

https://doi.org/10.31516/2410-5325.090.17*
УДК 130.2:[7.038.6+141.78](4)“1984/2024”](045)

ВИКОНАВСЬКЕ МИСТЕЦТВО ЯПОНІЇ КРІЗЬ ПРИЗМУ ПРОГРАМИ ТРАДИЦІЙНОГО ТЕАТРАЛЬНОГО ТРЕНІНГУ В КІОТО

С. Б. Рибалко

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

S. Rybalko

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

С. Б. Рибалко. Виконавське мистецтво Японії крізь призму програми Традиційного театрального тренінгу в Кіото

У статті розглядаються особливості виконавських мистецтв (*но-кьоген, коцдзумі, ніхонбуїю*). У фокусі дослідження — навчальна програма з японських перформативних мистецтв (Т.Т.Т. — традиційний театральний тренінг). Мета статті полягає у висвітленні науково-творчих та педагогічних аспектів програми Традиційного театрального тренінгу та особливостей виконавських мистецтв внаслідок її реалізації. Джерельна база складається з матеріалів, зібраних під час безпосередньої участі в тренінгах у 2017, 2019 та 2024 рр.; даних, зібраних шляхом опитування учасників програми, документів, концертних програм тощо. У статті визначено основні етапи розвитку програми, її відмінність від похідних версій театральних інтенсивів. Висвітлено методи та прийоми навчання, узагальнено досвід інтернаціоналізації національної традиції, висвітлено досвід автора та інших учасників програми, її вплив на осмислення специфіки японських перформативних практик через практичний досвід; окреслюється науковий, творчий, педагогічний потенціал програми.

Дослідження здійснене завдяки грантовій підтримці Кіотського Арт-центру.

Ключові слова: японські традиційні театральні практики, Т.Т.Т., Кіотський Арт-Центр, перформативні мистецтва, но, кьоген, ніхонбуїю, коцдзумі, тіло актора.

S. Rybalko. Japanese performing arts through the lens of the traditional theatre training program in Kyoto

The article examines the distinctive features of the performing arts (Noh-Kyōgen, kotsuzumi, Nihonbuyo). The focus of the study is a training program in Japanese performing arts (T.T.T. — Traditional Theatre Training).

The aim of the article is to illuminate the scientific-creative and pedagogical aspects of the

Traditional Theatre Training program and the particularities of performing arts as a result of its implementation.

The research methodology. The aim and specificity of the research subject determined the use of a comparative methodology and appropriate methods for collecting and processing materials. Among them are: autoethnographic method, methods of systematization, and image-based (figurative) stylistic, comparative, contextual, and content analysis; interviews, oral and online surveys, field reconnaissance, observation and notes during classes, and photo documentation.

The source base consists of materials collected during direct participation in the training sessions in 2017, 2019, and 2024; data obtained through participant surveys; documents, concert programs, and related materials.

The research results presented in the article identify the key stages of the program's development and distinguish it from derivative versions of theatre intensives. The findings shed light on teaching methods and techniques, summarize the experience of internationalizing a national tradition, and present the perspectives of the author and other program participants. The program's conceptual breadth and the opportunity to study with multiple teachers not only facilitate the mastery of acting skills but also provide a comparative perspective on diverse theatrical practices, highlighting both their commonalities and distinctions. It reveals essential aspects of traditional performing arts, such as the role of space in movement, the specificity of *kamae, kata* as a means of transmitting meaning, the importance of pause and concentration, synchronization techniques, and the teacher's role as the custodian of knowledge.

The scientific novelty lies in the fact that, for the first time in Ukrainian scholarly discourse, the influence of the program on understanding the specificity of Japanese performative practices through practical experience is examined. The article illuminates the scholarly, creative, and pedagogical potential of the program and summarizes its results.

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

The practical significance of the study lies in the possibility of applying its findings in theatre studies, Oriental and comparative research, particularly in addressing issues of gender and corporeal representation in Japanese theatrical traditions. The practical significance of the results consists in the potential application of the T.T.T. program model in designing national programs of international exchange in the field of performative practices.

This study was made possible through a grant from the Kyoto Art Center.

Keywords: *Japanese traditional theatrical practices, T.T.T., Kyoto Art Center, performing arts, Noh, Kyōgen, Nihon-buyo, kotsuzumi, the actor's body*

Актуальність теми дослідження. Японські театральні практики *но* та *кьоґен* є одними з найдавніших у світі, що зберігаються безперервно до сьогодні. У їх основі — поєднання місцевої традиції *санґаку* (суміш пантоміми та акробатичних номерів) із запозиченим з Китаю *саругаку* (мавпяча музика: театральна форма, що містила танці та короткі сценки), що здобули популярність у XI–XIV ст. і виконувались просто неба або на храмових площадках під час релігійних свят. Протягом кількох століть і репертуар, і акторські техніки вдосконалювались, серед вистав визначився розподіл на практику *но* (танцювально-музична вистава, так би мовити, «високого стилю») та *кьоґен* — комічні сценки, які зазвичай виконувались як окремо, так і у виставах *но* як інтермедії. Засновниками театру *но* в тому вигляді, у якому він відомий нині, є реформатор театру *саругаку* Кан'амі Кійоцугу¹ та його син — актор, драматург і теоретик Дзеамі Мотокійо², який не тільки вивів театр на новий рівень, а й залишив по собі впорядкований репертуар, десятки нових п'єс, відшліфовані моделі рухів та теоретичні трактати. Спільна основа, спільна сцена, розвиток пліч-о-опліч обох форм, часто виражаються в терміні *но-кьоґен*.

Особливості традиційних театральних форм у Японії полягають у тому, що вони не передбачають «вільного стилю» чи імпровізації. Це канонізовані моделі, яким не можна навчитись за підручником чи за більш сучасними формами збереження інформації — фото чи відео. Вони

є тими практиками, яким навчаються шляхом прямої передачі від вчителя до учня. Відтак, у збереженні цих традицій — зусилля багатьох поколінь, що зі століття в століття передавали це мистецтво. Відповідно, й дослідження традиції *но-кьоґен* потребує практичного досвіду. Саме через його відсутність, за влучним спостереженням Дж. Салза, *но* тривалий час вивчався виключно як літературні тексти (Salz, 2011), що становить інтерес як література, але не надає навіть приблизної уяви про те, що відбувається на сцені.

У зазначеному сенсі на особливу увагу заслуговує програма «Традиційний театральний тренінг» (надалі: Т.Т.Т.) — літні інтенсиви з класичних перформативних мистецтв, започатковані в 1984 р. в м. Кіото. Це стало тим майданчиком, де і науковці, і творці можуть зануритись у світ традиційного театру. Залучення до навчального процесу спадкових майстрів та 40-річна діяльність цієї інституції, яка стала помітним явищем у театральному житті Японії, актуалізує її дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основний корпус публікацій, де містяться спостереження стосовно програми, її мети та розвитку, висловлювання її учасників організаторів та викладацького складу, становлять дописи на різноманітних вебресурсах та ювілейна збірка, присвячена 30-річчю програми, підготована її засновником — Дж. Салз (Salz, 2015). На окрему увагу заслуговує й розгорнутий огляд у журналі «Кіото», де, крім стислого викладу історії програми, містяться й відгуки її учасників учнів (Salz, 2024). Водночас програма, яка репрезентує декілька форм традиційного театру та має тривалий і успішний досвід її реалізації, заслуговує на детальніший аналіз.

