

ПОЛИНА
ЧУЙКОВА

ЯПОНСКИЙ ТЕАТР

МЕЖДУ
ВИДИМЫМ
И СОКРЫТЫМ



Издательство АСТ
Москва

УДК 792
ББК 85.334
Ч87

Автор и издательство выражают глубокую признательность святилищу *Касуга Тайся*, кукольному театру *Авадзи*, театру *Chiten*, театру «*Дайнана-гэкидзё*:» («Седьмой театр»), Токийскому театральному ансамблю и Театральному музею Университета Васэда за любезно предоставленные фотоматериалы.

Все права защищены.

Любое использование материалов данной книги, полностью или частично, без разрешения правообладателя запрещается

Чуйкова, Полина Олеговна

Ч87 Японский театр: между видимым и сокрытым / Полина Чуйкова. — Москва: Издательство АСТ: ОГИЗ, 2026. — 208 с. [16 вкл] — (Культурная матрица).

ISBN 978-5-17-177899-6

Книга «Японский театр: между видимым и сокрытым» рассказывает об истории японской сцены и ее особом художественном языке. Читатель проследит путь от древних обрядовых действ и придворных представлений до театров *Но*: и *Кё*: *гэн*, *Кабуки* и *Бунраку*, а затем — до *сингэки* и современного театра.

УДК 792
ББК 85.334

© Чуйкова, П. О., текст, 2026
© ООО «Издательство АСТ», 2026
© Yoshiyuki Ito / Wikimedia Commons
(по лицензии CC BY-SA 3.0)
© ColBase: Integrated Collections
Database of the National Museums, Japan
/ Wikimedia Commons (по лицензии
CC BY 4.0)
В оформлении издания использованы
изображения, предоставленные
Shutterstock / Fotodom

ISBN 978-5-17-177899-6

ПРЕДИСЛОВИЕ

Под сенью вишневых цветов —
я, словно старинной драмы герой,
ночью прилег уснуть.

Мацуо Басё: (пер. В. Марковой)

Вы удивитесь, но термин «театр» в Японии впервые появился только в XIX веке, в отличие от Европы, где он использовался уже несколько тысячелетий. Дело в том, что японское слово «*энгэки*» (演劇), в буквальном переводе означающее «*исполнять пьесу*», или же «*драма, театр*», для японцев — нововведение с Запада. До открытия границ и начала эпохи *Мэйдзи* (明治, 1868–1912) японцы воспринимали известные нам сейчас формы театрального представления как ритуал: через пластические и музыкальные приемы. В названиях этих форм зачастую можно встретить суффикс «*гаку*» (楽) — «*музыка*». Само действие проходило на лужайках храмовых дворов, поэтому

сначала появилось выражение «*священная лужайка*», позднее ставшее «*местом для зрителей*», которое после расширилось до понятия «*представление*» — «*сибай*» (芝居). До сих пор японцы называют спектакль именно так. В наши дни обрядность из Японии никуда не ушла: рядом с привычной нам сценой с кулисами и рампой все так же живы традиционные японские театрализованные формы.

Именно поэтому эта книга устроена как путешествие по нескольким слоям японской сцены. Сначала мы возвращаемся туда, где действие было частью обряда и сезонного круговорота, — к *Кагура* (神楽), ее площадкам, маскам, городским и деревенским новизнам. Затем подходим к моменту, когда японская сцена начинает стремительно расширять язык: рождаются театры *Но*: (神楽) и *Кабуки* (神楽), усложняется актерская профессия, формируется понятие роли, закрепляются формы драматургии и сценические устройства. Отдельно рассмотрим маску: в Японии она никогда не была лишь частью образа, а являлась способом передать на сцене характер, человека и «нечеловеческое».

Дальше начинается то, что можно назвать модернизацией театрального сознания. Появляются общества и студии, формируется новый зритель, меняется само понимание драматургии и режиссуры. В этой

части неизбежно возникает «новая драма» *сингэ-ки* — театр, который учился говорить по европейским стандартам, спорил с традицией и одновременно наследовал от нее многое, иногда сам того не замечая.

В книге будет много упоминаний А. П. Чехова. Почему? Потому что Чехов в Японии — не просто «любимый русский автор» и не только сюжет о переводах и гастролях. Для японского театра Чехов становится своего рода лакмусовой бумагой: на нем проверяют актерскую свободу, режиссерскую этику, границы интерпретаций и саму способность сцены быть многоголосой. На одних этапах его ставят как «урок европейской драматургии», на других — для репрезентации послевоенной интеллигенции, а позже — как повод вступить в диалог с современными театральными языками. Здесь особенно важен XX век: послевоенные споры о комедии, появление иностранных режиссеров, столкновение переводческих школ — все это примеры того, как японский театр искал собственный голос.

