

МАСКИ ТЕАТРУ НО В ЯПОНСЬКОМУ ІГРОВОМУ КІНО: ТИПИ, ПРИНЦИПИ ТА ПРИЙОМИ ВИКОРИСТАННЯ, СЕНСИ

С. Б. Рибалко

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
rybalko.svetlana62@gmail.com

А. В. Ожога-Масловська

Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна
alla_ozhoha-maslovska@xdak.ukr.education

S. Rybalko

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0001-5873-2421>

A. Ozhoha-Maslovska

Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine
<https://orcid.org/0000-0002-6307-7406>

С. Б. Рибалко, А. В. Ожога-Масловська. Маски театру Но в японському ігровому кіно: типи, принципи та прийоми використання, сенси

Японська школа кіно привертає увагу фахівців та шанувальників кіномистецтва своїм неповторним візуальним стилем. Значною мірою на формування візуальної мови японського кіно вплинули розмаїті театральні практики, серед яких Но посідає особливе місце. У запропонованій розвідці висвітлюється досвід японських кінематографістів у використанні масок Но в образно-змістовній структурі кінотвору. Зокрема, розглядаються типи масок, їхня семантика та використання як інструменту створення візуального тексту, що ґрунтується на тривалій театральній традиції та відповідному глядацькому досвіді. Стаття ґрунтується на матеріалах театральних тренінгів Но 2017, 2019, 2024 рр. У розвідці використано методи порівняльного, формального та семіотичного аналізу.

Ключові слова: японське ігрове кіно, театральна практика Но, візуальна мова, маска.

S. Rybalko, A. Ozhoha-Maslovska. Masks of the Noh theatre in Japanese feature films: types, principles, techniques of use, and meanings

The Japanese school of cinema is recognized as one of the most distinctive and influential movements in global audiovisual art. Its expressive visual language and diverse artistic techniques continue to attract the attention of scholars and cinema enthusiasts alike. Among the many cultural influences shaping Japanese cinema, traditional theatrical forms — particularly the Noh theatre have played a significant role. This article explores how the various types of Noh masks and the methods of their use as artistic devices have been integrated into the works of leading Japanese filmmakers. Studying the use of the Noh masks in cinema is relevant both for enhancing Western viewers' understanding of Japanese film content and for contributing to broader discussions on the visual

language of Japanese cinema and comparative film studies.

The purpose of this article is to examine the principles and techniques of using the Noh theatre mask in Japanese cinema.

The work is based on materials from the Noh theatre training sessions held at the Kyoto Art Center in 2017, 2019, and 2024, as well as interviews and film materials representing the work of key representatives of the XX century Japanese cinema. The research employs empirical and theoretical methods such as observation, comparison, typology, classification, formal and semiotic analysis.

The results of the study are presented in the article, which examines the use of masks by Japanese cinematographers across different time periods and genres (horror, family drama, melodrama, historical film, and detective). The study identifies the types of masks used in the figurative and thematic structure of films, analyzing their semantics and the subtexts they convey. Particular attention is given to the meaning and techniques of using masks. The analysis reveals that masks serve various functions within the visual language of cinema. These functions range from providing a national or social context for the characters to creating complex subtexts that reference specific Noh performances, reveal hidden emotions, or symbolize the transformation of human nature.

The scientific novelty of the research lies in the definition, systematization, and conceptual generalization of the typology of the Noh masks in Japanese cinema, as well as the clarification of the principles of their use. Drawing on a wide range of materials, the study identifies the techniques of using the Noh masks as a tool for creating a visual text, rooted in the long cultural tradition and theatrical practices of both the viewer and the performance.

Keywords: audiovisual art, Japanese feature film, the Noh theatrical practice, visual language, mask.