Отже, **мета статті** — висвітлення науково-творчих та педагогічних аспектів програми Традиційного театального тренінгу та особливостей виконавських мистецтв внаслідок її реалізації.

Методологія. Поставлена мета та специфіка предмету дослідження зумовила застосування

1. Кан'амі Кійоцугу (1333–1384) — актор, драматург; започаткував стиль, що став основою театру *но*.

2. Дзеамі Мотокійо (1363–1443) — актор, драматург, теоретик *но*.



Іл. 1. Учасники ювілейної 40-ї програми Т.Т.Т., 2024. Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center

компаративної методології, та відповідних методів збору та опрацювання матеріалів. Серед них — автоетнографічний метод, який застосовується в осмисленні власного практичного досвіду науковця і яскраво представлений у наукових розробках Б. Селлерс-Янг (Sellers-Young, 2023) — близьких за напрямом та проблематикою досліджень; наведені вище публікації Дж. Салза, які відбивають рефлексії засновника програми як організатора, актора і науковця. Також у роботі застосовані методи систематизації, контент-аналізу, образно-стилістичного, компаративного та контекстного аналізу; для формування джерельної бази дослідження — інтерв'ю, усне та інтернет-опитування, польові розвідки, спостереження та нотатки під час занять, фотофіксація.

Історія та структура програми. У витоків програми перебували актор, драматург, продюсер проф. Дж. Салз³ та Р. Тіл — єдина на той час іноземна професійна акторка *но*. Ідея полягала у створенні такого кластеру, де могли би об'єднати зусилля науковці та актори зі всього світу, зацікавлені у вивченні японських театральних практик та майстрів класичного театру. Попередні спроби американських колег брати окремі заняття в японських вчителів, записувати відео та самостійно опановувати матеріал не надавали

потрібного результату, адже, як уже зазначалося, традиційні театральні практики передаються в безпосередньому контакті вчителя та учня. Тому виникла ідея літнього інтенсиву, у межах якого викладачі та актори мають відпустки і, відповідно, можливість повністю зануритися в практику. Як згадує Дж. Салз, на той момент здавалася зовсім божевільною ідея, що хтось улітку, у найспекотніший сезон, приїде вивчати театр (Salz, 2024, р. 69). Тим не менш, уже першого літа зібралася група з 16 учнів — професорів, аспірантів, акторів, переважно зі США. Навчання відбувалося за двома класами — *но* та *кьоґен* протягом шести тижнів.

Починалася програма з орієнтації, яка передбачала читання лекцій з історії театру, екскурсії, ознайомлення з різноманітними формами японської культури. Запрошені лектори, як-от професор Кіотського університету Тецуо Кісі чи театральний критик Йошікадзу Їнодо, читали лекції, що базувались на порівняльному аналізі давньогрецького та японського театру. Інші воркшопи ознайомлювали з мистецтвом різьблення масок, чайною церемонією, естетикою танцю *будо*. Після десяти днів орієнтації учасники вже самостійно відвідували культурні об'єкти міста. Відзначимо, що в 1980-ті в до-інтернетну епоху та за умов слабкої поширеності англійської мови

3. Дж. Салз — режисер і науковець, продюсер, поставив десятки п'єс для театральної групи *Noho*, використовуючи традиційні техніки та дух *но-кьоґен* для інтерпретації західних та оригінальних п'єс. Салз викладав традиційний японський порівняльний театр в університеті Рюоку, Кіото, з 1996 по 2024 рік.

серед населення, такий розлогий вступний блок був виправданим. З часом загальна ситуація змінилася, і вступна частина скоротилася до п'яти днів, протягом яких основна увага зосереджувалася на специфіці програми, її структурі та низці воркшопів, які ознайомлювали з різними видами перформативних практик.

Фахову складову програми розробили Р. Тіл разом з актором театру Конго, Удака Мічішіге⁴ для *но* і Аккіра Шігеяма з Ясуші Маруїші для *кьо-ген*. Вони орієнтувалися на викладання саме *но* і *кьо-ген* таким чином, щоб протягом шести тижнів, після ознайомлення із загальними основами японської театральної традиції, студенти опанували базові рухи і після того — окремі вокальні та пластично-хореографічні частини п'єси і могли продемонструвати вивчене на театральній сцені. Як згадує Дж. Салз: «Багато хто (включно з нашими викладачами) скептично ставився до ідеї, що шести тижнів стислого навчання достатньо, аби підготувати навіть японських учнів до виступу з *шімай*⁵ (танцями *но*), співом *утай*, короткими п'єсами *кьо-ген* і танцями *комай*, не кажучи вже про іноземців, які здебільшого не знали японської мови» (Salz, 2024, р. 79).

Перші роки існування програми заняття відбувались у приміщеннях храмового комплексу *Ясака*⁶. «Це була надзвичайна атмосфера — піднесений настрій усіх учасників, вчителів, запах гігантських кедрів та сосон, використаних при будівництві давнього храму... Усвідомлення того, що на сцені виступало так багато відомих акторських родин, надавало виступу особливу значимість, а стародавні костюми, надані родиною Шігеяма, зробили його особливим і залишили незабутні враження. Подія була настільки безпрецедентною, що її висвітлювало токійське телебачення, як іноземці вивчають *но*», — згадувала учасниця програми Д. Стокес⁷.

Наступного 1985 р. програму було розширено класами японського танцю (*ніхонбуйо*) та гри на *коцудзумі* (маленький плечовий барабанчик). Завдяки відкритим майстер-класам із кожного

виду мистецтва, який би клас не обрав учень, завдяки програмі він отримував уявлення і про суміжні мистецтва. Відтак, програма набувала все більшої інтегративності.

У 1986 р. через зростання кількості учасників Р. Тіл і Удака Мічішіге зосередилися на викладанні *но* та продовжили цю діяльність у межах Міжнародного інституту *но*. У своїй сучасній конфігурації програма склалася на початку 1990-х рр., коли відновилося викладання *но* завдяки приходу акторів школи *Канзе* Ясучіка Урата та школи *Кіма* Сіндзі Такабаяші. Відтоді й до учнівського складу стали залучати японців, що підсилює дух міжнародного співробітництва (Salz, 2015, р. 30).

