. С одной стороны, якша может быть совершенно безобидным существом, ассоциируемым с лесами и горами, а с другой — подобным ракшасе

монстром – людоедом, злым духом или демоном, поедающим путников в лесной глухомани.

Ямамбу (яп. 山姥,) – букв. горная старуха, горная ведьма из японской мифологии.

ПИЛОЖЕНИЕ 2. ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИЕ МАСКИ ТЕАТРА НО



Рис. 1. Маска «Ханнья».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: Iseki Iesige.

Дата: 1657 г.

Ист.: Hikone Castle Museum. [Электронный ресурс] – URL: <http://hikone-castle-museum.jp/en/collection/1329.html>.



Рис. 2. Маска «Дийэган».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор неизвестен.

Дата: 17 век.

Ист.: Tokyo National Museum.

[Электронный ресурс] – URL: http://www.emuseum.jp/detail/100431/011?word=&d_lang=en&s_lang=en&class=3&title=&c_e=®ion=&era=&cptype=&owner=&pos=33&num=2&mode=detail¢ury.



Рис. 3. Маска «Наманари».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 18 век.

Фактические размеры: 15.6 x 21.9 x 8.7 см,

Ист: Fukuoka city museum. [Электронный ресурс] – URL:

URL: <http://museum.city.fukuoka.jp>.



Рис. 4. Маска «Ко-бэсими»

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: Deme Tōhaku

Дата: 1633–1715

Ист.: Mingei Japanese arts gallery.

[Электронный ресурс] – URL:

URL: <http://www.mingei-arts-gallery.com/ko-beshimi/>.



Рис. 5. Маска «Сёдзё»

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 17 век.

Фактические размеры: 20.7 x 13.5 x 7.0 cm

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston // Collections

Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1:

Chapter 5, pg. 95: no. 96.

[Электронный ресурс] – URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-shojo-type-30795>.



Рис. 6. Маска «Миога–акиджо»

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: период Эдо

Ист: Miho Museum.

[Электронный ресурс] – URL:

<http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010316.htm>.



Рис. 6. Маска «Якан».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: период Эдо (1603 – 1868 гг.)

Фактические размеры: 22.8 x 15.1 x 11.4 cm

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston // Collections

Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1:

Chapter 5, pg. 90: no. 53. [Электронный ресурс]

– URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-yakan-type-16126>.

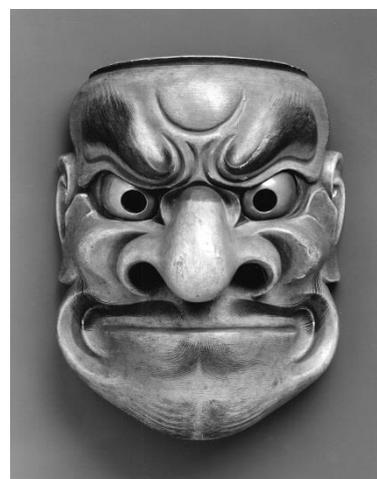


Рис. 7. Маска «О–бешими».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 18 в.

Фактические размеры: 21.2 x 16.3 x 11.1 cm

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston // Collections

Asia / Catalogue raisonné: Kajima

Volume 1: Chapter 5, pg . 88: no. 30

[Электронный ресурс] – URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-obeshimi-type-10456>.



Рис. 8. Маска «Шиками».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 18 в.

Фактические размеры: 20.1 x 15.6 x 8.6 см

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston // Collections

Asia / Catalogue raisonné: Kajima Volume 1:

Chapter 5, pg. 89: no. 42 [Электронный ресурс]

– URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-shikami-type-10441>.



Рис. 9. Маска «О-тобиде».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 1568–1603 гг.

Ист.: Miho Museum.

[Электронный ресурс] – URL:

<http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010296.htm>.



Рис. 10. Маска «Ко-тобиде».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: Период Муромати (1336 – 1573 гг.)

Ист.: Miho Museum.

[Электронный ресурс] – URL:

<http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010218.htm>.



Рис. 11. Маска «Шишигатчи».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: Период Муромати (1336 – 1573 гг.)

Ист.: Hikone Castle Museum // Collection of

noh masks. [Электронный ресурс] – URL:

<http://hikone-castle-museum.jp/collection/275.html>.