* This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

Актуальність теми дослідження. Японська школа кіно привертає увагу фахівців та шанувальників кіномистецтва своїм неповторним стилем. Значною мірою на формування візуальної мови японського кіно вплинули розмаїті театральні практики, серед яких Но посідає особливе місце. Сформовані в межах театральної традиції Но різноманітні типи масок та прийоми їх використання як засобу художньої виразності простежуються у творчості видатних майстрів японського кіно. Вивчення цього досвіду є актуальним як з точки зору адекватного прочитання змісту кінотвору західним глядачем, так і в контексті ширших досліджень з історії кіно та, зокрема, японської кіношколи. Обраний фокус в осмисленні кінотворів японських митців, з одного боку, дозволить поглибити теоретичні аспекти вивчення візуальної мови, з іншого — розширити уявлення про арсенал виражальних засобів та стати в нагоді митцям-практикам у галузі теа-кіномистецтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вплив театру Но на розвиток художньої мови японського кіно і, зокрема, репрезентації маски як одного із засобів художньої виразності, до сьогодні не поставав предметом спеціальних досліджень. Виключення становить фундаментальна праця Д. Річі та Дж. Андерсона «Традиційний театр і кіно в Японії» (Richie, 1958), де елементи театральної практики Но розглядаються поміж інших театральних традицій. Крім того, після публікації цієї праці в 1958 р. з'явилася ще ціла низка фільмів, які суттєво розширюють уявлення про імплементацію елементів Но в образно-змістовну структуру кінотвору. Серед них увагу дослідників привертають фільми в жанрі «горор», який оприявнює неабиякий вплив театральної практики Но. Зокрема, відзначається, що «...Релігійні, шаманські практики та образи сновидіння, продемонстровані в Но, якщо і не були безпосередньо імпортовані в японські фільми жахів, то, безперечно, надихали японських режисерів» (Kinnia, 2011, р. 101).

Слушні спостереження щодо зазначеної проблеми на прикладі окремих фільмів японських

режисерів містяться в дослідженнях Д. Річі (Richie, 1999; 2001), К. МакДональд (McDonald, 1987), З. Серпер (Serper, 2005), але усі разом вони не складають загальної картини як розмаїття режисерських інтерпретацій досвіду Но в практиці кіно, так і, зокрема, маски.

Отже, **мета** запропонованої статті полягає у висвітленні принципів та прийомів використання маски театру Но в японському кіномистецтві.

Джерела й методи дослідження. Стаття ґрунтується на матеріалах театральних тренінгів Но, що відбувались у кіотському артцентрі у 2017, 2019, 2024 рр.¹, інтерв'ю та кіноматеріалах, що репрезентують творчість ключових представників японського кіно ХХ ст. У розвідці використано методи емпіричного й теоретичного аналізу: спостереження, порівняння, типологізація та класифікація, формальний і семіотичний аналіз.

І. Маска в театральній практиці Но. Маска — один із найбільш характерних маркерів театру Но, оскільки, на відміну від інших театральних практик, маска в Но є обов'язковим елементом дійства. Саме тому Но нерідко називають театром масок. Зазвичай маска використовується акторами, які виконують ролі божеств або духів (іл. 1). У такий спосіб актор, який грає представника потойбічного світу, вирізняється серед земних персонажів. Стилистична єдність вистави Но потребує й відсутності гриму та міміки від інших акторів, які виконують другорядні ролі й, відповідно, виходять на сцену без маски. Позбавлене емоцій обличчя, відсторонений погляд певною мірою нагадує маску, звідси й вираз «обличчя Но». Разом із тим і маска, попри стиглість її рельєфу, не сприймається однаково протягом вистави. Залежно від рухів актора, поворотів голови, змінюється освітлення, по-іншому падають тіні й вираз «обличчя» також змінюється (іл. 2). Одна й та сама маска при легкому нахилі назад виражає веселий настрій, а при нахилі вниз вона набуває похмурого вигляду. Навіть незначна зміна кута огляду надає масці різних виразів (радість, щастя, жаль, смуток, сором, відчай).

1. Програма театральних тренінгів, що охоплює заняття в групах Но, Кьоген, Ніхонбуїо, гри на коцудзумі, організована з ініціативи режисера та продюсера Й. Сальца та актора Кьоген Акіри Шігеяма в 1984 р. Заняття ведуть сертифіковані майстри, представники акторських династій.



Лл. 1. Удака Мічішіге в п'єсі «Нономія». Маска вирізана Мічішіге. Фото Фабіо Массімо Фіораванті. <https://surl.li/xzxxhe>



Лл. 2. Маска Ко-омоте. <https://surl.li/przqfk>

На відміну від масок в інших театральних традиціях (наприклад, у греко-римській античності), з гротескними рисами, що репродукують яскраві емоції назовні, маски Но можуть здаватися непримітними, стриманими, з невизначеним виразом обличчя. Таке враження створюється завдяки асиметричній трактовці усіх рис маски: праве око дивиться трохи вниз, тоді як інше більше вперед; куточок рота, зазвичай, злегка опущений з правого боку й піднятий з лівого. Ця асиметрія є свідченням технологічності, за влучним визначенням Й. Сальца (Salz, 2011), усіх елементів вистави та пояснюється тим, що персонаж у масці виходить на сцену так, що глядач бачить його переважно з правого боку й маска показує його стривожений стан, а коли виходить, то маску видно з лівого боку і, відповідно, вона показує просвітлений [у буддистському сенсі. — Авт.], заспокоєний стан (Udaka, 2010, p. 154).