Якщо на початку програма тривала півтора місяця, згодом її термін скоротився до трьох-чотирьох тижнів, чому посприяли відпрацьовані методики, ущільнення змісту занять, скорочення вихідних днів. Варіювались і пропоновані курси — як основні, так і додаткові: театральні практики *но*, *кьо-ген*, *ракуго*, танець *ніхонбуйо*, гра на *коцудзумі*, ляльковий театр *бунраку*. Від 2002 р. Програма отримала підтримку Муніципалітету Кіото, і відтоді заняття відбуваються в приміщеннях Кіотського Арт-центру, де достатньо навчальних кімнат як для активних вправ, так і для конференцій. Крім того, Арт-центр узяв на себе й організаторські функції, що дозволило засновникам зосередитися на змістовній та викладацькій складових.

Зрештою склалася усталена структура програми. Перший тиждень навчання передбачає відкриті майстер-класи з кожної дисципліни, які відвідують усі учасники тренінгу. Зазначені заняття є умовним «вступом до театральної традиції» і дозволяють зрозуміти загальну історію розвитку виконавських мистецтв, їх дух, спорідненість та відмінності (іл. 2–4). Це занурення дозволяє відчувати роль *но* як «материнської основи» театральної традиції, вплив якої позначився на суміжних мистецтвах. Усі майстер-класи будуються за принципом: історія — демонстрація — практика. Так, наприклад, під

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

5. *Шімай* — танець у виставі *но*, який виконується тільки в супроводі співу.

6. Святилище *Ясака* засновано 656 р.; важливий культурний та релігійний центр.

7. З інтернет-листування 2025 р.

час майстер-класу з *но* студенти ознайомлюються зі стислою історією розвитку цієї театральної практики, основною позицією (*камае*) та моделями рухів, костюмами й особливостями їх вдягання. Завершується майстер-клас оглядом масок, ознайомленням з етикетом поведінки з маскою та її накладанням.

Майстер-класи з *ніхонбуйо*, *коцудзумі* побудовані на послідовному отриманні досвіду виконання кількох базових елементів, демонстрації фрагмента п'єси (танцю, музичного твору), що базується на цих елементах, і після того виконання певного фрагмента музичного (хореографічного) тексту всіма учасниками. Загальне заняття з *кьоген*, після ознайомлення з основними моделями руху та передання емоцій (сміх, подив, хода, відкривання дверей тощо), передбачає самостійну розробку та акторське виконання сценки, що ґрунтується на опанованих моделях. На завершення вчителі демонструють сцену з вистави, де використовуються вивчені моделі.

Такий розширений досвід є особливо важливим як для практиків, так і для дослідників. Цей особливий дух єдності й зацікавленості підтримується протягом усього навчання: студентам у вільний час дозволяється відвідувати інші класи в ролі спостерігачів.

Другий етап програми передбачає навчання за обраними та додатковими класами. Учням пропонується один із класичних творів на вибір і на його прикладі вони опановують основи майстерності. Зазвичай це різнохарактерні твори різного типу складності, що дозволяє враховувати індивідуальні фізичні здібності учня, ступінь його підготовки, адже щороку не менше третини учнів — ветерани, тобто ті, хто повертається до навчання вдруге, утретє (є й учасники, які повертаються в клас уже понад десятиліття).

Важливою складовою програми є й науково-творчий обмін. Не випадково всі програмні директори — науковці, що дозволяє підтримувати високий рівень дослідницької складової програми. Так, тривалий час обов'язки програмного директора виконував Дж. Салз, з 2015 р. — д-р М. Шорс, з 2025 р. — Дж. Трейнер, яка написала магістерську дисертацію за матеріалами програми (Траунор, 2017), продовжила дослідження в докторантурі. Ці обставини пояснюють політику формування складу учасників,

яка підтримує баланс теоретиків та практиків. Директор програми модерує семінари, на яких учасники представляють свої дослідження, інформує учасників про вистави та інші мистецькі заходи, що відбуваються в місті, організовує відвідування театральних вистав, запрошує провідних режисерів та виконавців для проведення майстер-класів.

Завершується тренінг виступом учнів на сцені найдавнішого театру *но* в Кіото — *Ое-Ногакудо*. Фінальний виступ наприкінці навчання є не лише цікавим досвідом чи можливістю ознайомитися з театром за його лаштунками, побачити на власні очі, як він функціонує, а й надає всьому тренінгу інтенсивності, зосередженості, відповідальності. Це те, що суттєво відрізняє програму Т.Т.Т. від ознайомлювальних воркшопів.

Вчителі і система навчання. У театральній традиції *но* виконавці, яких глядач бачить на сцені, не є єдиним і сталим колективом. Усі вони є незалежними й практикують стиль своєї школи. Йдеться не лише про окремі творчі напрями в музиці або *кьоген*, а й у самому *но*, де окремо існують школи виконавців головних ролей (*шіте*) та школи виконавців другорядних героїв (*вакі*). Тому кожна вистава є результатом співпраці представників різних шкіл, які зібрались на одній сцені заради конкретної вистави.

Основними класами, за якими відбувається навчання, є *но*, *кьоген* та *ніхонбуйо*. Два з них обов'язково наявні в щорічній програмі тренінгу. Заняття з *но* вже понад десятиріччя ведуть професійні актори-*шіте*, нащадки поважних акторських династій: Шінго Катаяма, Ое Нобуюкі, Томої Хіромічі, які, згідно з традицією, починали свій шлях у *но* з трьох років під керівництвом своїх батьків. Усі вони є представниками школи *Канзе* — однієї з п'яти офіційних шкіл *шіте* (виконавців головної ролі), що веде родовід від славнозвісного фундатора класичного *но* — Дзеамі Мотокію.

Клас *кьоген* традиційно ведуть актори школи *Окура* — найдавнішої школи *кьоген* в Японії, чие коріння сягає доби *Муроматі* (1336–1573). Уважається, що стиль *Окура* більшою мірою, ніж інші школи, зберігає давні традиції саругаку. Основні викладачі належать до однієї з авторитетніших у театральній спільноті родин



Іл. 2-3. Театральна традиція но. Майстер-клас. Т.Т.Т., 2024. Фото С. Рибалко.



Іл. 4. Бунраку. Майстер-клас. Т.Т.Т., 2022.
Фото надане Kyoto Art Center.

Шігеяма, члени якої не тільки відповідають за передання мистецького фаху з покоління в покоління, а й активно представляють його за кордоном, під час чисельних гастрольних турів: Акіра Шігеяма, Ясуші Маруїші, Доджі Шігеяма. В останні роки клас веде наступне покоління акторів Кьоген — Шігеяма Сенноджьо III, Судзукі Мінору, Ямашіта Моріюкі.

Клас японського танцю вели відомі танцівниці Кансومه Фуджіма, Сенрей Нішікава. З 2012 р.

підготовку з *ніхонбуйо* очолює Яйой Вакаягі — представниця школи Ягава — однієї з 5 провідних шкіл японського танцю. Вона також почала вивчати японський танець з двох років під керівництвом своєї мами — танцівниці Вакаягі Кінья. З 1985 р. виступає під сценічним ім'ям Вакаягі Яйой.

Викладання за класом Коцудзумі започаткував Хісада Шунічіро — представник школи Окура. Згодом його заступили Хісада Ясуко та

Такахаші Наоко⁸ — представниці школи Окура, членкині Осацького відділення Асоціації Ногаку та одні з небагатьох жінок-виконавців, хто виступає на офіційній сцені *но*.