Рис. 12. Маска «Куро-бешими».
Материал: дерево, металлические вставки.
Автор: неизвестен.
Дата: период Эдо (1603 – 1868 гг.).
Ист.: Japanese & Korean Art.
[Электронный ресурс] – URL:
<http://www.artvalue.com/auctionresult—edo—period—1603—to—1868—japan—noh—mask—of—kurobeshimi—3380850.htm>.

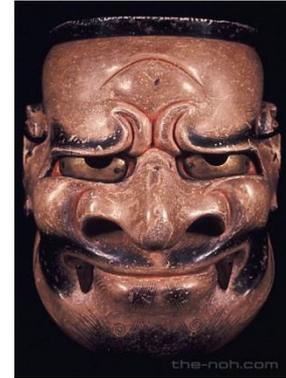


Рис. 13. Маска «Киба-бешими».
Материал: дерево, металлические вставки.
Автор: неизвестен.
Дата: неизвестна.
Ист.: The 能.. [Электронный ресурс] – URL:
http://www.the—noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e—_view_detail&data_id=63&class_id=1.



Рис. 13. Маска «Хиге-бешими».
Материал: дерево, металлические вставки.
Автор: неизвестен .
Дата: неизвестна.
Ист.: The 能. [Электронный ресурс] –
URL: http://www.the—noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_v—iew_detail&data_id=64&class_id=1.



Рис. 14. Маска «Фудо».
Материал: дерево, металлические вставки.
Автор: неизвестен.
Дата: период Эдо (1603 – 1868 гг.).
Фактические размеры: 21.9 x 16.0 x 8.8 см
Ист.: Museum of Fine Arts, Boston //
Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima
Volume 1: Chapter 5, pg. 90: no. 50
[Электронный ресурс] – URL:
<https://www.mfa.org/collections/object/no—mask—of—the—fudo—type—23475>.



Рис. 15. Маска «Три–монако».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 17 в.

Фактические размеры: 20.6 x 14.4 x 9.0 cm

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston // Collections

Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1:

Chapter 5, pg. 89: no. 44.

[Электронный ресурс] – URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-kurohige-type-30803>.



Рис. 16. Маска «Курохиге».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: Kodama Mitsumasa.

Дата: 17 в.

Фактические размеры: 15.3 x 20.3 x 9.2 cm

Ист.: Fukuoka City Museum

[Электронный ресурс] – URL:

<https://artsandculture.google.com/asset/noh-mask-tsurimanako/uQFj1XI45qK6LA>.



Рис. 17. Маска «Ямамба».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: Deme Yoshimitsu

Дата: конец 17 в. – начало 18 в.

Фактические размеры: 14.7 x 21.4 x 8.7 cm

Ист.: Fukuoka City Museum.

[Электронный ресурс] – URL:

<https://artsandculture.google.com/asset/noh-mask-yamamba/FAHPQTL7G1nAnQ>.



Рис. 18. Маска «Кавазу».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 18 в.

Фактические размеры: 19.9 x 14.1 x 8.0 cm

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston //

Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima

Volume 1: Chapter 5, pg. 92: no. 71

[Электронный ресурс] – URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-kawazu-type-16127>.

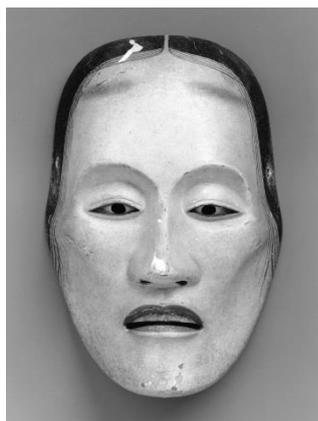


Рис. 18. Маска «Ясеона».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: Deme Mitsushige.

Дата: конец 17 в. – начало 18 в.

Фактические размеры: 21.4 x 14.2 x 7.9 см

Ист.: Museum of Fine Arts, Boston // Collections Asia / Catalogue raisonné Kajima Volume 1: Chapter 5, pg. 98: no. 129.

[Электронный ресурс] – URL:

<https://www.mfa.org/collections/object/no-mask-of-the-yase-onna-type-28755>.



Рис. 19. Маска «Аякаши».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен.

Дата: 1568 – 1603 гг.

Ист.: Miho Museum.

[Электронный ресурс] –

<http://www.miho.or.jp/booth/html/artcon/00010109.htm>.



Рис. 18. Маска «Ясеотока».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор Choun Yasuyoshi .

Дата: 18 в.