У театральній спільноті Но маска вважається чимось більшим, ніж реквізитом. Актор — виконавець ролі духа, або демона чи божества, перед тим, як вдягти маску, повністю вбирається в костюм і сідає обличчям до дзеркала в спеціальній т. зв. «дзеркальній кімнаті». Певний час він спостерігає себе у вбранні, налаштовуючи свій дух. Актор сам обирає час перебування в кімнаті

і, нарешті, одягає маску перед дзеркалом. Як зазначає актор Но Такето Томоеда², «... ця процедура відрізняється від звичайного театального виконання ролі тим, що це пасивна дія, під час якої актор занурюється в душу маски Но... у той момент, коли актор одягає маску, він занурюється в темряву, і йому потрібна сила духу, щоб протистояти їй. Володіння цією розумовою силою можна замінити терміном “створення персонажа”, який використовується в загальному театальному світі» (Томоеда, 2017).

Отже, маска — немов уособлення або вмістище духу, тому й актор, який виступає в масці, входить з нею у певний духовний зв'язок. Існує цілий ритуал накладання маски актором: перш ніж це зробити, він вклоняється масці, потім уважно вдивляється в її обличчя і лише після того обережно закріплює її на собі за допомогою спеціальних стрічок. Так само чемно маска знімається й повертається до спеціальної шухляди, де вона зберігається до наступної вистави. В акторському середовищі ніколи не вживають слова «вдягати» відносно маски, а лише «підвішувати», або «закріплювати», адже маска — не є складовою костюма у звичайному сенсі.

Відмітимо, що «занурення в темряву», про яке пише Такето Томоеда — не лише риторична фігура. Насправді, прорізи в масці надзвичайно

² Томоеда — одна з найстаріших акторських родин, представляє школу Кіта — одну з 5 шкіл Но.



Іл. 3. Міроку. Маска Окіна. Період Хейан.
(Uchida, 2025)



Іл. 4. Хінако Хорікоші. Маска Ханья.
XXI ст. <https://surl.lu/itnghr>



Іл. 5. Маска Хейта.
Підпис: Такаїчі Зенкан.
XVI–XVII ст.
<https://surl.li/gqqojm>

маленькі, майже щілинки, що залишають дуже обмежений кут огляду. Перше, що відчуває актор — це темрява, яка ніби огортає голову й немов сковує тіло. Потім очі при звичаються й актор починає бачити фрагменти навколишнього простору, від якого він немов дистанційований маскою, та починає повільно рухатись.

Загалом існує близько 60 основних типів масок, а з різновидами їх кількість сягає понад 200. Зазвичай вони є спадщиною, що переходить від покоління до покоління в межах акторської родини, і ці обставини також впливають на її особливий статус. Із цього приводу 26-й голова школи Канзе зауважив: «...Коли я надягаю їх [маски. — Авт.], сліди поту моїх предків поєднуються з моїм власним й іноді потрапляють мені до рота. Це може здатися надто драматичним, але коли це відбувається, створюється відчуття, ніби їхня ДНК і моя з'єднуються через сім століть. Це змушує мене почуватися ближче до моїх предків і вселяє почуття благоговіння перед ними» (Uchida, 2025).

Типологія та специфіка масок у театральній практиці Но докладно висвітлена на прикладі робіт майстра школи Конго й різьбяр Удаки Мічішіге³ (Udaka, 2010). Тому згадаймо лише ті аспекти в типології та образності масок, які мають значення для подальшого аналізу кіноматеріалів. Передусім зазначимо, що кожна маска

відповідає певним ознакам — статі, віку, соціальному стану та діапазону емоцій, що можуть бути виражені в процесі рухів. Серед них є маски з постійним значенням, як-от маска Ханья (іл. 4) або маска старця Окіна (іл. 3), і не може бути використана для іншої ролі. А такі маски, що належать до типу жіночих або чоловічих різного віку та емоційного настрою, можуть використовуватись для різних ролей, що відповідають її характеристикам (іл. 2, 5). Таким чином, і поява в кадрі певного типу маски утворює відповідні контексти через традицію її використання в певних ролях. Отже, розглянемо, як використовувався образно-змістовний потенціал театральної маски Но в японському кінематографі протягом століття.