Характеризуючи методи навчання, які використовують учителі, відзначимо, що в їх основі — традиційний метод *шіншін деншьо* (передача серцем і тілом), що базується на культурній конвенції розуміння вчителя як головного носія знання, а його тілесності як утілення знання, що передбачає наслідування його позам, рухам. Учні старанно повторюють рухи (*ката*) за вчителем, намагаючись якомога точніше відтворювати їх (іл. 5–7). У межах цього методу передбачається й фізичне корегування (майже «ліплення») пози учня. Це надзвичайно цінний та захоплюючий процес безпосереднього передання майстерності від вчителя до учня. Як влучно кажуть у середовищі *но* — *но* існує в просторі між учителем та учнем.

Спочатку студенти засвоюють базу: основна поза (*камае*) та хода (*суріяші*), намагаючись при звичаїтися до іншого положення спини, ніг, рук. У кожному виді мистецтва — свої відмінності. Якщо в усіх випадках *камае* передбачає зігнути в колінах ноги і, відповідно, зміщується центр ваги, то положення спини (нахил уперед або трохи назад), рук (лікть притиснуті до тіла, злегка або широко розвернуті, пальці складені чи просто притиснуті), положення голови, міміка чи її повна відсутність, стиль ходи — у *но*, *кьо-ген* та *ніхонбуйо* — різні. Студентам доводиться перенавчити своє тіло стояти, ходити в новий, незвичний, спосіб.

Водночас, спостерігаються й певні відмінності від традиційного навчання. Навчати іноземців, та ще й із завданням підготувати в стислий термін до виступу на сцені, є певним викликом для кожного покоління вчителів. Відмінність тілесної конституції та тілесної поведінки учня, його темпераменту потребує від вчителів кожного разу корегувати рухи, шукати способи пояснення. В одних випадках вчитель фізично формує рух і поставу (як висловилася одна з учениць після заняття, «у мене цей рух вклали»),

в інших — пояснює словесно або винаходить спеціальні вправи. Так, наприклад, Тамой Хіроюкі, коли навчає базовій позиції, пропонує нахилитися вперед на 90 градусів, потім повільно підняти тулуб, груди, шийку й голову, зберігаючи низький центр ваги. У такий спосіб досягається правильна «нерухома присутність». Окрема проблема — пересування в просторі. Ое Нобуюкі, коли навчає правильній ході *суріяші*, змушує студентів ходити, поклавши розкрите віяло на голову, для тренування рівноваги. На одному із занять з *ніхонбуйо* Вакаягі-сенсей зв'язала ноги мотузкою авторці цих рядків, аби дати відчуття фізично необхідність дрібних кроків, положення ніг і, відповідно, усього тіла.

Учителі з перших занять окреслюють розмір сцени й турбуються про те, щоб студенти пам'ятали назви частин сценічної конструкції та розуміли логіку напрямків руху на сцені. Власне, й досвід виконання свого номера в масці дозволяє зрозуміти цю логіку із середини, наочно переконатися, що через її шілінки не видно музикантів та хор, не видно актора *вакі*, який сидить, і єдиним орієнтиром стають стовпи по чотирьох боках сцени та знання розташування учасників вистави відповідно до цих вертикальних маркерів.

Після вивчення *камае*, ходи *суріяші*, рухів та поворотів починається поступово, елемент за елементом вивчення танцю. Якщо нові частини проходяться разом з усіма (2–3) учнями, то перевірка пройденого здійснюється з кожним окремо. Учень виконує усе, що встиг вивчити від самого початку, учитель акомпанує йому своїм співом. Після того робляться зауваження по кожному елементу й учень знов виконує всі вивчені частини. Учитель звертає увагу учня на помилки, і далі учень йде відпрацьовувати вказане, а на умовну сцену, окреслену м'якими матами, уже виходить наступний.

За три години занять учителі багато разів оперним голосом проспівують текст, аби зафіксувати в пам'яті учня музику, слова та рухи. Пісенні тексти насичені пейзажними картинками, які виникають в уяві глядачів не тільки через інтонацію співу, а й часто лише через погляд

8. Хісада-сенсей навчалася під керівництвом 16-го голови школи, Окури Генджіро, а також свого батька — Хісади Шунічіро. Такахаші Наоко — учениця Хісади Шунічіро.



Іл. 5–7. Клас но. Процес навчання. Т.Т.Т., 2024. Фото С. Рибалко.



Іл. 8. Клас Кьоген. Т.Т.Т., 2023. Фото надане Kyoto Art Center.



Іл. 9. Клас ніхонбуїо. Т.Т.Т., 2016. Фото надане Kyoto Art Center.

актора. Усе, що відбувається на сцені, — це естетично й змістовно цілісне дійство, тому є критично важливим, щоби рухи актора немов унаочнювали пісенний текст. Відзначимо, що всі студенти одразу отримують роздруківку тексту, у якій зазвичай роблять помітки щодо траєкторій та послідовностей руху.

Крім танцю, для якого хоровий супровід виконують учителі, усі учасники групи *но* вивчають пісню (*утай*), опановуючи особливості вимови старих текстів, написаних переважно мовою часів *Муроматі*, що нині становить певні складнощі для розуміння навіть для японців. Учителі пояснюють значення тих чи інших слів, демонструють інтонацію співу. На фінальному концерті саме під спів учнів сенсей Катаяма виконує танець, що слугує фінальним акордом у концертному виступі групи *но* (іл. 10).

Що суттєво вирізняє навчання за програмою Т.Т.Т. від традиційних занять — це можливість навчатися одразу в трьох вчителів. Зазвичай така ситуація в японському театральному середовищі неможлива: учень вчиться лише в одного майстра. У Т.Т.Т. вчителі також переважно працюють з однією підгрупою (2–3 учні), але періодично міняють одне одного, і студент має можливість наочно побачити, як ті самі канонізовані моделі набувають іншого забарвлення залежно від індивідуальності виконавця. Згідно з опитуванням, такий підхід не лише полегшив вивчення моделей руху (певні моделі краще сприймаються від другого вчителя), а й вплинув на дослідницькі парадигми, унаочнивши, що й в межах канону завжди є місце індивідуальності. Слід зазначити, що стилістика виконання залежить і від типу ролі. Як учасник попередніх програм, автор цих рядків особисто зіштовхнулася з тим, що вивчена широка амплітуда рухів, притаманна ролям воїнів, помітно зменшується в жіночому амплуа.

