

3. Лубський В. Релігієзнавство: Підручник для студ. вуз./ Володимир Лубський, Василь Теремко, Марія Лубська – К.: Академвидав, 2002, 2003. – 431 с.

4. Релігієзнавство: Курс лекцій/ А. Г. Баканурський, Г. Л. Баканурський, Н. І. Ковальова та ін.; Під наук. ред. Г. Є. Краснокутського, В. Г. Сприняна; М-во освіти і науки України, Одеський нац. політех. ін-т. -2-ге вид. – К.: ВД 'Професіонал', 2006. – 301 с.

Науковий керівник: к.і.н., доцент Мазур О.О.

Д. В. Романчук, М. С. Сухонос

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

ЯПОНСЬКИЙ ТРАДИЦІЙНИЙ ТЕАТР «КАБУКІ»

Сучасна культура Японії являється найбагатшим сховищем традиційної театральної культури Азії, водночас її сценічне мистецтво є одним із самих молодих серед азійських країн. Японія єдина в світі країна, що володіє таким великим розмаїттям театральних жанрів, які налічують багатовікову історію традицій. Найбільш відомим за кордоном традиційним театральним жанром є театр «кабукі».

В кінці середньовіччя великою популярністю в Японії користувалися різноманітні народні танці, що носили загальну назву фурюодорі. Особливу увагу привертала один із видів цих танців – чуттєвий танець нембуцу-одорі. В ті часи було багато бродячих труп танцівниць і танцюристів, які виконували ці танці, але походження мистецтва «кабукі» зазвичай пов'язують з ім'ям однієї з таких танцівниць, Окуні, яка була жрицею синтоїстського храму в Ідзумо і відрізнялася особливо майстерним виконанням релігійних танців. Її приїзд в Кіото в 1603 році, і показ релігійних і народних танців для широкої публіки слід вважати першою виставою кабукі [1,48-50]. Слово «кабукі» в той час означало схильність до чогось оригінального, незвичайного. Коли Окуні в яскравому, ошатному і барвистому костюмі стала виконувати перед публікою танець нембуцу-одорі, повний несподіваних, часом нескромних рухів, його назвали танцем «кабукі». Виступи Окуні мали великий успіх. Поступово вона зібрала групу красивих дівчат, з якими ставила невеликі танцювальні сценки. «Кабукі» цього періоду зазвичай називають «Окуні кабукі» (кабукі Окуні), або «онна кабукі» (жіночі кабукі) [2,45].

Театральні трупи завоювали широку популярність у публіки, тому викликали занепокоєння у влади через великий вплив на суспільство. Правляча верхівка постійно вживала заходів для встановлення контролю за цим театром. Обмежувальні заходи уряду заважали нормальному розвитку театру і тим самим підштовхнули його на дещо незвичний шлях, що призвело до виникнення деяких особливостей жанру, які стали потім традиційними.

Перший період розвитку мистецтва кабукі закінчився в 1629 році, коли уряд Токугава, незадоволений моральним розкладанням суспільства, видав спеціальний указ, що забороняв виступ жіночих труп. Антрепренери швидко реорганізували трупи, додавши в них чоловіків, але і ці зміни не задовольнили уряд, тому було заборонено виступи і труп зі змішаним складом. Жінки були вигнані зі сцени кабукі остаточно. Ця офіційна заборона зберігалася до революції Мейдзі. А за двісті з гаком років в театрі так зміцнилася традиція обходитися без жінок, що рідкісні порушення її, які трапляються іноді в наші дні, не викликають підтримки публіки.

Танці, які так подобалися глядачам, могли виконуватися і красивими юнаками, одягненими в жіночі плаття, а урядова заборона на них не поширювалася. З'явилися трупи «вакасю кабукі» (кабукі юнаків). У трупи підбиралися красиві підлітки, які ще носили довге волосся. За звичаями того часу хлопчикам старшим шістнадцяти років голили передню частину голови, що, природньо, позбавляло їх жіночної привабливості.

Ефект від вистави «вакасю кабукі» був таким же чуттєвим, як і виступи «онна кабукі», і дав поштовх широкому поширенню гомосексуалізму, так як красиві хлопчики швидко знаходили покровителів. Тому уряд знову втрутився, і у 1652 році театр «вакасю кабукі» був заборонений [2,47].

Але мистецтво кабукі вже пустило глибоке коріння, і знищити його було неможливо. Глядачі не хотіли розлучатися зі своєю улюбленою розвагою, і владі довелося йти на компроміс. Вона дозволила вистави кабукі за умови, що юні довговолосі хлопчики не будуть допускатися на сцену, і що в подальшому буде збільшено число пантомімічних драм і діалогів за рахунок пісень і танців. Так виникла театральна форма кабукі. Трупі складалися винятково з дорослих чоловіків. Чоловіча зачіска з поголеною головою називалася яро-атама, тому нові чоловічі трупи кабукі іменували «яро кабукі», а в подальшому просто кабукі, так як інших змін у складі трупи більше не відбувалося [1,50]. До цього часу головною силою «онна кабукі» і «вакасю кабукі» була переважно краса виконавців, що притягувала погляди глядачів, тепер же виконавцям – дорослим, а іноді і чоловікам похилого віку – доводилось залучати глядачів іншими способами, зокрема майстерністю виконання ролей, а це дало значний поштовх розвитку театрального мистецтва, яким так відомий театр кабукі. Театр швидко розвивався. Розміри його сцени збільшувалися, технічне обладнання удосконалювалося, над місцями для глядачів, які спочатку розташовувалися навколо сцени під відкритим небом, був зведений дах. Театральне приміщення набуло вигляду близького до сучасного. І якщо раніше актори кабукі самі створювали п'єси для театру, то тепер стали залучати професійних драматургів.

Існували заборонні закони, що стосувалися змісту п'єс, які могли справити на глядачів небажаний моральний або політичний вплив. Драматургам заборонялося писати про події, дійовими особами яких були представники правлячого класу. Тому творцям п'єс для кабукі доводилося вдаватися до камуфляжу: змішувати факти і вигадки, плутати хронологію, змінювати імена героїв, місце дії і т. п [3,19].

Кінець XVIII – перша половина XIX століть, коли режим Токугава вже став втрачати свою силу і не міг здійснювати колишній контроль над сферою мистецтва, став періодом повної зрілості кабукі. Культурний центр країни повністю перемістився в Едо. А поступове зміцнення позицій молодого буржуазії і купецтва стимулювало появу на сцені кабукі реалістичних вистав, побутових п'єс з життя простих городян, з їх сімейними і соціальними конфліктами, з еротичними сценами і зі страшними, кривавими сценами вбивств.

Революція Мейдзі різко змінила хід історичного розвитку країни. Японія стала на шлях капіталістичного розвитку, почалася широка смуга запозичень досвіду європейських країн, перебудови та оновлення всіх сфер життя японського суспільства. Після революції Мейдзі життя японців було переповнене новими ідеями, котрі загрожували руйнуванням мистецтва кабукі. І, можливо, лише завдяки зусиллям видатних акторів і театральних діячів кабукі зміг вижити і досягти нових успіхів. Театр був реконструйований за європейським зразком. Для публіки, одягненої в європейське вбрання, в партері були встановлені стільці. Для освітлення стали застосовувати газові ліхтарі [3, 50].

У післявоєнній Японії ставлення до театру дещо змінилося. Колись кабукі існував як сімейна розвага. Люди йшли на виставу сім'ями і проводили в театрі цілий день. Поводилися під час дії цілком невимушено: їли, пили, розмовляли, входили і виходили, маленькі діти вільно бігали по всьому залу. Театрали відмінно знали репертуар і акторів, і тому в найвідповідальніші моменти всю увагу зосереджували на сцені і жваво реагували на дійство.

Зараз старе ставлення до театру зникло, і кабукі як сімейна розвага більше не існує. Перш за все, театр став тепер дорогим задоволенням, доступним далеко не всім. Відвідування театральних вистав в наші дні – це найчастіше парадний вихід службовців деяких компаній, які періодично закупають великі партії квитків на спектаклі. Це привід зробити приємне вигідному клієнту, приславши йому запрошення в театр. Це обов'язковий пункт програми для іноземних туристів і для туристів з провінції, що приїжджають ознайомитися зі столицею. Змінилася і обстановка в залі для глядачів. Колишня невимушеність зникла.

Таким чином, театр кабукі створений культурою японського міста, народжений японським міським суспільством і для нього існував і існує сьогодні. Його довга історія ознаменована започаткуванням специфічного жанру – як драматургічного, так і театрального, проте це мистецтво продовжує жити у своєму власному ідеалізованому образі.

Список використаної літератури:

1. Гришелёва Л. Д. Театр современной Японии. – М.: Искусство, 1977. – 237 с.
2. Гундзи М. Японский театр кабуки. – М.: Прогресс, 1969. – 232 с.
3. Конрад Н. И. Японский театр. Сборник статей. Л. – М.: Всесоюзное общество культурной связи с заграницей, Academia, 1928. – 47 с.

Науковий керівник: к.і.н., доцент Мазур О. О.

Д. В. Романчук

Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького

КУЛЬТ ІМПЕРАТОРА В ЯПОНІЇ

Японія – це країна контрастів, з одного боку, вона зберегла свої старовинні традиції та культуру, а з іншого боку, є однією з найбільш технологічно розвинутих країн. Однією зі збережених традицій є культ імператора, коли правителя прирівнюють до Бога. За японською міфологією, богиня Сонця Аматарасу відправила свого онука Нінігі з Неба на Землю, щоб він розпочав правління небесних жителів на Землі. Його внук Дзімму став першим японським імператором, який започаткував династію і веде свій родовід від богині Сонця [1]. Таким чином, імператорська влада в Японії вважається однією з найдавніших форм спадкового правління, що існує в світі.

У стародавні часи імператор Японії був повновладним володарем і здійснював всі головні державні ритуали. У період середньовіччя, з утворенням сьогунату, його влада стала номінальною, він і надалі мав право розпоряджатися ритуалами та церемоніями, проте всієї повноти влади уже не мав, а ставав церемоніальним правителем. Слід зазначити, що не останню роль в японському суспільстві відігравала релігія Синто, що сформувалася на основі анімістичних вірувань стародавніх японців. Об'єктами поклоніння є земні й небесні божества (*ками*) – небожителі, явища природи і духи. Незмінним механізмом збереження політичної культури було те, що влада над суспільством здійснювалась на основі єдиного ритуально-міфологічного комплексу синтоїзму.

Так історично склалося, що всі японські імператори ведуть безперервну династію, що бере свій початок від божественних пращурів, все це пояснює сакральний статус правителя, як головного спадкоємця божеств синтоїстської релігії. У розумінні японців саме імператор має змогу спілкуватися з небесними божествами, які забезпечують захист всієї нації.

У часи реставрації Мейджі, метою якої було повернення повної влади до рук імператора, Японія все тісніше гуртувалася навколо божественної фігури правителя, що символізував єдність всієї нації [2]. Домогтися єдності нації, ідеологічно завоювати маси, вирішити завдання їх політичної активізації під контролем уряду, з огляду на соціально-економічні, суспільно-політичні та культурно-психологічні особливості масової свідомості того часу, можна було, лише створивши цементуючу ідеологію, що поєднувала в собі одночасно релігійний і націоналістичний напрямки. Саме цим умовам відповідала ідеологія тенноїзму – культ імператора. Тепер потрібно віддавати перевагу тільки одному з богів, а саме «живому богу» – імператору. Синтоїзм став офіційною державною релігією, нормою моралі і кодексом честі, де імператор зайняв місце верховного священнослужителя синтоїстського культу [3].

Після поразки Японії у Другій світовій війні і прийнятті Конституції 1947 р., влада імператора знову набула номінального характеру, також він позбувся свого божественного статусу. За Конституцією імператор являвся «символом держави і єдності японської нації», позбавлявся права втручатися у державне управління, але залишається за традицією духовним лідером синтоїзму і виконує релігійні церемонії. Хоч імператор і виступає на офіційному рівні главою держави, проте це звання не закріплено за ним на законодавчому рівні. Японський монарх формально призначає Прем'єр-міністра, скликає парламент, приймає іноземних послів, проводить нагородження і проголошує всезагальні вибори.