II. Маски Но в японському ігровому кіно.

Одним із ранніх прикладів використання масок Но в японському кінематографі є стрічка режисера Тейносукі Кінугаса⁴ «Сторінка безумства», знята за оповідкою Кавабата Ясунарі⁵ в 1928 р. Як і в театральній практиці Но, фільм концентрує увагу не на подіях, а на почуттях. В основі сюжету — жінка, яка через самотність ледь не стала причиною загибелі дитини й потрапляє до психічної лікарні. Її чоловік, відчуваючи біль та провину, влаштовується до лікарні прибиральником, аби бути ближчим до дружини й намагатись розрадити її. Події фільму розгортаються

³ Удака Мічішіге (1947–2020) — актор-шіте школи Конго (однієї з 5 шкіл Но), різьбяр, викладач, засновник Міжнародного інституту Но, активний промоутер Но на міжнародній арені.

⁴ Тейносукі Кінугаса (1896–1982) — актор театру Кабукі (амплуа оннагата), кіноактор та один з перших режисерів німого кіно. Зняв понад 100 картин.

⁵ Кавабата Ясунарі (1899–1972) — письменник, лауреат Нобелівської премії з літератури (1968).

на території лікарні та подаються то з погляду «здорового соціуму» (лікарі, відвідувачі, герой оповіді), то з погляду пацієнтів лікарні. Кінугаса майстерно передає різницю цього сприйняття — панорамна, цілісна, конкретизована картина та фрагментарна, зі спалахами світла та темряви (немов через щілинки маски під час танцю головного актора). Кульмінацією фільму стає сон героя (знов прийом театру Но), де він, після невдалої спроби допомогти дружині втекти з лікарні, приносить купу театральних масок і роздає їх пацієнтам. Зрештою він вдягає маски собі та дружині, і далі глядач бачить крупний план подружжя в усміхнених масках (іл. 6).

Зазначений епізод з масками отримав розмаїття трактувань. На нашу думку, визначальним є те, які саме маски використовують герої фільму. З огляду на те, що це маски молодички (Ко-омоте) та старця (Окіна), які уособлюють чистоту (перша) та мудрість і доброзичливість (друга), то сцена може прочитуватись як спосіб поринути в інший, щасливий світ чи спогади про сумісне щасливе минуле.

В автобіографії Кінугаса писав, що ідея сцени з масками спала йому на думку під час візиту до лікарні Мацудзава, де він був вражений тим фактом, що багато пацієнтів виглядали безпристрасно, але при тому не були позбавлені характеру (Kinugasa, 1977). Вочевидь, це нагадало режисеру стилістику театру Но, де саме через відстороненість передається ірреальність того, що відбувається на сцені. Натомість письменник Кавабата Ясунарі зазначав, що його наміром було приховати агонію та божевілля за

усміхненим обличчям маски і, відтак, принести полегшення героям стрічки (Kawabata, 1926). Кінокритик Інухіко Шіхота вважає, що ініціатива героя вдягти маску означала, що він розділяє безумство зі своєю дружиною та перебуває з нею «на рівних», що передбачає його перехід до спільноти пацієнтів. Тобто він у такий спосіб сам перейшов на сторону безумства та, нарешті, отримав спасіння, що вислизало від нього (Shihota, 2016).

Вочевидь, наведені трактування не виключають одне одного, а радше, доповнюють, розкриваючи багатошаровість змісту, що привносить сцена з масками. Крім того, їх використання сповіщає й про національний відтінок стилістики фільму, що було актуальним на початку ХХ ст., коли з процесами модернізації, які спричинили вестернізацію в багатьох сферах життя, перед суспільством постали питання національної ідентичності. Подібна ситуація повторилася й після Другої світової війни, з повоєнною відбудовою та стрімким економічним підйомом, що стало другою хвилею вестернізації у всіх сферах життя й кінематографісти шукали такої візуальної мови, яка би сприймалася глядачем як своя. Звернення до стилістики Но — однієї з найдавніших японських традицій, яка стала квінтесенцією японської естетики, дозволяло знаходити такі рішення.

Слід зазначити також, що введення до сценарної структури сюжетів, пов'язаних із масками Но, було й тим візуальним маркером, який чітко вказував на соціальний статус героїв, оскільки відвідування вистав Но і, тим більше, — заняття



Іл. 6. Кінугаса. Кадр із фільму «Сторінка безумства». Скріншот.