Схожий принцип і в навчанні у класі Кьоген: після основних базових моделей (іл. 8) починається їх відпрацювання та вивчення нових на матеріалі конкретної п'єси. Протягом тренінгу вони також опановують дві форми: п'єсу та *комаї* (маленький танок). Такі саме проблеми (для дослідника можливість їх відчуття та осмислити на власній практиці є надзвичайно важливим, адже унаочнює різницю між видами та жанрами)

спостерігаються й у вивченні *ніхонбуїо*. Тут навіть спосіб сидіти у *сейдза*, узяти та покласти віяло перед собою, вклонитися — принципово інші. *Камае* потребує іншого положення спини та ніг, а старанно опановане в класі «*но-обличчя*» (не виражати жодних емоцій), у *ніхонбуїо* змінюється триманням привітної усмішки; якщо в пластичному тексті *но* погляд актора майже (за рідкісним виключенням) відсутній і це окрема навичка дивитися прямо та в нікуди, то в *ніхонбуїо* рухи очима — це кодифіковані моделі, складові хореографічного тексту, які не можна пропустити чи зімпровізувати (іл. 11–12).

Не менш виразно простежуються відмінності в репрезентації жіночості в *но* та *ніхонбуїо*. Попри те, що в *но* жіноче амплуа вирізняється більш дрібними кроками та стриманою амплітудою рухів, це все одно стилістика зображення жінки у виконанні чоловіка, не говорячи вже про те, що й зображуваний персонаж — не людина, а дух, бог і відтак належить до паралельного світу. *Ніхонбуїо* — свого роду квінтесенція уявлень японців про жіночість, довершеність у «цьому світі», і тут моделюється зовсім інший тип тілесної поведінки та пластики (іл. 9).

Навчання, як і в інших класах, будується на багаторазових повторюваннях за вчителем. Сам танець певною мірою візуалізує пісенний текст, тому його вивчення є також обов'язковою умовою запам'ятовування рисунка танцю, де хореографічні моделі не повторюються, а створюють послідовну оповідь, що розвивається лінійно.

Клас *коцудзумі* — один з традиційних додаткових класів. Не буде перебільшенням стверджувати, що це хоч і окремий фах у театральній практиці, але має основні навички потрібно кожному акторові. Учасники отримують нотний текст і навчаються читати нотний запис, відпрацьовують звуковибудовування — чотири ноти (іл. 13–14). Саме опрацювання нотних текстів *коцудзумі* поглиблює розуміння логіки будови мелодії, де складовими партитури твору рівною мірою є і ноти, і паузи, і жести, і вигуки.

Найскладнішим для студентів виявляється опанування ритму та відтворення звуків «какегоє» — змінений голос, що надає особливого відчуття містичності того, що відбувається, а з іншого, оскільки вигуки передують конкретним



Іл. 10. Шінго Катаяма, шімай у супроводі співу учнів класу но. Т.Т.Т., 2024.
Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center.



Іл. 11. «Обличчя но». Т.Т.Т., 2019.
Фото надане Kyoto Art Center.



Іл. 12. «Обличчя ніхонбуйо». Т.Т.Т., 2025.
Фото С. Рибалко.

звукам — спосіб синхронізації для виконавців, які грають без диригента та також мають дивитися лише уперед, зберігаючи нейтральний вираз обличчя. Власне й жест, амплітуда рухів руки при виконанні кожної ноти є засобом контролю сили удару та ритму, додавання пластичного елемента у виконавську техніку.

Не менш важливими в процесі тренінгу є зустрічі з вчителями поза заняттями. «Крім неймовірного досвіду, що я отримав на репетиціях, я зустрічався з викладачами поза межами класу. Саме тоді я мав можливість дізнатися не лише

про багаті театральні традиції Японії, а й про життя всіх тих, з ким я працював», — згадує один із учасників (Rogals, 2012).

Останні заняття за програмою присвячуються підготовці до фінального концерту. Вчителі приносять костюми, відбувається їх примірювання. Враховуються не лише фізичні параметри, а й естетичні, як сполучаються кольори елементів одягу, чи формують вони разом гармонійний образ. У групі *но*, без перебільшення, найсильнішим враженням (згідно з опитуванням) є можливість виконати свій танець у масці свого героя.



Іл. 13. Коцудзумі. Камае.
Фото надане Kyoto Art Center.

Учнівське виконання на звітному концерті не передбачає використання маски, але вчителі дарують учням можливість у межах тренувального класу здобути цей досвід і по-новому відчутти пластику та траєкторії танцю.

Перше знайомство з реальною сценою відбувається в день вистави. Уранці колектив збирається в приміщенні найстарішого в Кіото театру Ое-ногакудо, якому виповнилось понад 120 років. Кожен з учасників має можливість лише однієї репетиції на сцені. Утім, попередня підготовка, що проводилася на чітко окреслених за розміром сцени локаціях, дається взнаки: на сцені залишається лише повторити вивчене під час занять. Саме так зазвичай і відбувається в професійному світі *но*: актори тренуються автономно, у своїх студіях, і лише один раз збираються повним складом для короткої репетиції перед виставою.

Дійство на сцені стає уособленням дзенської концепції («один раз, одна зустріч») — максимальна присутність у моменті, синергія усіх учасників дійства, цінність кожної миті.

Звітний концерт триває близько чотирьох годин, однак для учасників програми день починається із самого ранку: репетиції, зміни костюмів, адже учасники, зазвичай, виходять на сцену у двох-трьох номерах: п'єса (іл. 15), сольний танець (іл. 17–20), груповий спів (іл. 10), гра на *коцудзумі* (іл. 16). У перервах між виходами на сцену учні знайомляться з внутрішньою будовою та життям театру.

Крім студентів, які демонструють набуті вміння, на сцену виходять і викладачі. Якщо у всі



Іл. 14. Клас коцудзумі. Т.Т.Т., 2017.
Фото С. Рибалко.

роки вчителі підтримують концерт власними сольними виступами, то в ювілейний рік було показано складну композицію «шіші ранбу» (дике лев'яче танцювання), у якій взяли участь викладачі усіх класів з додатково запрошеними музикантами (іл. 21). На сцені водночас лєвова тема розігрувалася засобами музики, високим стилем танцю *но* та вишуканими елементами *ніхонбуйо*, доповнювалася жартівливою пантомімою *кьоген*. То була унікальна вистава, розроблена вчителями програми саме для урочистого концерту.

Програма Т.Т.Т. і «Кіотський текст». Слід зазначити, що місто Кіото також відіграє важливу роль у програмі. Як воно просякнуте культурою *но*, так і програма тренінгу просякнута його культурою. У репертуарі п'єс і танців для навчання містяться номери, які мають безпосередній зв'язок із культурою міста. Це персонажі з історії Кіото, міські локації, що збереглися й по сьогодні, мотиви, що продовжують життя в сьогоденні. Наприклад, танець *Кьо-но шікі* є обов'язковим для професійного набору навичок кіотських *майко*. Його танцюють з певними варіаціями представниці усіх провідних шкіл. Власне хореографічний текст і відповідний йому пісенно-музичний текст розповідають про квітіння *сакури* на місцевому гірському масиві *Хігашіяма*, про прохолоду річки Камо, що протікає через старий центр міста, по обидва береги якої розкинулися квартали *Понтотьо*, *Міягаватьо*, *Гіон* тощо. Йдеться в танці й про самих мешканок кварталів, які й нині є одним із символів Кіото — *майко*.