Ист.: Hikone Castle Museum //

Noh Mask: Yaseotoko

[Электронный ресурс] – URL: <http://hikone-castle-museum.jp/en/collection/1328.html>



Рис. 19. Маска «Руньо».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор неизвестен.

Дата: неизвестна.

Ист.: The 能. [Электронный ресурс] –

URL: http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=69&class_id=1



Рис. 20. Маска «Джа».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: неизвестен

Дата: неизвестно

Ист.: The 能.

[Электронный ресурс] – URL:

http://www.the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_view_detail&data_id=57&class_id=1



Рис. 21. Маска «Хашихиме».

Материал: дерево, металлические вставки.

Автор: Deme Yoshimitsu

Дата: конец 17 в. – начало 18 в.

Ист.: Tachibana Museum

[Электронный ресурс] – URL:

https://artsandculture.google.com/asset/noh-mask-hashihime/LgG6KxgoPCPP_A



«Така»



«Аякаси»



«Миказуки»

Рис. 22. Маски призраков. Современное изображение. Ист.: Japanese traditional wooden Noh Masks. [Электронный ресурс] – URL: <https://nohmask21.com/>

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. НЭЦКЕ С ДЕМОНОЛОГИЧЕСКИМИ СЮЖЕТАМИ ТЕАТРА НО



Рис. 23. Нэцке «Yase-Onna («Grieving Woman») Mask for a Ghost Role in a No Play»
Автор: неизвестен.
Дата: Начало 19 в.
Материал: дерево
Размеры: (4.8 × 3.3 × 2.1 cm)
Netsuke: Miniature Sculpture of Japan. The Walters Art Gallery, Baltimore. 1978.
[Электронный ресурс] – URL:
<http://art.thewalters.org/detail/12836/yase-onna-grieving-woman-mask-for-a-ghost-role-in-a-no-play/>.



Рис. 26. Нэцкэ «Актёр с маской «Ханья»»
Автор: неизвестен.
Техника: нэцкэ, слоновая кость, резьба
Размер: выс. 5 см.
Датировка: 19 век.
Ист.: Предметы интерьера и антиквариат // Восточный антиквариат (Япония, Китай и др. страны Азии) / [Электронный ресурс] – URL:
<https://kupitkartinu.ru/pictures/ne-tske-akteryi-s-maskoy-hanya/>.



Рис. 24. Нэцкэ «Рука демона Расёмон и маленький Они»
Автор: неизвестен.
Дата: Конец XVIII – начало XIX вв.
Материал: слоновая кость, резьба.
Размеры: 4,4х3,6 см
Ист.: ГЭ // Предметы прикладного искусства. Раздел эрмитажного собрания: Искусство Востока. [Электронный ресурс] – URL:
<http://www.hermitagemuseum.org/wps/porta/1/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/415111/?lng=ru>



Рис. 27. Нэцке «Дзё и Уба».
Автор: Сюнкосай.
Дата: кон. 18 – перв. пол. 19 вв.
Материал: слоновая кость, резьба
Размеры: 4,5х2,7 см
Ист.: ГЭ // Предметы прикладного искусства Раздел эрмитажного собрания / Искусство Востока [Электронный ресурс] – URL:
<http://www.hermitagemuseum.org/wps/porta/1/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/414144/?lng=>.



Рис. 26. «Нэцкэ: Тайра-но

Корэмоти и демон»

Автор: неизвестен.

Материал: дерево, слоновая кость

Размеры: 5,5х3,5 см.

Датировка: 19 век.

Ист.: ГЭ // Предметы прикладного искусства Раздел эрмитажного собрания /

Искусство Востока

[Электронный ресурс] – URL:

[http://testmain.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/407614/?lng=ru/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/788300/?lng=ru.](http://testmain.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/08.+Applied+Arts/407614/?lng=ru/wps/portal/hermitage/digital-collection/25.%20Archaeological%20Artifacts/788300/?lng=ru)



Рис. 27. «Netsuke of Demon»

Автор: неизвестен.

Материал: Чёрное дерево, лицо из слоновой кости, инкрустированное бронзой и латунный барабан.

Размеры: 2 1/2 in. (6.4 cm); W. 3/4 in. (1.9 cm); D. 5/8 in. (1.6 cm)

Дата: нач. 18 в.

Ист.: The Metropolitan Museum of Art.

[Электронный ресурс] – URL:

<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/60158>