Іл. 7. Кадр із фільму Акіо Джісоджі «Швидкоплинність життя». Скріншот.



Іл. 8. Кадр з фільму Кането Шіндо «Онї-баба» (відьма-демон). Скріншот.

в аматорських трупах — хоч і набуло поширення серед містян після революції Мейджі (1868–1889), як правило, залишалося привілеєм середнього класу.

Одним із важливих факторів, що зумовлює використання масок Но, є тривала практика їх використання в певних виставах і відтак через наявність стійких асоціацій з класичними текстами та персонажами вони утворюють певні підтексти, що додатково розкривають сутність героїв кінострічки. Так, наприклад, у стрічці Акіо Джісоджі⁶ «Швидкоплинність життя» режисерський вибір масок утворює другий план змісту в сцені гріхопадіння героїв. Брат і сестра вдягають маски батьків — представників старої інтелігенції та шанувальників театру Но. Те, що починається як невинна гра, визначає подальший перебіг подій. З огляду на молодість героїні та її незаміжній статус, цілком очікуваним було би використання маски ко-омоте — образ молодички, невинності якої сяє, як лотос. Однак, за задумом режисера, її маска інша: цей тип маски молоді, але вже досвідченої жінки (іл. 7) зазвичай використовується у п'єсі «Леді Аой» для образу ревнивого духу коханки Арівара-но Наріхіра⁷ — славетного поета-красеня — японського Дон Жуана часів Хейан (794–1185). Тип чоловічої маски (Чудзьо) з дещо томливим виразом обличчя, вважається, відтворює образ Аріварі-но Наріхіри. Відтак пристрасть, що раптом спалахнула між братом та сестрою, немов передалася їм через маски коханців. Ця мить, що

ніби оживила духів минулого, передана кадром, коли вони сидять у масках і вглядаються одне в одного. У цей момент б'є дзвін і починають діяти інші сили. Завершується епізод інцестуальною сценою. Герої знімають маски, але їхні обличчя напрочуд нагадують риси масок.

Більшої гостроти використання масок набуває у фільмі 1964 р. «Онї-баба» (відьма-демон), знятому Кането Шіндо⁸, у жанрі горор (іл. 8). Маска Ханья, що спочатку мала захистити красиве обличчя молодого самурая, а потім допомогти налякати молоду жінку — зрослася з обличчям, приховуючи і, водночас, виявляючи спотворену вбивствами сутність героїв. Такі маски були розроблені, щоб викликати низку емоційних реакцій залежно від контексту сцени. Спочатку, коли маска з'являється на самураї або на старій жінці, яка її використовує для того, щоб налякати свою невістку і в такий спосіб завдати бурхливому розвитку її стосунків із сусідом, виглядає жахливою машкарою.

Пізніше, коли вона запечатується на її обличчі, та ж маска через зміну ракурсів змінює вираз і викликає вже не страх, а жаль, що робить її інструментом передання характеру, що прихований за нею. Як слушно зазначає Брайан Еггерт, «Чи перетворили її [жінку. — Авт.] гріхи на демона, чи феодална обстановка просто підвела її до межі людяності? Замість того, щоб запропонувати її перетворення на монстра, Шіндо співчуває їй...» (Eggert, 2019). Ця складність її образу підкреслюється маскою. З огляду на те,

6 Акіо Джісоджі (1937–2006) — теле- та кінорежисер, працював у різноманітних жанрах. Більша частина його творів недоступна за межами Японії.

7 Арівара-но Наріхіра (825–880) — поет, художник, онук японського імператора Камму.

8 Кането Шіндо (1912–2012) — кінорежисер, сценарист, продюсер; учень Мідзоґучі.

що попередні стрічки режисера присвячені трагедії Хірошіми, мають цілком очевидні паралелі між спотвореними обличчями героїв фільму та жертв атомних бомбардувань Хірошіми та Нагасакі, дозволяє розглядати і цей фільм як відображення травматичного впливу війни на повонення японське суспільство, де маска та її дія на персонажів є інструментом його унаочнення.