Іл. 15. Кьоген «Шібірі». Ювілейний концерт. Т.Т.Т., 2024. Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center.



Іл. 16. Клас коудзумі. Ювілейний концерт. Т.Т.Т., 2024. Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center.



Іл. 17–18. Шімай. Клас но. Ювілейний концерт. Т.Т.Т., 2024. Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center.



Іл. 19. Комай. Клас Кьоген. Ювілейний концерт. Т.Т.Т., 2024. Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center.



Іл. 20. Фінальний концерт. Клас Ніхонбуїю. Т.Т.Т., 2023. Фото надане Kyoto Art Center.



Іл. 21. Танець Лева. Виконавці: но — Хіромічі Тамой, Ое Нобуюкі; ніхонбуїо — Вакаягі Яйой; коцудзумі — Хісада Ясуко, Такахаші Наоко. Т.Т.Т., 2024. Фото Такуя Ошіма. Kyoto Art Center.

Поглиблюють знайомство з театралною спільнотою Кіото організовані екскурсії до сімейної майстерні «Сакакі», де виготовляються костюми для *но*. Майстерня розташована у кварталі *Нішідзін*, який століттями був текстильним центром Кіото, є вагомою складовою культури Кіото — міста найкращих ткачів, художників-текстильників.

Переливчасті шовкові візерунки сценічного вбрання учасники програми мають можливість роздивитись і в експозиції Музею культури Кіото, де щороку проводиться виставка костюмів, віял та масок, що належать родині Катаяма.

Підтримують атмосферу *но* й деякі храми міста. Серед них — сінтоїстський храм *Шін-Кумано*, який шанується як місце народження *Нюгаку*. Уважається, що саме тут, у 1374 р. уперше *шьюгун* Йошіміцу (третій очільник *шьюгунату* Ашікага) вперше побачив виставу *саругаку-но* у виконанні Кан'амі та Дзеамі. Саме відтоді ця акторська родина отримала патронаж *шьюгуна*, що справило вплив на подальший розвиток *но*. На згадку про цю подію на території святилища у 2012 р. встановлено два кам'яних рельєфи (іл. 23), у яких відображено цю зустріч (у жовтому одязі Кан'амі, зеленому — Дзеамі та червоному — Йошіміцу). Храм вважається місцем,

де молитви сприяють, з-поміж іншого, й підвищенню виконавської майстерності.

Ще одним знаковим місцем у Кіото в контексті *но*, без сумніву, є комплекс *Дайтокуджі* — інтелектуальний центр середньовічної Японії, де на закритій території суб-храму *Шіндзю-ан* знаходяться меморіальні могили Дзеамі та Кан'амі (іл. 22). Під час відвідин храмів Кіото можна побачити сцени для *но* (наприклад, у таких храмових комплексах, як *Фушімі Інарі*, *Хейан*, *Ясака* та ін). Суттєвим доповненням кіотського тексту є Свято Гіон (Гіон-мацурі), яке супроводжує більшу частину програми Т.Т.Т. Це не просто можливість стати свідком того, як вчергове зусиллями багатьох містян поступово зростає і розгортається грандіозне за своєю видовищністю свято, що налічує тисячолітню історію. Це і символ Кіото, і квінтесенція його культури. Крім того, свято має тісні зв'язки з *но*. Музика, що наповнює кожен день і вечір протягом місяця Гіон, виконується на традиційних для *но* інструментах — флейта та барабани. Текстильні вироби, якими здавна прикрашали *хоко* та *ямабоко* (пересувні святині, іл. 24–28), нерідко містять візерунки, типові для *но*.

Під час грандіозного параду, коли везуть гігантські, урочисто оформлені платформи



Іл. 22. Дайтокуджі. Могили Кан'ямі та Дзеамі в Сіндзю-ан. 2024.
Фото С. Рибалко.



Іл. 23. Меморейльні рельєфи в храмі Шін-Кумано, Кіото. 2024. Фото С. Рибалко.



Іл. 24–28. Гіон-мацурі. Хоко та ямабоко. 2024.
Фото С. Рибалко та з відкритих джерел.

по вулицях, на деяких з них можна побачити скульптурні зображення героїв п'єс *но* (наприклад: *Токуса Яма*, *Ашікарі Яма*, *Кікусуі Боко*). Як зазначають фахівці, засновник *но* — Дзеамі відвідував Гіон-мацурі. Більш того, на деяких платформах у давнину під час свята виступали актори *но* і лише пізніше, приблизно у XVII ст., їх замінили різьблені скульптури.

Вплив програми. За 40 років реалізації програми в ній взяли участь понад 700 осіб з різних країн Азії, Європи, США, Канади та Великобританії. Щороку приблизно третина учнів — це ті, хто повертається для продовження навчання на іншому рівні або іншому класі. Моніторинг діяльності представників творчих професій — учасників Т.Т.Т. різних років, показує розмаїття варіантів застосування отриманих знань. Чимало студентів та аспірантів використали набутий практичний досвід у своїх наукових і творчих роботах. Серед них — Е. С. Рат (Університет Канзасу), чия праця «Етос акторів *но* та їхнє мистецтво» (Rath, 2004) інспірована навчанням за програмою Т.Т.Т.; автор Р. Джексон (Університет Мічигану), який реалізовує свій досвід як через публікації (Jackson, 2019), так і через діяльність розробленої ним навчальної програми «Майстерня з теорії японського перформансу». Практика в Т.Т.Т. простежується і в компаративістських студіях Б. Селлерс-Янг (Йоркський університет) — однієї з провідних вчених у галузі хореографії (Sellers-Young, 2023). За даними, наведеними Дж. Салз, «дехто з літературознавців “перейшов у табір практики”, адже Т.Т.Т. звернула їхні дослідження до танцю та театру. Серед них: Дж. А. Іеззі (Університет Гаваїв), Д. Л. Оніші (Університет Оклахоми)» (Salz, 2024, р. 30).

Для деяких учнів участь у програмі є поштовхом для подальшого навчання вже на професійному рівні. Серед них — Наоко Такахаші, яка із часом стала професійною виконавицею на *коцу-дзумі*, а згодом і викладачем Т.Т.Т. (іл. 14). Про вплив програми на подальші заняття практикою *но* згадує й інший учасник програми: «... Відтоді я продовжував брати уроки в *сенсея* Катаями, *сенсея* Тамої, *сенсея* Ое та інших викладачів і бачив їхні виступи. Досвід перегляду вистав *но* також кардинально змінився для мене після початку практики. Через десять років після першого

уроку я відчуваю, що лише починаю розуміти красу й складність *но*, а також мудрість і досвід майстрів, які його виконують» (Salz, 2015, р. 48).