Наконец, мы выйдем к современности, к тем формам, где японский театр после 1960-х годов придумывает себя заново через тело, пространство, голос, фестивальную жизнь и новые принципы сценического существования. Труппа *Титэн* в этом марш-

руте важна как пример того, что старые тексты (в том числе чеховские) могут стать лабораторией для новой сценической жизни.

Эта книга не требует специальной подготовки. Я буду объяснять термины простым языком, оставляя японские слова в транскрипции и добавляя иероглифы для точности передачи понятий. Транскрипция японских слов дается по системе Поливанова, двоеточие в ней обозначает удлинение гласного звука. И всякий раз я возвращаю термин к живому описанию сцены — к тому, что слышит зритель и что видит, о чем спорят критики, почему одни и те же пьесы оказываются разными в разные десятилетия. Если после этой прогулки по японскому театральному саду у вас появится желание узнать больше, перечитать пьесу, заглянуть в историю постановок или просто внимательнее прислушаться к паузам на сцене — значит, книга выполнила свою задачу.

С ЧЕГО ЖЕ ВСЕ НАЧИНАЛОСЬ?

Ритуальные масочные формы представлений зародились еще в период **Дзё:мон** (縄文, 10 000 лет до н. э. — 300 г. до н. э.): выполняя ритуал, шаманы надевали глиняную маску (土面 «домэн») и танцевали под оглушающие звуки барабанов, а первые ритуальные танцы **Кагура** (神楽 «Божья радость») возникли в период **Яёи** (弥生, 300 г. до н. э. — 300 г. н. э.). На тот момент в Японии уже образовалась религия **синто** (神道 «Путь богов»), или синтоизм.

Считается, что слово «кагура» произошло от «ками-дза» (神坐), то есть от «места, где пребывает божество; священное место» («ками» — «божество»). В таких святилищах, куда нисходят боги, шаманы и **мико** (巫女), жрицы при синтоистском храме, изгоняют скверну, впадают в божественный экстаз и общаются с людьми.

Например, традиция **Кагура** святилища **Касуга Тайся** (春日大社) в городе Нара, по преданию, ос-

нована на танце восьми дев — *яотомэ май* (八乙女舞), который исполняют восемь жриц *мико* (御巫 «*ми-канко*» — так в *Касуга Тайся* традиционно называют храмовых служительниц-мико). Ее истоки уходят к раннему периоду *Хэйан* (平安, 794–1185), к годам *Энги* (延喜, 901–922).

Музыкальное сопровождение называется *дзиката* (地方): старшая *мико* исполняет партию на щипковом инструменте *кото* (琴); ведущая певица *хонка* (本歌) отбивает такт для *сякубё:си* — древнего японского ударного инструмента из двух дощечек (笏拍子); флейтист играет на *кагурабуэ* (神楽笛) — флейте *Кагура*. В добавочных песнях звучат бронзовые тарелки (銅拍子 «*до:бё:си*») и маленький барабан *коцудзуми* (小鼓): обе партии исполняют жрецы (神職 «*синсёку*»).

Традиционно исполнительницы наносят особый грим: на лбу с помощью кисти белой пастой (разведенными белилами) прорисовывают *фудзибитай* (富士額 — характерную V-образную линию роста волос, по форме похожую на гору Фудзи), а на затылке делают три штриха *самбонъаси* (三本足); добавляют высоко посаженные *небесные брови* (天井眉 «*тэндзё:-маю*») и подкрашивают нижнюю губу алым цветом. Накладные пряди *миногэ* (簷毛) собирают в высокий узел золотистого цвета *такэнага*

ПРЕДИСЛОВИЕ

(丈長) и украшают декоративной шпилькой *канд-заси* (簪) с искусственными цветами глицинии. Облик танцующей *мико* в таком убранстве чрезвычайно изящен.

ПРОИСХОЖДЕНИЕ КАГУРА

В «*Кодзики*» (古事記, 712) и «*Нихон сёки*» (日本書紀, 720), исторических хрониках VIII века, происхождение Кагура связывают с эпизодом «*Сокрытие в Небесной пещере*» (天岩戸隠れ «*ама-но-ивато гакурэ*»). Эпизод повествует о том, как богиня счастья и радости *Амэ-но Удзумэ* (天宇受賣命) танцует перед пещерой *Ама-но Ива-то* (天岩戸), в которой спряталась богиня солнца *Аматэрасу* (天照 «*Озаряющая небеса*»).

Однажды *Аматэрасу* испугалась буйства своего грозного брата, яростного бога шторма *Сусаноо-но Микото* (須佐之男命 «*Родом из Суса*»). Спрятавшись в грот, она погрузила всю Вселенную во тьму. Никакие просьбы не могли ее оттуда выволить, и тогда находчивая *Амэ-но Удзумэ* вскочила на опрокинутый чан и стала танцевать, ритмично переступая ногами и постепенно сбрасывая с себя одежду. Заинтересованная смехом других богов, *Аматэрасу* выглянула из пещеры и снова озарила мир сво-

им светом. В дальнейшем, поскольку род придворных дам и ритуальных танцовщиц **Сарумэ-но Кими** (猿女の君), участвовавший при дворе в обрядах умиротворения душ, считался потомками *Амэ-но Удзумэ*, ритуальные танцы *Кагура* изначально понимались как божественная игра, сопутствующая призыванию и умиротворению душ и обрядам *оживления духа* (魂振り «*тамафури*»).

Впоследствии исполняемые синтоистскими служителями песни и танцы сохранили наименование *Кагура*. Сопровождается действие игрой на барабанах, флейте, тарелках и божественными песнопениями *ками-ута* (神歌). Делится *Кагура* на **дворцовую** (御神楽 «*микагура*») и **народную** (里神楽 «*сатокагура*»). В некоторых святилищах исполняются танцы, созданные уже в новое время.

КАГУРА-ДЭН

(神楽殿)

Помещение, предназначенное для исполнения Кагура, называется *кагура-дэн* (также *кагура-до*: 神楽堂, *гаку-дэн* 楽殿). Такие сцены нередко используются как многофункциональные площадки: для танцев и представлений (演舞場 «эмбу-дзё:»), для показов боевых искусств (演武場 «эмбу-дзё:»), как музыкальный зал (音楽堂 «онгаку-до:»), а также как концертная площадка — особенно в рамках *Сатокагура* (里神楽).

О-КАГУРА

(御神楽 «МИКАГУРА»)

О-кагура (с уважительным префиксом «о») называют дворцовую Кагура, исполняемую в рамках императорского ритуала. В современной системе придворных церемоний она прежде всего связана с Касикодокоро-микагура (賢所御神楽) — исполнения священных песнопений и танцев перед Касикодокоро (賢所), одним из трех дворцовых святилищ императорского двора, где почитается Аматаэрасу.

Истоки восходят к таким обрядам, как:

1. «Кинкасинъэн» (琴歌神宴) — «священный пир с кото (琴) и песнопениями». Рассматривается как один из истоков придворной Кагура. Обряд был связан с церемониальным циклом дайджё:сай (大嘗祭), первой трапезой императора после восшествия на престол, и проводился в помещении под названием «Павильон прохлады» (清暑堂 «сэйсё-до:»). Смысл обряда в обращении к божествам (ками): звучание

кото должно было умиловить их и закрепить благополучие нового правления;

2. Дворцовый ритуал почитания божеств «Соно и Караками» (園韓神祭 «соно-караками-но-мацури»), которые считались древними защитниками императорского двора. В рамках этого обряда придворные служители (神部 «камбэ») совершали подношения, произносили молитвы (祝詞 «норито»), после чего следовал танец придворной жрицы (御巫 «миканнаги») под сопровождение *кото* и флейты (笛 «фуэ»). В этом ритуале уже соединялись основные элементы будущей придворной Кагура: обращение к божеству, музыка, песнопения, танец и сакральное пространство двора.

САТОКАГУРА (里神楽)

В отличие от *Микагура*, звучащей при дворе, *Сатокагура* исполняется в святилищах вне императорского двора («*сато*» переводится как «деревня»). Иными словами, это «народная Кагура». Для этого вида Кагура исследователь народных сценических искусств Хонда Ясудзи (本田安次, 1906–2001) предложил деление на четыре линии.

1. *Мико-кагура* (巫女神楽)

Кагура, исполняемая служительницами синтоистских храмов. Исторически связана с практикой *ка-мигакари* (神がかり «божественная одержимость») — ритуального состояния, при котором, согласно синтоистским представлениям, божество (*ками*) нисходит на жрицу-медиума, которая становится проводником божественной воли. Позднее эта практика оформляется как молитвенно-жертвенный танец. *Мико* танцуют, держа ритуальные предметы *тори-моно* (採物) — колокольчики, веера, ветви бамбука