Розмаїто використовується маска Но й режисером Ічікава Кон⁹ у кіноверсії детективної історії «Вбивство в масці Но» за романом Такагі Сейічі¹⁰, що була знята в 1991 р. Як для письменника перенесення детективної історії в середовище спільноти Но було засобом надання японського колориту всій історії, яка використовує прийоми західного детективу¹¹. Для режисера це був привід почати гру контрастами сучасного міста з його ритмами, техногенними звуками та тишею храмів, повільними рухами акторів на сцені під звуки хрипкої флейти, барабанів та вигуки музикантів. Ключову роль відіграла містична атмосфера, яку утворювали маски. Камера повільно рухається уздовж масок різних типів, що врочисто викладені на шовкових лантушках, у той час як один із героїв стрічки пояснює їхню цінність. Маска Хання, без перебільшення, є одним із головних «героїв» стрічки. Усі події детективу пов'язані саме з нею: вона вказує на середовище злочинця, є свідком вбивств, його знаряддям та засобом викриття. Відмітимо й особливий характер маски: від багатьох інших образів Хання відрізняється висолопленим язиком, що надає їй ще більш гротескного виразу (іл. 9). Ролі акторів на сцені виконали артисти школи Канзе¹², звідси в стрічці відтворено максимально достовірно те, як з ритуальною обережністю маска дістається із шухляди та переміщується, ставлення до неї та її присутність у виставі. Усе це візуалізує літературну основу фільму.

Однак у фінальній частині режисер використовує як семантику маски, так і засоби керування нею, подаючи крупним планом жінку-вбивцю з маскою Хання, що виражає вже не лють, а відчай нещасної жінки, котра пережила зраду коханого й стала причиною смерті своєї дитини.

Значний сегмент утворюють фільми, де маска як така не присутня, проте її образ використовується через відповідні грим, міміку та гру світла й тіні. Так, наприклад, у стрічці «Кайдан» (1964) Масакі Кобаяші¹³ саме грим (вибілене обличчя, підкреслені очі, немов щілини в масці) та нейтральний вираз обличчя вказують на те, що жінка, яку побачив герой фільму, — не людська істота, а Юкі-онна — Снігова жінка (іл. 10).

Подібність міміки головних героїв стрічки Акіра Куросави «Трон у крові»¹⁴ (1957), знятої за мотивами п'єси Вільяма Шекспіра «Леді Макбет», до масок Но, детально висвітлена в багатьох працях (Bernstein, 2000; Crucianelli, 2014; Richie, 1999; Richie, 2001; Savas, 2012). Тож, не вдаючись до подробиць, зазначимо лише, що внутрішня трансформація героїв показана через міміку, яка відтворює цілий діапазон жіночих образів Но (іл. 11–12).

Як слушно зауважує дослідниця, «Обличчя Асаджі нагадує маски Фукай або Шякумі, які позначають жінку середнього віку. Деякі вчені стверджують, що жіноча маска Но фактично невиразна, оскільки вона є тим, що можна назвати “нейтральним виразом” або “проміжним виразом”. Однак “невиразність” масок є навмисною. Використання “невиразної” маски Но є одним з найефективніших способів висловити те, що знаходиться за межами виразу» (Savas, 2012).

Без спеціального гриму, але через освітлення та рухи в стрічці «Пізня весна» (1949) Одзу Ясуджіро¹⁵ уподібнює вираз обличчя батька до маски старця Окіна, а складні почуття його доньки демонструє в техніці театру Но. Подібно

9 Ічікава Кон (1915–2008) — кінорежисер, сценарист. За визначенням критиків — остання жива ланка між «золотою добою» японського кіно та «ною хвилею».

10 Такагі Сейічі (1920–1995) — письменник, писав під псевдонімом Акіміцу Такагі.

11 У персонажах, сюжетних лініях простежуються схеми Конан Дойля та Агати Крісті.

12 Школа Канзе — одна з п'яти шкіл Но, що веде родовід від Мотокію Дзеамі.

13 Масакі Кобаяші (1916–1996) — кінорежисер та сценарист. За межами Японії найбільш відомий фільмами «Харакірі» та «Кайдан».

14 Акіра Куросава (1910–1998) — сценарист, кінорежисер, продюсер. Один з найвідоміших на Заході японських кінорежисерів, чия творчість вплинула на розвиток світового кіно.

15 Одзу Ясуджіро (1903–1963) — один із визнаних класиків японської та світової кінорежисури. Світову славу здобув стрічками «Токійська повість» та «Пізня весна».



Іл. 9. Постер фільму
«Вбивство у масках Но».



Іл. 10. Кадр з фільму Масакі Кобаяші «Кайдан». Частина 2.
«Снігова жінка». Скріншот.



Іл. 11. Маска «Фукай». Кадр із фільму Акіра Куросава «Трон у крові» (Savas, 2012, p. 22).



Іл. 12. Маска «Хання»; кадр з фільму Акіра Куросава «Трон у крові» (Savas, 2012, p. 23).