Театральна традиція стала об'єктом не лише дослідження, а й творчої інтерпретації у власній постановці К. Елларса — випускника Коледжу образотворчого мистецтва Бостонського університету в межах його дипломного проекту. Концептуально розроблена та поставлена ним вистава «Там, де річка назавжди розділяє їх» (“Here Where the River Forever Divides Them”), являє собою поєднання відомої п'єси з репертуару *но* «Річка Суміда» (“Sumida River”) та британської камерної опери середини XX ст. «Річка Кьорлью» (“Curlew River”). Саме те, що автор лібрето У. Пломер надихався японською п'єсою, підштовхнуло його до вивчення практики *но*, що дозволило внести у виставу відповідні елементи пластичної виразності та стилістики. К. Еларс не тільки підготував акторський склад з числа студентів, а й сам виступив виконавцем головної ролі (іл. 35).

У розмаїтті творчих проєктів випускників програми, інспірованих отриманим досвідом — вистави, перформанси, музично-пластичні твори (іл. 33–34). Д. Стокес, характеризуючи вплив програми на її професійну діяльність, зазначає, що практика в Т.Т.Т. дозволяє їй ефективно використовувати отримані знання у творчій діяльності. Зокрема, це перформанси, де елементи *но* привносять особливу естетику.

Дж. Салз, оглядаючи 40-річний досвід Т.Т.Т., зазначає: «... для виконавців існує безліч способів, якими Т.Т.Т. вплинув на їхню мистецьку кар'єру. Деякі адаптували принципи *но* на своїх заняттях з акторської майстерності; інші використовують маски та техніки оповіді *но*, щоб адаптувати історії зі своєї батьківщини. Ще інші, як-от я (Театральна група *Нохо*), Ден Ферст, Джозеф Хаузел (Танцювальний театр Парнас), Саймон Вудс та Лінн Бредлі (Фізичний театр *дзен-дзен-зо*), використовували традиційні японські форми для інтерпретації грецьких, римських та шекспірівських п'єс і для створення двомовних кьоген. Драматурги бачать, як традиційні японські виконавці привносять фізичну виразність та музичну інтонацію в текст» (Salz, 2024, р. 72–73).



Лл. 29–30. Огляди концерту в газеті «Киото Шінбун». 2016, 2018.



Лл. 31. Передача на одному із центральних каналів ТБ. 2017.
Скриншот.



Лл. 32. Афіша концерту.
Т.Т.Т., 2021.

Учасники різних років високо оцінюють і методи викладання. «Педагогічна практика на курсі містила як схожість, так і розбіжності, що спонукало до роздумів про стосунки між вчителем та учнем, а також вчителем і простором. Природа театральної практики передбачала навчання через копіювання й декламацію — сенсей керував, а ми наслідували. У просторі існували чіткі ролі та ієрархія, але при тому була присутня взаємна повага до процесу навчання та тренування, передачі та отримання знання. Саме такий процес я прагну розвивати у своєму викладанні. Я контролюю простір, але заохочую до взаємодії, в основі якої передача техніки, творчості та практики» (Dredger, 2023).

Матеріали опитувань, інтерв'ю виявляють і розмаїття особистих досвідів учасників програми, відкриття в традиційних театральних практиках елементів психосоматичної саморегуляції. Як учасниця програми 2024 р., авторка цих рядків не може не відмітити, що крім цінних дослідницьких спостережень, практика *но* з її

повільними, але зосередженими рухами, максимальною концентрацією як під час виконання хореографічно-пластичних елементів, так і в паузі, справила ефект психофізичної реабілітації після бомбардувань. Подібні думки висловлює й учасниця програми 2002 р. Ханабуса Макіко: «Я би хотіла використовувати розумову концентрацію, якій я навчилася тут, щоб стояти на сцені, у своїй повсякденній діяльності» (山下里加, 2002).

Слід зазначити, що й сама модель програми Т.Т.Т. справила вплив на появу та розвиток короткострокових воркшопів, які будуються за моделлю, розробленою в Т.Т.Т.: орієнтація — тренінг — концерт. Серед них відзначимо програму Міжнародного Інституту *но* (Киото), розроблену ще Удака Мічішіге і яку нині ведуть його нащадки та учні. Програма сконцентрована виключно на практиці *но*: спів та танець, майстер-класи з костюму *но* й вирізування масок (The International Noh Institute). Подібні за структурою та змістом Програми з тренінгу *но*,



Іл. 33. Учасниця Т.Т.Т. Дебора Стокес у перформансі на о. Ібіца.
Фото надане Д. Стокес.



Іл. 34. Учасниця Т.Т.Т., 2017 Г. Бел у виставі Томої Адачі "Noh-tations 1&2". 2023.
Фото Р. Терміна (<https://www.facebook.com/profile.php?id=831748>).



Іл. 35. Дипломний проєкт К. Елларса (учасник Т.Т.Т., 2024) «Тут, де ріка назавжди розділяє їх».
Бостон, 2025. Фото Е. Кіф / Gentle Grace Photography (Vouranova, 2025).

що проводяться в США, Токіо, Великій Британії (Noh Training Project) та низка інших виїзних тренінгів за межами Японії. Відмітимо, що такий формат суттєво обмежений відсутністю культурного контексту, який лише частково компенсується переглядами відео та коментарями. Вочевидь, відпрацьована в Т.Т.Т. модель культурного обміну могла би використовуватися й в Україні як для ознайомлення з *но*, так і для розробки національних програм міжнародного обміну в галузі традиційних музичних та хореографічних практик.

Висновки. Отже, програма Т.Т.Т. варіювалася протягом десятиріч, але її структура (орієнтація — практика — концерт) залишалася незмінною. На першому етапі програма мала різні конфігурації та остаточно сформувалася як багатошаровий міжнародний проєкт на початку 1990-х. Програма орієнтована на традиції *но-кьоґен* та *ніхонбуїо*, *коцудзумі*, але не обмежується ними, пропонуючи періодично *ракуґо* або інші види мистецтва в якості додаткового класу. Концептуальна широта програми, можливість навчатися в кількох учителів не тільки полегшують опанування акторською майстерністю та формують загальну картину розмаїтих театральних практик, унаочнюють їх спорідненість та відмінності, а й впливають на дослідницьку оптику. Реалізація програми розкриває такі аспекти традиційних виконавських практик, як значення простору в схемі рухів та повага до нього, специфіка базової позиції (*камае*) у різних преформативних практиках; ката як спосіб передачі певних змістів; роль паузи, концентрації; засоби синхронізації дій всіх виконавців, роль вчителя як носія знання.

За збереження традиції майстер-центрованого навчання, у процесі реалізації програми викладачами напрацьовані методики викладання, які поєднують традиційний спосіб безпосередньої передачі знання від вчителя до учня з новими підходами та враховують розмаїття культурних, акторських, тілесних досвідів учасників програми, дозволяють у короткий термін досягти видимих результатів. Крім традиційного методу *шінішін деншьо* (передача серцем й тілом),

вчителі Т.Т.Т. активно використовують словесні пояснення та самостійно розроблені вправи. Програма вирізняється цілісністю і знайомить з усіма аспектами життя театральної спільноти — від способів навчання, виконавської майстерності до процесу підготовки вистави і самої вистави.

Від проєкту, орієнтованого на учасників із країн заходу, програма еволюціонувала до інтернаціональності, що посилює міжкультурний обмін. Результатом цього обміну слід визнати поширення знань про японські театральні практики на заході, збагачення теоретичних досліджень практичним досвідом, упровадження випускниками програми елементів театральних практик у свою творчу діяльність. Значення програми не вичерпується просуванням японських традицій у світі та сприянням різноманітним науково-творчим колабораціям. Багаторічна діяльність програми вплинула на появу низки театральних інтенсивів, які тією чи іншою мірою використовують досвід Т.Т.Т. Реалізація програми сприяє і популяризації *но* в середині Японії, підтримує спільноту *но-кьоґен* у Кіото, долучається до підтримки традиційних перформативних практик, зокрема в культурному тексті Кіото як міста.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні міжнародного досвіду імплементації елементів *но* в західні перформативні практики, порівняльному аналізі творчо-педагогічного досвіду подібних інтенсивів за кордоном. Безпосередня участь у навчанні за Програмою Т.Т.Т. відкриває широкі можливості для більш глибокого вивчення окремих театральних практик, осмислення гендерної та тілесної репрезентації в японських перформативних мистецтвах.

Список посилань

- Bouranova, A. (2025, February 18). *CFA senior's thesis blends traditional Japanese Noh theater with Western opera: Chris Ellars' Here Where the River Forever Divides Them is a hybrid of the Noh play Sumida River and the XX century British opera Curlew River*. By Today. <https://surl.lu/euwejk>
- Dredger, L. (2023). *LUTSF*. <https://lutsf.org.uk/laura-dredger/>
- Jackson, R. (2019). Frayed fabrications: Feminine mobility, surrogate bodies, and robe usage in Noh drama. *Theatre Survey*, 60(3), 355–384. <https://doi.org/10.1017/S0040557419000255>
- Theatre Nohgaku. (n.d.-a). *Noh training project*. <https://www.theatrenohgaku.org/noh-training-japan>
- Noh Training Project UK. (n.d.-b). *Noh training project UK*. <https://nohtrainingprojectuk.org/>
- Theatre Nohgaku. (n.d.-c). *Noh training project US: Theatre Nohgaku at Hampden-Sydney College*. <https://surl.li/jfygnu>
- Rath, E. (2004). *The ethos of Noh actors and their art*. Harvard University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1tfjcbd>
- Raz, J. (1983). *Audience and actors: A study of their interaction in the Japanese traditional theatre*. E. J. Brill. <https://brill.com/display/title/2884>
- Rogals, A. (2012, June 2). The Kyoto TTT program. *Hyogo Times*. <https://www.hyogoajet.net/hyogotimes/2012/06/the-kyoto-ttt-program/>
- Salz, J. (2011). Tech-noh-logies: Historic and contemporary perspectives on Japanese classical masked dance-theatre expressions. *Asian Performing Arts Forum*. <https://surl.lu/vmqxjj>
- Salz, J. (Ed.). (2016). *A history of Japanese theatre*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139525336>
- Salz, J. (2015). *Traditional theater training 30th anniversary booklet, 1984–2014*. Kyoto Art Center.
- Salz, J. (2024). 40 years of traditional theater training in Kyoto. *Kyoto Journal*, 108, 68–78.
- Sellers-Young, B. (2023). Autoethnography and somatic modes of attention. *Public*, 34(67), 125–135. https://doi.org/10.1386/public_00149_1
- The International Noh Institute. (n.d.). *The International Noh Institute*. <https://surl.li/zhckiv>
- Traynor, J. K. (2017). *Treading in the formaldehyde of tradition: Kata as somatic text in the Japanese Nō and Kyōgen theatres* [Master's thesis, University of Alberta]. University of Alberta Education & Research Archive. <https://surl.li/odsuvb>
- 山下里加 (2002). 京都市 「京都芸術センター伝統芸術創造プログラム 『トラディショナル・シアター・トレーニング』」 (Ямашита Ріка. Місто Кіото «Програма традиційних мистецтв Кіотоського арт-центру «Традиційне театральне навчання 2002»). *Japan Foundation for Regional Art-Activities*, 89.

References

- Bouranova, A. (2025, February 18). *CFA senior's thesis blends traditional Japanese Noh theater with Western opera: Chris Ellars' Here Where the River Forever Divides Them is a hybrid of the Noh play Sumida River and the XX century British opera Curlew River*. By Today. <https://surl.lu/euwejk>. [In English].
- Dredger, L. (2023). *LUTSF*. <https://lutsf.org.uk/laura-dredger/>. [In English].
- Jackson, R. (2019). Frayed fabrications: Feminine mobility, surrogate bodies, and robe usage in Noh drama. *Theatre Survey*, 60(3), 355–384. <https://doi.org/10.1017/S0040557419000255>. [In English].
- Theatre Nohgaku. (n.d.-a). *Noh training project*. <https://www.theatrenohgaku.org/noh-training-japan>. [In English].
- Noh Training Project UK. (n.d.-b). *Noh training project UK*. <https://nohtrainingprojectuk.org/>. [In English].
- Theatre Nohgaku. (n.d.-c). *Noh training project US: Theatre Nohgaku at Hampden-Sydney College*. <https://surl.li/jfygnu>. [In English].
- Rath, E. (2004). *The ethos of Noh actors and their art*. Harvard University Press. <https://www.jstor.org/stable/j.ctt1tfjcbd>. [In English].
- Raz, J. (1983). *Audience and actors: A study of their interaction in the Japanese traditional theatre*. E. J. Brill. <https://brill.com/display/title/2884>. [In English].
- Rogals, A. (2012, June 2). The Kyoto TTT program. *Hyogo Times*. <https://www.hyogoajet.net/hyogotimes/2012/06/the-kyoto-ttt-program/>. [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.lu/vmqxjj>. [In English].

- Salz, J. (Ed.). (2016). *A history of Japanese theatre*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139525336>. [In English].
- Salz, J. (2015). *Traditional theater training 30th anniversary booklet, 1984–2014*. Kyoto Art Center. [In English].
- Salz, J. (2024). 40 years of traditional theater training in Kyoto. *Kyoto Journal*, 108, 68–78. [In English].
- Sellers-Young, B. (2023). Autoethnography and somatic modes of attention. *Public*, 34(67), 125–135. https://doi.org/10.1386/public_00149_1. [In English].
- The International Noh Institute. (n.d.). *The International Noh Institute*. <https://surl.li/zhckiv>. [In English].
- Traynor, J. K. (2017). *Treading in the formaldehyde of tradition: Kata as somatic text in the Japanese Nō and Kyōgen theatres* [Master's thesis, University of Alberta]. University of Alberta Education & Research Archive. <https://surl.li/odsuvb>. [In English].
- Yamashita, R. (2002). Kyoto City: Kyoto Art Center Traditional Arts Creation Program “Traditional Theatre Training”. *Japan Foundation for Regional Art-Activities*, 89. [In Japanese].

Надійшла до редколегії 07.05.2025

С. Б. Рибалко

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

S. Rybalko

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