до актора Но головна героїня мовчки проживає цілу амплітуду почуттів: від радощів — до суму та розпачу. Водночас у кадрі бачимо лише крупний план її обличчя, немов у світлі сцени Но, з легким нахилом її голови та динамікою тіней на обличчі.

Підсумовуючи, зазначимо, що маски Но в японському кінематографі використовуються не лише в жанрі горору, що цілком логічно, з огляду на специфіку цієї театральної традиції, а й в історичній та сімейно-побутовій драмі, детективі. Маски виступають інструментом створення різноманітних підтекстів, як у сенсі розкриття персонажа, так і загалом одним із засобів створення національно-ідентифікованого продукту.

Висновки. Узагальнюючи викладене, можна стверджувати, що в японському кінематографі протягом XX ст. маска Но використовується в різних аспектах та з різними завданнями. На тлі модернізації та технологічного підйому Японії, що суттєво вплинуло на побут і повсякдення середньостатистичного японця, маска Но, яка відсилає до однієї з найстаріших культурних практик, була засобом надати національного відтінку картині та підкреслити культурну іден-

тичність героїв. Відтак, маска Но виступає як спосіб соціокультурної та національної ідентифікації. Крім того, вона застосовується як засіб позначення духовної, потойбічної істоти, що є прямим переносом її функції в театральній постановці до кінооповіді (принцип ретрансляції).

Також маски Но використовуються для розкриття внутрішньої сутності героїв. На знанні театральної практики ґрунтується принцип уподібнення, що дозволяє ідентифікувати маски з певними персонажами та їхніми характерами й, відповідно, інтерпретувати їх значення в кінострічці. У театрі Но головний герой з'являється як звичайна людина і саме маска передусім виявляє його сутність. Цій меті відповідає і прийом відповідності виразу обличчя до маски Но через грим, міміку, рухи.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні прийомів використання всього арсеналу засобів виразності Но в японському кінематографі та сучасних візуальних практиках, що суттєво поглибить розуміння художньої мови японського кіно та розширить уявлення про потенціал театральних практик.

Список посилань

- Bernstein, M. (2000). Kurosawa's Narration and the Noh Theatre. *Post Script. Film and the Humanities*, 20(1), 34–45.
- Crucianelli Guy (2014). *The Chilling Effect of Noh Theatre on Akira Kurosawa's "Throne of Blood"*. PopMatters. <https://surl.li/dunnep>
- Eggert, B. (2019). *Onibaba*. Deep Focus Review. <https://www.deepfocusreview.com/definitives/onibaba/>
- Kinnia, Y. St. (2011). A "Horrible" Legacy: Noh and J-horror. In Y. St. Kinnia (Eds.), *East Asian Cinema and Cultural Heritage*. (pp. 101–124). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230339507_5
- Lamarque, P. (1989). Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(2), 157–168.
- McDonald Keiko, I. (1987). Noh Into Film: Kurosawa's Throne Of Blood. *Journal of Film and Video*, 39(1), 36–41. Japanese Cinema.
- Richie, D., & Anderson, J. L. (1958). Traditional Theatre and the Film. *Japan Film Quarterly*, 12(1), 2–9. <https://surl.li/ilhytu>
- Richie, D. (1999). *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press.
- Richie, D. (2001). *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International.
- Salz, J. (Ed.). (2016). *A History of Japanese Theatre*. Cambridge University Press.
- Salz, J. (2011). *Tech-noh-logies: Historic and contemporary perspectives on Japanese classical masked dance-theatre expressions*. Asian Performing Arts Forum. <https://surl.li/dnsvfa>
- Savas, M. Ya. (2012). Familiar Story, Macbeth — New Context, Noh and Kurosawa's Throne of Blood. *Asian Visual and Performing Arts, Part I. Education about Asia, Volume 17*(1), 20–25.
- Serper, Z. (2005). Shindō Kaneto's films Kuroneko and Onibaba: traditional and innovative manifestations of demonic embodiments. *Japan Forum*, 17(2), 231–256. <https://doi.org/10.1080/09555800500118214>
- Uchida, Takahiro (2025). Kiyokazu Kanze, 26 th Grand Master of the Kanze School. the-Noh.com. <https://www.the-noh.com/en/people/actors/001a.html>
- Udaka, M. (2010). *The Secrets of Noh Masks*. Kodansha USA.

- 川端康成 (1926) 「『狂った一頁』 (カバбата Ясунари. Анекдот про зйомки фільму «Сторінка безумства») 撮影余談」 (『劇と映画』 1926年8月号)。野末 1997, pp. 180–184 に掲載
- 衣笠貞之助 (1977) 『わが映画の青春 日本映画史の一側面』 (Kinugasa Teinosuke, Моя юність в кіно: один аспект історії японського кіно) 中央公論社 〈中公新書、年12月。
- 四方田犬彦 (2016) 『署名はカリガリ 大正時代の映画と前衛主義』 (Shihota Inuhiko Підпис Калігарі: кіно та авангардизм в добу Тайшю) 新潮社、11月。
- 友枝雄人 (2017) 質問箱 (Томоеда Такето. Питання та відповіді) https://tomoeda-kai.com/q_box/1317/?answer=takehito.

References

- Bernstein, M. (2000). Kurosawa's Narration and the Noh Theatre. *Post Script. Film and the Humanities*, 20(1), 34–45. [In English].
- Crucianelli Guy (2014). *The Chilling Effect of Noh Theatre on Akira Kurosawa's "Throne of Blood"*. PopMatters. <https://surl.li/dunncp> [In English].
- Eggert, B. (2019). *Onibaba*. Deep Focus Review. <https://www.deepfocusreview.com/definitives/onibaba/> [In English].
- Kinnia, Y. St. (2011). A "Horrible" Legacy: Noh and J-horror. In Y. St. Kinnia (Eds.), *East Asian Cinema and Cultural Heritage*. (pp. 101–124). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230339507_5 [In English].
- Lamarque, P. (1989). Expression and the Mask: The Dissolution of Personality in Noh. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(2), 157–168. [In English].
- McDonald Keiko, I. (1987). Noh Into Film: Kurosawa's Throne Of Blood. *Journal of Film and Video*, 39(1), 36–41. Japanese Cinema. [In English].
- Richie, D., & Anderson, J. L. (1958). Traditional Theatre and the Film. *Japan Film Quarterly*, 12(1), 2–9. <https://surl.li/ilhytu> [In English].
- Richie, D. (1999). *The Films of Akira Kurosawa*. University of California Press. [In English].
- Richie, D. (2001). *A Hundred Years of Japanese Film*. Kodansha International. [In English].
- Salz, J. (Ed.). (2016). *A History of Japanese Theatre*. Cambridge University Press. [In English].
- Salz, J. (2011). *Tech-noh-logies: Historic and contemporary perspectives on Japanese classical masked dance-theatre expressions*. Asian Performing Arts Forum. <https://surl.li/dnsvfa> [In English].
- Savas, M. Ya. (2012). Familiar Story, Macbeth — New Context, Noh and Kurosawa's Throne of Blood. *Asian Visual and Performing Arts, Part I. Education about Asia, Volume 17*(1), 20–25. [In English].
- Serper, Z. (2005). Shindō Kaneto's films Kuroneko and Onibaba: traditional and innovative manifestations of demonic embodiments. *Japan Forum*, 17(2), 231–256. <https://doi.org/10.1080/09555800500118214> [In English].
- Uchida, Takahiro (2025). Kiyokazu Kanze, 26 th Grand Master of the Kanze School. the-Noh.com. <https://www.the-noh.com/en/people/actors/001a.html> [In English].
- Udaka, M. (2010). *The Secrets of Noh Masks*. Kodansha USA. [In English].
- Kawabata, Yasunari. (1926). "A Digression on the Filming of «A Page of Madness»". *Theatre and Film* (pp. 180–184). Nozue. [In Japanese].
- Kinugasa, Teinosuke. (1977, December). "The Youth of Our Films: One Aspect of Japanese Film History". Chuko Shinsho. [In Japanese].
- Shihota, Inuhiko. (2016). *The Signature of Caligari: Film and Avant-Gardeism in the Taisho Era*. Shinchosha. [In Japanese].
- Tomoeda, Taketo. (2017). *Question Box*. https://tomoeda-kai.com/q_box/1317/?answer=takehito. [In Japanese].

Надійшла до редколегії 19.02.2025

С. Б. Рибалко

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри мистецтвознавства, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

А. В. Ожога-Масловська

кандидат мистецтвознавства, старший викладач, кафедра фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, м. Харків, Україна

S. Rybalko

Doctor of Art Criticism, Professor, Professor of the Department of Art History, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine

A. Ozhoha-Maslovska

PhD (Art Criticism), a Senior Lecturer, Department of Photographic Art and Camera Skills, Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine