

Рецепция трактатов Дзэами Мотокиё в Японии в XX в. – начале XXI в.: история “Дзэами-мыслителя”

А.П. Бурькина

В статье обсуждается значение научного издания трактатов по актерскому мастерству, принадлежащих исполнителю и драматургу театра Но Дзэами Мотокиё (1363–1443), для выстраивания различных теорий уникальности японской культуры в XX в. и в начале XXI в. До публикации трактатов фигуре Дзэами не придавали большого значения ни исследователи, ни актеры, он был не более чем легендой из далекого прошлого. “Открытие Дзэами” как выдающегося мыслителя Средних веков вдохновило многих деятелей искусства, ученых и философов, сам театр Но стал считаться национальным наследием, а его драма *ёкёку* – литературной классикой.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: театр Но, югэн, когоро, синтайрон, кокубунгаку, японское искусство и философия, Дзэами Мотокиё, Того Ёсида, Икэноути Нобуёси, Цубоути Сёё, Носэ Асаdzi, Ногами Тоётиро, Омотэ Акира, Нисида Китаро, Умэхара Такэси, Киотоская школа.

БУРЬКИНА Александра Павловна – аспирантка философского факультета МГУ им. М.В. Ломоносова.

Цитирование: *Бурькина А.П.* Рецепция трактатов Дзэами Мотокиё в Японии в XX в. – начале XXI в.: история “Дзэами-мыслителя” // *Вопросы философии. 2016. № 3. С. 112–123.*

Voprosy Filosofii. 2016. Vol. 3. P. 112–123

The Reception of Zeami Motokiyo Treatises in Japan in 20th and early 21th Century: the History of “Philosopher Zeami”

Aleksandra P. Burykina

The article discusses the influence of scholarly edition of treatises on acting theory written by the actor and author of the Noh plays Zeami Motokiyo (1363–1443) on various theories of the uniqueness of Japanese culture in 20th – beginning of 21th century. Before the publication of treatises Zeami himself did not attract attention neither of researchers nor of actors, he was no more than a legend from the distant past. The “Discovery of Zeami” as a genius of Middle age’s inspired artists, scholars and philosophers, Noh theater itself turned to the subject of national heritage; Noh drama *yokyoku* was marked as classical literature.

KEY WORDS: Japanese art and philosophy, Noh theatre, yugen, kokoro, shintairon, kokubungaku, Zeami Motokiyo, Yoshida Togo, Ikenouchi Nobuyoshi, Tsubouchi Shoyo, Nose Asaji, Nogami Toyochiro, Omote Akira, Nishida Kitaro, Umehara Takeshi, Kyoto School.

BURYKINA Aleksandra P. – Postgraduate, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.
sashajenya@mail.ru

Citation: *Burykina A.P.* The Reception of Zeami Motokiyo Treatises in Japan in 20th and early 21th Century: the History of “Philosopher Zeami” // *Voprosy Filosofii. 2016. Vol. 3. P. 112–123.*

Рецепция трактатов Дзэами Мотокиё в Японии в XX в. – начале XXI в.: история “Дзэами-мыслителя”

А.П. БУРЫКИНА

В наши дни один из самых известных в Японии и за ее пределами средневековых японских мыслителей – это Дзэами Мотокиё (1363–1443), теоретик театрального искусства Но. Однако до начала XX в. о нем было почти ничего не известно. На примере Дзэами можно проследить, как в Японии после знакомства с западной философией и во многом в противовес ей, в контексте “преодоления современности”, выстраивалась собственная философская традиция, как была заново открыта японская мысль прошлых столетий.

В 1909 г. Ёсида Того (1864–1918) опубликовал комментированный “Сборник шестнадцати трактатов Дзэами” [Yoshida Togo 1909] (далее – “Сборник”). Это издание не просто совершило переворот в исследованиях театра Но; оно многое изменило в научной и культурной жизни Японии в целом. По словам писательницы Ногами Яэко (1885–1985), начался “бум Дзэами” [Nogami Yaeko 1981, 188–189]; в эстетике, литературоведении, театроведении, истории, психологии, педагогике стали толковать и использовать его идеи. “Сборник” стал первой научной редакцией трактатов (прежние издания содержали преимущественно пересказ, далекий от оригинала). Работа Ёсиды полвека оставалась образцом для исследователей¹.

Публикации трактатов предшествовали заседания “Литературного общества исследований театра Но” при университете Васэда. Создателем “Общества” был Икэноути Нобуёси (1858–1934) – главный энтузиаст сохранения и возрождения Но на рубеже XIX–XX вв., основатель и главный редактор журнала “*Ногаку*” (“Театр Но”, выходил в 1902–1918 гг.). На первом заседании “Общества” осенью 1904 г. присутствовали историк Кумэ Кунитакэ, Хага Яити, один из создателей научной школы изучения японской литературы, музыковед и физик Танака Сёхэй, историк и картограф Ёсида Того, литературоведы Нагаи Хидэнори и Игараси Тикара, искусствовед Кино Тосио, актеры “нового театра”² Тоги Тэттэки и Дои Сюнсё, миссионер Ноэль Пери, позже впервые переведший пьесы Но с японского на французский³, театровед и литературный критик, переводчик Шекспира Цубоути Сёё. Сообща они составили план исследований театра Но:

1. Развитие театра Но: от источника зарождения до появления *кусэ-маи*⁴; от *кусэ-маи* до школы Кандзэ⁵; в период Асикага⁶; со времени Тоётоми⁷ до периода Мэйдзи⁸; 2. Сравнительные исследования: сравнение с древними китайскими театральными формами; с буддийскими театральными шествиями *бонгэки*; с греческой драмой; сравнение масок; сравнение с мистериальным театром и мираклями; сравнение с оперой; сравнение с театром Вагнера; 3. Достоинства и недостатки театра Но (оценка): Но как драма; Но как музыка; 4. Влияние театра Но: на другие виды театральных форм; на песни *дзюккёку*⁹; общее влияние на литературу, влияние на искусство; 5. Театр Но и буддизм [Ikenouchi Nobuyoshi 1904, 40].

О теоретическом наследии Дзэами здесь нет ни слова; имя его упоминалось только в связи с историей “школы Кандзэ”. Предложение Ёсиды Того более подробно изучить зарождение театра Но как такового поначалу вызвало недоумение слушателей [Ikenouchi Nobuyoshi 1926, 2–3]. Между тем, для Ёсиды именно теоретическое наследие Дзэами служило источником сведений о происхождении Но. В 1910 г. Ёсида выступил с докладом “Признание Дзэами центральной фигурой в истории основания театра Но”, где указал, что

необходимо пересмотреть историю театра Но, учитывая огромный вклад в это искусство самого Дзэами: “В истории исполнительских искусств мы бы не увидели самого главного, если бы не два обстоятельства – редкий талант и забота о судьбе дела. Потому Дзэами, несомненно, является ключевой фигурой в мире Саругаку-Но” [Yoshida Togo 1910, 5].

В начале 2000-х гг. в преддверии столетия публикации трактатов Дзэами профессор университета Васэда Такэмото Микио исследовал архив Ёсида и обнаружил уникальный материал: около 600 самодельных тетрадей, содержащих материалы по истории Но и японских исполнительских искусств в целом. По словам Такэмото, содержание этих тетрадей во многом предвосхитило исследования Но на двадцать-тридцать лет вперед, и только ранняя кончина Ёсида помешала их публикации. См.: [Takemoto Mikio 2003^a; Takemoto Mikio 2003^b; Yokoyama Taro 2004].

Сведения, почерпнутые из трактатов, почти полностью опровергли все предыдущие научные теории. Первым историческим очерком искусства Но была работа Сигэно Ясугу и Кумэ Кунитакэ “Размышления об источнике танцевальных и песенных обычаев” [Shigeno Yasutsugu, Kume Kunitake 1881]. В ней истоки театра Но прослеживались от *хаято-маи* (“танцев *хаято*” на Кюсю). Кумэ Кунитакэ начал писать статьи по театру Но после поездки с посольством Ивакура Томоми за границу в 1871–1873 гг. Именно тогда определилось будущее театра Но: ему было уготовано стать японским аналогом западной оперы и других зрелищ для важных иностранных гостей. Кумэ и Сигэно были первопроходцами, положившими начало современной исторической науке в Японии, однако их подходы были почти полностью отвергнуты следующим поколением исследователей (в том числе Цубоути Сёё и Хага Яити), знакомых с западной научной традицией. Ёсида Того опроверг теорию Кумэ Кунитакэ насчет происхождения Но с острова Кюсю и показал, что корни Но нужно искать в придворных исполнительских искусствах. Позже Кумэ признал свое поражение; см., например: [Kume Kunitake 1905, 51]. В 1900-х гг. Ёсида и Кумэ в целой серии статей использовали новый в ту пору метод, когда различные виды исполнительских искусств не просто по отдельности соотносились с каждой эпохой, но каждый из них рассматривался как источник для другого. Музыка, театр, литература – все это изучалось в едином потоке культуры, который позднее стали обозначать как *эйно* (“исполнительские искусства”).

Еще один из ранних исследователей Но, Конакамура Киёнори, считал, что пьесы *ёкёку* скорее всего писали буддийские монахи, а Дзэами и Канъами лишь правили готовые тексты, но сами не могли обладать знаниями, необходимыми для сочинения пьес (“Очерк истории танца и музыки” 1888 г.). Эту теорию популяризовал публицист Овада Такэки в работе “Толкование *ёкёку*” 1892 г. В книге “История японской литературы” 1890 г. Миками Сандзи и Такацу Кувасабуро создателями пьес также называли буддийских монахов [Mikami Sanji, Takatsu Kuwasaburo 1890, 152]. Роль анонимных составителей пьес виделась в основном в том, что эти книжники подбирали цитаты из поэтических собраний, повестей и прочих памятников прежних эпох (такими цитатами *ёкёку* действительно изобилуют). Несмотря на высокую оценку пьес, подобный взгляд препятствовал их включению в список “классики” японской литературы; подробнее см.: [Shirane Haruo 2003].

Чтобы объяснить, почему безымянность авторов приводила к обесцениванию текстов, необходимо пояснить, как формировались понятия “искусство” и “литература” в Японии периода Мэйдзи. В современном японском языке чаще всего в значении “искусство” используют два термина – *бидзюцу* (относится в основном к изобразительному искусству) и *эйдзюцу* (искусства сценические, или же искусство в наиболее общем смысле). Слово *бидзюцу* впервые встречается в 1873 г. в каталоге Всемирной выставки в Вене как аналог немецкого *Kunstgewerbe* (“произведение искусства”) и охватывает достаточно широкий круг произведений: музыкальных, живописных, скульптурных и поэтических. О создании концепции “японского искусства” подробно пишет О.И. Макарова, отмечая особую роль американского исследователя и коллекционера Э. Феноллозы (1853–1908). Выстраивая свою теорию японского искусства, Феноллоза в основном опирался на гегелевскую эстетику. Он говорил, что искусство строится не на таких внешних характеристиках, как техника, наслаждение или имитация, но на внутреннем содержании, идее; см.: [Макаро-

ва 2010]. Цубоути Сёё в работе “Сущность повести” 1885 г., объясняя, что такое искусство, дополняет определение Феноллозы принципом антиреалистичности и критикой морализаторства. Цубоути применяет термин *бидзюцу*, включая в границы “искусства” всю “художественную литературу” в современном понимании. Но такой литературе требуется автор, “гениальный создатель”. Что же до театра Но, то для Цубоути это лишь музейная реликвия, чья печальная красота понятна лишь знатокам. Цубоути настаивал на изгнании традиционных исполнительских искусств с современной сцены как анахронизма. В статье “Текст *ёкёку* с точки зрения стиля и фабулы” он писал: “Отложив вопрос оценки пьес с точки зрения их исполнения, но обратившись *исключительно к критике самого текста*, мы увидим, что *ёкёку* в основном представляют собой стихи... изящные и величавые, заимствованные из драгоценной шкатулки словесности предыдущих эпох. На уровне общей идеи, метафор и выражений в пьесах чрезвычайно мало оригинального и нового. Если мы и замечаем в их текстах вкус и неизменную прелесть, то большей частью за счёт повторения цитат из прежних литературных произведений” [Tsubouchi Shoyo 1906, 8]. Кумэ Куни-такэ ответил на это статью “Текст *ёкёку*”, где подчеркивал, что нельзя разделять пьесы как текст для чтения и текст для исполнения: внешне сложные или нескладные места в них на сцене таковыми не кажутся [Kume Kunitake 1906, 6]. Однако Кумэ соглашается, что оригинальностью и цельностью эти “лоскутные” тексты едва ли обладают. Говоря о стиле *ёкёку*, Кумэ сравнивает его со старухой в теплой безрукавке поверх роскошного когда-то парчового платья. Взгляд на пьесы *ёкёку* как на малооригинальные был зафиксирован и в книге британского дипломата и востоковеда У.Дж. Астона “История японской литературы” 1899 г., из которой западный мир впервые узнал, что собой представляет японская драма Но; см.: [Астон 1904]. Оценка *ёкёку* у Астона не слишком высока: по его словам, этой драме не хватает ясности, метода, последовательности изложения и хорошего вкуса.

Когда были опубликованы трактаты Дзэами, содержащие в том числе и подробные указания для драматурга, стало ясно, что значительная часть классических пьес принадлежит Канъами и самому Дзэами. Тем самым Ёсида Того открыл *ёкёку* как авторский литературный жанр. Цубоути писал: “Ёсида не остановился на том, чтобы представить Дзэами лишь как исполнителя Но, или автора пьес, или распорядителя сцены, но показал его как человека, объединившего в себе все эти функции. То, что ныне мы, не стесняясь, можем величать этого гениального человека нашим Вагнером (подобно тому как мы называем Тикамацу японским Шекспиром) – все это заслуга Ёсиды” [Tsubouchi Shoyo 1919, 174–175]. Игараси Тикара в “Новой истории японской литературы” извиняется перед читателями за ошибочную теорию анонимного авторства пьес и всячески превозносит заслуги Дзэами:

Как следует из “Сборника шестнадцати трактатов”, Дзэами не только самостоятельно сочинил большое количество великолепных пьес *ёкёку*, не только был великим создателем искусства *Ногаку*, объединившего в себе различные направления исполнительского искусства... но был также выдающимся теоретиком, от начала до конца проработавшим философию искусства. Он сам создавал тексты, сам их и воплощал на сцене. Талантливый и в сочинительстве пьес и на сцене, гений, сравнимый с Шекспиром, Мольером и Вагнером, он достиг несравненных успехов в обеих областях. Если же мы прибавим его заслуги в сочинении музыки к пьесам и теоретические труды по искусству, то сравниться с ним сможет в истории древней и новой, восточной и западной лишь Вагнер [Igarashi Chikara 1912, 402].

Что же касается обилия цитат в пьесах, то они, по Игараси, “не только раскрывают красоту саму по себе: в их сплетении также проявляется новый удивительный вид очарования *саби*” [Ibid., 394]. А ведь не так давно те же самые авторы относили пьесы *ёкёку* к *акубун* (“плохой литературе”). Теперь работы Игараси Тикара и других всколыхнули новую волну интереса к Дзэами у широкой публики.

Что же до исполнителей Но, то они отнеслись к публикации трактатов Дзэами весьма прохладно. Как писал сын Ёсиды Того, “поскольку эта книга принадлежит школе Кандзэ,

последователи иных школ, взглянув на нее, не отдают ей первенства” [Yoshida Tozo 1997, 18–19]. В самой же школе Кандзэ, во-первых, трактаты считались “тайными”, с ними не было принято знакомить всех членов труппы: трактаты изучал ее глава, а затем передавал старшему сыну-наследнику. Во-вторых, “предание Дзэами” в театральной традиции не имело того стройного вида, как в редакции Ёсида; оно представляло собой переписанные в разные времена и разными людьми разнородные фрагменты, чья достоверность была весьма сомнительна. Кроме того, описываемые в трактатах техники и приемы игры претерпели множество изменений, обрели канонический вид, не соответствующий описанной Дзэами свободе исполнения.

Интерес философов и историков японской мысли к трактатам Дзэами был сосредоточен прежде всего вокруг понятия *югэн*. Он пришёл на поколение тех, кто учился у “первооткрывателей” Дзэами; см.: [Iwai Shigeki 2005]. Все в той же “Новой истории японской литературы” Игараси, рассказывая о взглядах Дзэами на искусство в целом, обозначил две стороны его учения: “*югэн-рон*” (теория “изящного”) и “*мономанэ-рон*” (теория “подражания”) [Igarashi Chikara 1912, 403, 406].

Как показывает Иваи Сигэки, термин *югэн* впервые появляется на рубеже XII–XIII вв. у Фудзивара Тэйка в значении “глубокий”, “трудный для понимания” применительно к искусству стихосложения. Далее *югэн* приобретает также значения “изящный”, “утонченный”, “великолепный”, и в этом смысле его употребляет Дзэами. В XVII–XVIII вв. термин в основном использовался в его первоначальном значении, к XIX в. второе значение было полностью забыто, и только под влиянием литературоведческой критики поэтических антологий VIII–XII вв., а также пьес ёкёку к *югэн* стало возвращаться второе значение. Историк литературы Хисамацу Сэнъити писал, что в японской литературе есть три характерные составляющие: *макото* (истина), *аварэ* (очарование) и *югэн* [Hisamatsu Sen’ichi 1928]. По Хисамацу, древняя литература определялась через *макото*, далее в классический век через *моно-но аварэ*, в средневековье через *югэн* [Hisamatsu Sen’ichi 1931].

Тремя главными исследователями наследия Дзэами как мыслителя стали Нисию Минору (1889–1979), Носэ Асадзи (1894–1955) и Ногами Тоётиро (1883–1950). Нисию писал: «Я не искал в эстетике или искусствознании “средневековых тем”, но через исследование конкретного произведения средневековой литературы находил ту или иную проблему... Очарованный “Собранием шестнадцати трактатов Дзэами”, я сперва всем сердцем обратился к *югэн*, который Дзэами утверждал в качестве красоты театра Но... Однако я понял: нельзя упускать из вида, что *югэн* Дзэами вкупе с общей идеей красоты, конечно, имеет место, но как нечто развившееся из сугубо индивидуального представления о красоте» [Nishio Minoru 1978, 15–16]. Свой подход Нисию противопоставлял исследованиям эстетика Ониси Ёсинори, о ком речь пойдет ниже. В 1933 г. Нисию в докладе “Югэн Дзэами и искусствоведческие исследования” указал: “Интерес к исследованиям средневековой литературы в последние годы ограничивается общего рода размышлениями... предполагающими отыскать сущность общего понятия *югэн*. Я позволю себе представить *югэн*, не ограничиваясь рамками средневековой литературы, но через идею различного рода исполнительских искусств, в частности, так, как это понятие представлено в трудах великого основателя театральной традиции Дзэами” [Nishio Minoru 1933, 348]. Нисию находился под влиянием нового направления исследований, заявленного в программной работе Окадзаки Ёсиэ (1892–1982) “Японское литературоведение” [Okazaki Yoshie 1935]. Термин *бунгэй-гаку* (“литературоведение”) появился под влиянием немецкого *Literaturwissenschaft* и предполагал анализ искусства владения языком с последующей систематизацией эстетических форм.

Ониси Ёсинори (1888–1959) шел как раз по пути от общего к частному. На него повлияли Куно Фишер и Герман Коген. Ониси разработал систему категорий японской эстетики, каждое понятие которой представляло собой аналог одной из категорий западной эстетики, но не дублировало ее, а наделялось самостоятельным значением. Так, “красоте” стало соответствовать *аварэ*, “возвышенному” – *югэн*, а “юмору” – *саби*. Окадзаки Ёсиэ не признавал подобных работ и призывал исследователей эстетики “обратиться к японской действительности” [Okazaki Yoshie 1935, 656].

Ногами Тоёитиро был известен в первую очередь как исследователь английской литературы. В довоенные годы и на протяжении войны Ногами погружается в изучение трактатов Дзэами и публикует три тома: “Исследования и открытие Но” (1930 г.), “Возрождение Но” (1935 г.), “*Югэн* и хана в театре Но” (1943 г.), которые стали неперенным чтением для студентов, изучающих литературу Средних веков. Ногами, как и Нисио, утверждал *югэн* в качестве сущности театра Но, однако в его исследованиях это понятие становится абстрактным, что сближает Ногами с Ониси. Носэ Асадзи тоже выпустил несколько работ по теории *югэн* у Дзэами, где настаивал, что почитание красоты *югэн* было общим и для низших, и для высших слоев общества в Японии XIV–XVI вв., а воплощением сущности *югэн* стала красота театра Но.

Процесс обретения культурной идентичности, тесно связанный с построением образа Японии, транслируемого за рубеж, нуждался в научных обоснованиях – в отыскании “культурного наследия”, выделении основных понятий, характеризующих японскую культуру как таковую. Этим в 1930-е–1940-е гг. занимались новые науки, обозначившие себя как “отечественные”, “национальные”, но бравшие на вооружение новейшие методы западных ученых. Эти “японские романтики” поколения Игараси Тикара, среди которых были публицисты, поэты, писатели, ученые и философы, действительно во многом опирались на идеи немецкого романтизма и призывали вернуться к истокам японской традиционной культуры. Упор делался на принципиальное отличие ценностных ориентиров японцев, которые полагаются более на душу, на интуицию и тонкие чувства, от установки западного человека на разум.

Такая формулировка, конечно, не отражает всего разнообразия дискуссий о соотношении тела и разума в тогдашних научно-философских кругах Японии. Представители Киotosкой философской школы спорили с Кантом, Гегелем, Гуссерлем, Хайдеггером, чем доказывали западному миру свою готовность вести полноценную полемику. Общие настроения того времени хорошо видны в материалах конференции 1942 г. “Преодоление современности” (“*Киндай-но тёкоку*”), где под “современностью” понимался весь западный мир, идущий по пути удушения традиций и устоев уникальной восточноазиатской культуры. Сегодня оценка роли участников этой конференции в складывании националистической мысли подвергается критике [Sakai Naoki, Isomae Jun'ichi 2010]: далеко не все докладчики предполагали, что их научные выкладки будут использованы для нужд милитаристской идеологии.

Именно в сложное военное время пишет свой комментарий к трактатам Дзэами Носэ Асадзи. Как и на многих его современников, на него серьезно повлияли идеи самого известного в Японии философа¹⁰, основателя Киotosкой школы Нисида Китаро (1870–1945). Для Носэ особенно важной оказалась интерпретация телесных практик в традиционном японском искусстве, предложенная у Нисида. Толкование мысли Дзэами через основные положения философии Нисида (пусть чаще всего и в выхолащенном варианте) стало общеупотребительным как раз после выхода в свет работ Носэ; его линию подхватили многие авторы, в том числе и представители самой Киotosкой школы в послевоенные годы. Современные западные исследователи, например, Дж. Хейзиг, проводят прямые аналогии между учениями Дзэами и Нисида [Heisig 2010], что как раз и предопределено многочисленными японскими работами, где терминология и основные концепции Нисида применялись при толковании трактатов Дзэами. Ниже мы постараемся показать, как Носэ, комментируя Дзэами, решает проблему соотношения между телом и душой/разумом, известную в японской науке под названием *синтайрон*. Эта проблема оставила след в японском искусствоведении, в базовых принципах образовательной системы, в интерпретациях особенно-стей экономической системы Японии и т.д.

Двухтомник Носэ “Комментарий на шестнадцать трактатов Дзэами” [Nose Asaji 1940–1944] (далее “Комментарий”) представляет собой перевод на современный японский язык “Сборника” Ёсида Того и нескольких опубликованных позднее трактатов Дзэами, где текст перевода перемежается поясняющими вставками Носэ. Мы хотели бы обратить внимание на два ключевых понятия, которые есть у Носэ и которых почти нигде нет у Дзэами: это *ката* и *мусин*, явно отсылающие к идеям Нисида Китаро.

Термин *ката* появляется в “Комментарии” при истолковании понятия *тай-ё* трактата Дзэми “*Сикадо*”. *Тай-ё* в буддийской традиции и поэтической теории обозначает единство истинного “тела” *тай* (здесь – основ актерского искусства) с его использованием, “предназначением” *ё* (сценическое движение). По Дзэми, “если *тай* – это цветок, тогда его аромат – это *ё*, если *тай* – луна, то ее свет – это *ё*. Если глубоко в сердце усвоил *тай*, тогда *ё* придет само собой. Итак, смотрящий представление Но, если обладает знанием мастерства, то видит сердцем, если же нет, то видит глазами. Видение сердцем есть *тай*. Видение глазами есть *ё*” [Omote Akira 1974, 117]. Подражать лишь *ё* не есть истинное искусство – таков основной вывод Дзэми. В комментарии к этому месту Носэ опирается на идею известного исследователя немецкой литературы и литературного критика Комия Тоётака (1884–1966). Согласно Комия, *тай* подчиняется психике и сердце, а *ё* – само искусство актера. Носэ указывает, что подобное, конечно, имеет место в современных теориях театра, но к текстам Дзэми понятие “психика” напрямую применять нельзя: “Дзэми начинает с обучения *ката*, из разучивания *ката* рождается становящийся стиль, далее происходит обретение полнокровного стиля, обитавшего в ваших мыслях или же воплощенного в самом сердце истинного характера, что иными словами называется разработкой психологической стороны образа. От *ката* к психике, от мастерства к сердцу – таковы предписания Дзэми” [Nose Asaji 1940–1944 I, 471–472].

Таким образом, Носэ заменяет понятие *тай* термином *ката* (“прием”, “поза” и др.), которого у Дзэми нет. Однако и сам Носэ в “Комментариях” не дает ему интерпретации. Значение *ката* он раскрывает в другой работе: “Изобретенный актерами театров Кабуки и Но вид сценических движений, чей образ был зафиксирован и впоследствии стал образцом для обучения, воспринимаемым в качестве традиционного” [Nose Asaji 1984^a, 261]. Зачем же Носэ в принципе понадобилось заменять термин *тай* (в смысле истинной формы наследуемого мастерства актера) на понятие *ката*? Позволим себе предположить, что основной причиной было желание Носэ встроиться в контекст полемики вокруг *синтайрон* и вписать в нее наследие Дзэми. Историк японской мысли Минамото Рёэн определяет *ката* как термин, который специально отыскивали в литературе прошлого для обозначения взгляда на соотношение души и тела, отличного от современного западного [Minamoto Ryoen 1992]. Термин *ката* в “Комментарии” Носэ связан с не менее сложным для толкования понятием *кокоро* (“сердце”). Носэ утверждает, что “сердце” – это не основа искусства, но то, что появляется только после тщательного осваивания и постоянного повторения *ката*. Сами же по себе *ката* не предполагают никакого душевного переживания, но именно путем постоянных тренировок приводят к “сердцу”. Таким образом, понимание “сердца”, “психики” в качестве *тай* (основы искусства) у Комия, по мнению Носэ, ошибочно: задачи “подражать сердцу”, “изучать душу” и т.п. неоправданно осовременивают Дзэми. “Актер душой перевоплотился в персонажа пьесы” – выражение, применимое, может быть, к театру Кабуки с его приемом *хара-гэи* (когда актер молча и неподвижно пропускает через себя эмоции персонажа), а не к Но. “Если полагать это целью театрального искусства, то такие сентенции легко могут повести начинающего исполнителя по неверному пути, потому подобные места необходимо устранить из искусства Но” [Nose Asaji 1940–1944 I, 472]. Уточнению термина “сердца” Носэ посвятил отдельную статью [Nose Asaji 1984^b], где еще раз указал на невозможность психологической трактовки этого понятия у Дзэми. Выражение “стать вещь” у Дзэми необходимо толковать, по мнению Носэ, исключительно в духе теории *мономанэ*, значит оно – применять чисто технические приемы подражания.

Что же такое “сердце” у Дзэми? В трактате “*Какё*” термин *кокоро* употребляется в значении момента, соединяющего одно действие на сцене с другим, когда нет ни слов, ни действия. Это “момент, наполненный энергией, с затаенным дыханием”. Носэ указывает, что у Дзэми *кокоро* имеет смысл, противоположный современному, и его можно обозначить как *мусин* (“без-сердца”). “Однако *мусин* не означает отбрасывание сердца, указывает не на состояние противоположное *усин*, но на состояние, не поддающееся описанию через понятия наличия-отсутствия. <...> Это слияние личного Я с общим Я” [Nose Asaji 1984^b, 102]. Итак, *мусин* – это состояние отсутствия границ между общим и частным, между тем,

что есть ты и что есть остальной мир. В последнем предложении Носэ использует буддийские термины, никак их не выделяя и не поясняя, вероятно, считая их общепонятными.

Ёкояма Таро на многочисленных примерах показывает, что источником вдохновения для Носэ был Нисида Китаро, хотя в работах Нисиды мы не найдем анализа мысли Дзэами или сущности искусства театра Но [Yoko-yama Taro 2005^b]. Среди работ Нисиды, посвященных искусству, следует вспомнить “Изучение дзэн” (1911 г.), а также книгу “Искусство и Догэн” (1927 г.), в которой он вслед за Бергсоном и К. Фидлером говорит о важности практики при создании образа: “Для обнаружения действительного произведения искусства необходимо, как мне кажется, исходить из глубинных отношений души и тела. Когда мы отталкиваемся от позиции абсолютной воли, нет для нас ни внутреннего сознания, ни внешних вещей, но действуем мы в единстве души и тела” [Nishida Kitano 1927, 269]. И еще: “В творческом акте деятеля искусства, иными словами, через тренировки, которые приводят к очищению двигательной активности тела, можно увидеть нечто помимо телесного, что предстает в качестве непосредственного выражения нашей собственной жизни” [Ibid., 544]. Нисида не акцентирует внимание именно на термине *ката*, однако использует его в связи с описанием буддийских, дзэнских корней средневекового искусства. Со слов Кониси Дзинъити и Омотэ Акира известно, что Носэ Асадзи посещал лекции Нисиды в Киотском университете, где учился и преподавал (с 1920 г. по 1932 г.). В архивных записях Носэ того периода мы находим множество конспектов “Идей” Гуссерля. Сам Носэ в лекциях, как сообщает Омотэ, часто упоминал о важности и полезности изучения философии. Более всего его поразила интерпретация у Нисиды гуссерлевской идеи “ноэзиса-ноэмы”, приведшая к созданию концепции *дзэнтай-му* (“абсолютное ничто”), которая впоследствии повлияла на развитие идей *синтайрон* [Yoko-yama Taro 2005^a]. Носэ, говоря о *мусин*, не предполагает столь же глубокого (чтобы не сказать: крайне запутанного и сложного) значения понятия *му*, “ничто”, которое развивает Нисида. Однако именно отсылки к философии Нисиды в “Комментарии” Носэ привели к перевороту в исследованиях наследия Дзэами.

О *ката* как характерной особенности искусства Но впервые заговорили Комия Тоётака и Абэ Ёсисигэ (1883–1966) [Abe Yoshishige 1920]. Правда, они писали о *ката* в современном варианте Но, где свобода игры времен Дзэами давно утрачена. Используя понятие *мусин* в положительном смысле для введения понятия *ката* в контекст искусства Но времен Дзэами, Носэ старался опровергнуть такой подход. Носэ учитывал при этом полемику Нисиды со специалистом по психологии сознания Курода Рё (1890–1947), который в “Исследовании интуиции” (1933 г.) писал, что во время оттачивания приемов вырабатывается интуитивное сознание – *кан*, что свойственно мастерам фехтования, людям, практикующим дзэн, и конечно, актерам театра Но.

В чем же состояла трактовка *мусин* в “Комментариях” Носэ? “Изучая *ката* танца, отрабатывая и заучивая приемы игры, телом и душой впитывая их, неудовлетворительные места исправляешь под руководством строгих наставлений учителя, избавляешься от промахов в исполнении – так искусство актера, подобно полировке жемчужины, в какой-то момент уже не требует специального душевного напряжения, ибо вместе с наслаждением от исполнения на сцене естественным образом начинает движение и все тело. Войдя в состояние, когда сердце не захвачено искусством, когда искусство и тело становятся единым целым, мастер достигает предела и исполняет роль бессознательно, в состоянии действительного просветления, забыв о себе, о сцене, о зрителях, когда приходит что-то великое, можно сказать, что-то подобное космическому наитию. Иначе это состояние называют границей *мусин*” [Nose Asaji 1940–1944 I, 210–211]. Концепция *мусин* развивалась в трудах представителей Киотской школы в качестве основы “национального сознания”, в чем большую роль сыграл философ Вацудзи Тэцуро (1889–1960). Для современных японцев ничего оригинального в приведенном рассуждении нет, с ним согласится почти каждый деятель искусств или традиционных ремесел. Однако такой взгляд стал расхожим именно в послевоенный период благодаря “Комментариям” Носэ, одной из задач которого было обосновать уникальность японского искусства и культуры в целом.

О связях между философией Нисида и теорией Дзэами писал еще один представитель Киотоской школы¹¹ Накамура Юдзио (р. 1925), идеи которого рассмотрены в исследовании Е.Л. Скворцовой [Скворцова 2010]. Цель Накамура, как отмечает Скворцова, – выявить источник своеобразия японского искусства, его духовную основу. “Когда мы, современные японцы, оглядываемся на прошлое, то в глаза бросаются две главные особенности нашего традиционного искусства. Первая – отсутствие четкой границы между искусством и обыденной жизнью. Вторая – уделение особого внимания непосредственным физическим (телесным) действиям в художественной практике” [Скворцова 2010, 52]. Накамура в духе “преодоления современности” (в данном случае популярной западной культуры и искусства модернизма) призывает дать новую жизнь традиционным видам искусства. Противопоставление Востока и Запада у Накамура соотносится с дихотомией теоретическое – практическое. Акцент делается на освоении *kata*, благодаря которому будущий мастер учится входить в состояние *мусин-муга*. Безусловно, здесь присутствует интерпретация мысли Дзэами в духе Носэ Асадзи. Накамура пишет о Дзэами в первую очередь как о практике, который в трактатах делился собственным непосредственным опытом, а опыт этот был схож с опытом дзэнских монахов, достигших “озарения”, *сатори* после долгих лет упражнений. Е.Л. Скворцова также отмечает здесь влияние Судзуки Дайсэцу (1870–1960), мыслителя, чьи работы положили начало моде на *дзэн* в самой Японии и на Западе в XX в.

Накамура заимствует из работы Нисида “Изучение блага” (“*Дзэн-но кэнкю*”, 1911 г.) понятие “действующая интуиция”. Однако у Нисида интуиция служила в первую очередь “высвечиванию системы”, а не описанию непосредственной практики актерской игры или сущности мастерства актера. У Накамура “действующая интуиция” воплощает собой состояние *мусин* и заключается в “телесном постижении вещей”, что наиболее наглядно демонстрирует искусство актера театра Но.

В 1960–1970-е гг. происходит поворот к критическому осмыслению политически ангажированной мысли 1930–1940-х гг. Главной фигурой на новом этапе исследований театра Но стал ученик Носэ Асадзи Омотэ Акира (1927–2010), составитель комментированной редакции трактатов Дзэами и Дзэантику, вышедшей в свет в 1974 г. Основным постулатом Омотэ был взгляд на средневековый текст с точки зрения контекста, анализ условий появления данного текста, изучение “словаря автора”, следствием чего была жесткая критика попыток толкования трактатов Дзэами в духе современных философских идей, будь они западными или якобы “исконно восточными”. Между тем имя Дзэами по-прежнему ассоциируется со всем “исконно японским”, что порождает немалое количество работ сомнительной научной ценности, призывающих “обратиться к истокам” и на основе учения Дзэами построить современную систему образования¹², экономику¹³, искусство¹⁴ и т.д. Такая риторика популярна в целом у современных движений за сохранение традиций прошлого. Среди поборников “возвращения к корням” нельзя не упомянуть Умэхара Такэси (р. 1925), автора восьми книг по истории театра Но, творчеству Канъами, Дзэами, Мотома-са и Дзэантику (серии “*Уцубо-бон*” и “*Но-о ёму*”). Умэхара стремится донести до читателя идею близости искусства театра Но современному японцу, в котором нужно пробудить дремлющие знания об исконных началах его культуры. Этого можно добиться путем переложения “вечных” идей на современный язык, что он и старается сделать.

Primary Sources in Japanese

Abe Yoshishige 1920 – *Abe Yoshishige*. Nogaku geijutsuteki kachi [Value of Noh Theatre as Art] // Yokyoku kai (journal). Tokyo: Maruoka shuppansha, 1920, December. P. 1–24.

Hisamatsu Sen'ichi 1928 – *Hisamatsu Sen'ichi*. Jodai nihonbungaku no kenkyu [Research on Ancient Japanese Literature]. Tokyo: Shibundo, 1928.

Hisamatsu Sen'ichi 1931 – *Hisamatsu Sen'ichi*. Nihonbungaku gaisetsu [General Outline of Japanese Literature]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1931.

Igarashi Chikara 1912 – *Igarashi Chikara*. Shin kokubungaku shi [New History of Japanese Literature]. Tokyo: Waseda daigaku shuppanbu, 1912.

- Ikenouchi Nobuyoshi 1904 – *Ikenouchi Nobuyoshi*. Nogaku bungaku kenkyu kai [Society for the Study of Noh Literature] // Nogaku. Vol. 2, № 11 (1904). P. 39–41.
- Ikenouchi Nobuyoshi 1926 – *Ikenouchi Nobuyoshi*. Nogaku seisui ki [The Rise and Fall of the Noh Drama]. Tokyo: Shunjusha, 1926.
- Kawase Kazuma 1945 – *Kawase Kazuma*. Zeami nijusanbu shu. Tokyo: Nogakusha, 1945.
- Konakamura Kiyonori*. Kabu ongaku ryakushi [General Outline of the History of Dance and Music]. Shikaban [Self-published], 1888.
- Kume Kunitake 1905 – *Kume Kunitake*. Nogaku no kigen nitsuite [Concerning Roots of Noh Theatre] // Nogaku. Vol. 3, № 8 (1905). P. 51–58.
- Kume Kunitake 1906 – *Kume Kunitake*. Yo no bunsho [Text of Noh plays] // Nogaku. Vol. 4, № 2, 1906. P. 6.
- Mikami Sanji, Takatsu Kuwasaburo 1890 – *Mikami Sanji, Takatsu Kuwasaburo*. Nihon bungaku shi [History of Japanese Literature]. Tokyo: Kinkodo, 1890.
- Minamoto Ryoen 1992 – *Minamoto Ryoen*. Kata to nihon bunka [Kata and Japanese Culture]. Tokyo: Sobunsha, 1992.
- Nishida Kitaro 1927 – *Nishida Kitaro*. Geijutsu to Dogen [The Art and Dogen]. Tokyo: Iwanami shoten, 1927.
- Nishio Minoru 1933 – *Nishio Minoru*. Zeami no Yugen to geinoron [Zeami's Yugen and Writings on Performing Art] // Kokugo to kokubungaku. Vol. 8, № 10 (1933). P. 348–376.
- Nishio Minoru 1978 – *Nishio Minoru*. Dogen to Zeami [Dogen and Zeami]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1978.
- Nogami Yaeko 1981 – *Nogami Yaeko*. Omoide samazama (zadankai: Omote Akira, Furukawa Hisashi, Nishino Haruo) [Variety of Memories (Dialogues with Omote Akira, Furukawa Hisashi, Nishino Haruo)] / *Nogami Yaiko*. Sogo Shinteiban Nogaku zensho dairokukan [New Complete Edition of “All writings on Noh”]. Tokyo Sogensha, 1981. Vol. 6.
- Nose Asaji 1940–1944 – *Nose Asaji*. Zeami jurokubushu hyoshaku [Commentary on Zeami's Sixteen Treatises]. Vol.1–2. Tokyo: Iwanami Shoten, 1940–1944.
- Nose Asaji 1984^a – *Nose Asaji*. Kata no tetsuriteki kosatsu [Thinking of Philosophical Basis of Kata] / *Nose Asaji chosaku shu* [Anthology of Nose Asaji's Works]. Vol. 5 Nogaku kenkyu II. Tokyo: Shibunkaku, 1984. P. 257–274.
- Nose Asaji 1984^b – *Nose Asaji*. Zeami ni okeru kokoro no shomondai [Various Problems Concerning “kokoro” in Zeami's Works] / *Nose Asaji chosaku shu* [Anthology of Nose Asaji's Works]. Vol. 5. Nogaku kenkyu II. Tokyo: Shibunkaku, 1984. P. 92–104.
- Okazaki Yoshie 1935 – *Okazaki Yoshie*. Nihon bungeigaku [Japanese Literature]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1935.
- Omote Akira 1974 – *Zeami. Zenchiku* [Zeami and Zenchiku Works. Ed. by Omote Akira] / Nihon shiso taikai. [Japanese Thought Series]. Vol. 24. Tokyo: Iwanami shoten, 1974.
- Owada Takeki*. Yokyoku Tsukai [Interpretation of Noh Plays]. Tokyo: Hakubunkan, 1892.
- Shigeno Yasutsugu, Kume Kunitake 1881 – *Shigeno Yasutsugu, Kume Kunitake*. Fuzoku kabu genryu kojo – sarugaku dengaku no genryu [Contemplation of the beginning of *kabu* tradition – roots of Sarugaku and Dengaku] // Tokyo gakushikaiin zasshi. Vol. 3, № 10 (1881). P. 1–49.
- Shirane Haruo 2003 – *Shirane Haruo*. Kokubungaku no keisei [Formation of National Literature]. Tokyo: Iwanami Shoten, 2003.
- Tsubouchi Shoyo 1906 – *Tsubouchi Shoyo*. Bunchijo oyobi kyakushokujo yori mitaru yokyoku bun [Texts of Noh plays seeing through the meaning and staging] // Nogaku. Vol. 4, № 1 (1906). P. 8–14.
- Tsubouchi Shoyo 1919 – *Tsubouchi Shoyo*. Ware bungeishijo ni okeru Yoshida hakase no koseki [The Merit of Professor Yoshida in Japanese History of Literature] / *Takahashi Genichiro*. Yoshida Togo hakase tsuikai roku [In Memoriam of Professor Yoshida Togo]. Tokyo: Takahashi Genichiro [Self-published], 1919. P. 174–178.
- Yoshida Togo 1909 – *Yoshida Togo*. Nogaku koten: Zeami juroku bushu [Noh Classics: The Sixteen Treatises of Zeami]. Tokyo: Nogakukai, 1909.
- Yoshida Togo 1910 – *Yoshida Togo*. Zeami to Nogaku genryu [Zeami and Rising of Noh]. Tokyo: Nogaku-kai, 1910.
- Yoshida Tozo 1997 – *Yoshida Tozo*. Yoshida Togo no tokushitsu (koenroku) [Uniqueness of Yoshida Togo (Record of the Lecture)]. Yasudamachi: Yasudacho ritsu Yoshida Togo kinen hakubutsukan, 1997.

Переводы – Translations

Дзэами 1989 – *Дзэами Мотокиё*. Предание о цветке стиля: (Фуси кадэн), или предание о цветке: (Кадэнсё): пер. со старояп., исслед. и коммент. Н.Г. Анариной. М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989 (*Zeami. Fushi Kaden. Russian Translation*).

Астон 1904 – *Астон В.Г.* История японской литературы. Перевод с английского слушателя Восточного института, подбесаула В. Мендрин. Под редакцией и.д. профессора Е. Спальвина. Владивосток: Паровая типо-лит. газ. “Дальний Восток”, 1904 (*Aston W.G. A History of Japanese Literature. Russian Translation*).

Ссылки – References in Russian

Анарина 1993 – *Анарина Н.Г.* Красота “Югэн”: ее смысл и путь познания согласно японскому средневековому учению о ремесле актера // *Анарина Н.Г.* Три статьи о японском менталитете. М.: Информат, 1993. 31–41.

Макарова 2010 – *Макарова О.Ю.* Формирование концепции “национального искусства” в культуре Японии конца XIX – начала XX вв.: дис. ... канд. культурологии. М., 2010.

Скворцова 2010 – *Скворцова Е.Л.* Япония: философия красоты. М.: Новый Акрополь, 2010.

References

Anarina N.G. Beauty of Yugen, its Meaning and Way of Knowing in Japanese Medieval Teaching of Actor Skill // *Anarina N.G.* Tree Articles on Japanese Mentality. Moscow: Informat, 1993 (in Russian).

Heisig 2010 – *Heisig J.W.* Nishida’s Deodorized Basho and the Scent of Zeami’s Flower // *Classical Japanese Philosophy*. Nagoya: Nanzan Institute for Religion and Culture, 2010. P. 247–273.

Makarova O.Yu. The Formation of ‘National Art’ Conception in Japanese Culture, Late 19th – Early 20th Century. Candidate of Science Dissertation. Moscow, 2010 (in Russian).

Peri 1909 – *Peri N.* Le théâtre no: études sur le drame lyrique japonais // *Bulletin de l’Ecole française d’Extrême-Orient*. 1909. Vol. 9, No 9. P. 251–284.

Skvortsova E.L. Japan: Philosophy of Beauty. Moscow: Novyj Akropol’, 2010 (in Russian).

Stanford Encyclopedia 2006 – *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. The Kyoto School. <http://plato.stanford.edu/entries/kyoto-school>

Toyama Kikuko 2013 – *Toyama Kikuko*. Ars vivendi Reclaimed: On the Virtue of the Body in “Neo-Pre-Modernist” Art Practices // *Saitama daigaku kiyo*. Vol. 49, № 2 (2013). P. 91–104.

References in Japanese

Iwai Shigeki 2005 – *Iwai Shigeki*. “Nihonteki” biteki gainen no seitatsu: No wa itsu kara “yugen” ni nattanoka? [The Process of Formation of “Japanese” Aesthetic Concepts: When Did Noh Become Associated with the Word “Yugen”] // *Bulletin of International Research Center for Japanese Studies*. № 31 (2005). P. 69–114.

Nishihara Tadashi 2009 – *Nishihara Tadashi*. Zeami no keiko tetsugaku [The Philosophy of Zeami’s *keiko*]. Tokyo: Tokyo daigaku shuppan kai, 2009.

Sakai Naoki, Isomae Jun’ichi 2010 – *Sakai Naoki, Isomae Jun’ichi*. “Kindai no chokoku” to Kyoto gakuha: kindaisei, teikoku, fuhensei [Overcoming Modernity and the Kyoto School: Modernity, Empire, and Universality]. Tokyo: Ibussha, 2010.

Takemoto Mikio 2003^a – *Takemoto Mikio*. Yoshida bunko no Zeami nogakuron shiryō shokai [Introducing Materials on Zeami’s Treatises from Yoshida’s Library] // *Bungaku*. Vol. 4, №4 (2003). P. 199–206.

Takemoto Mikio 2003^b – *Takemoto Mikio*. Matsunoya bunko hon’ei shahon “Sando” nado wo shokai shite Yoshida Togo no engeki-shi kenkyū ni oyobu [Concerning Yoshida Togo’s Research of the History of Theatre Based on Matsunoya Library’s Obscure Manuscripts of “Sando” and so on]. Tokyo: Waseda daigaku kenkyū happyo, Nogaku gakkai reikai, 2003.

Tomomi Asakura 2014 – *Tomomi Asakura*. “Toajia ni tetsugaku wa nai” no ka: Kyoto gakuha to Shinjuka [Is there a Philosophy in East Asia? Kyoto School and Neo-Confucianism]. Tokyo: Iwanami shoten, 2014.

Tona Naoki 2010 – *Tona Naoki*. Monozukuri to gijutsu no keizaigaku: kata to ningen hattatsu no shiten [*Monozukuri and gijutsu* Types of Economic Theory: from “kata” and People’s Progress Point of View] // Nagoya gakuin daigaku kenkyu nenpo. Vol. 23 (2010). P. 1–29.

Yokoyama Taro 2004 – *Yokoyama Taro*. Zeami hakken: kindai Nogaku shi ni okeru Yoshida Togo “Zeami juroku bushu” no igi nitsuite [Zeami Discovered: Significance of Yoshida Togo’s Sixteen Treatises of Zeami for the History of Modern Noh] // Choiki bunka kagaku kiyo. Vol. 9 (2004).

Yokoyama Taro 2005^a – *Yokoyama Taro*. Nihontekishintairon no keisei: Kyoto gakuha wo chushin toshite [The Theory of Japanese Body: Focus on Kyoto School of Philosophy] / Tokyo daigaku 21seiki “COE kyosei no tame no kokusai tetsugaku koryu senta”. Tokyo: Tokyo daigaku shuppan kai, 2005. P. 29–44.

Yokoyama Taro 2005^b – *Yokoyama Taro*. Nose Asaji no Zeami kaishyaku ni okeru “Kata” to “Mushin”: Nishida Kitaro no eikyo wo megutte [Kata and Mushin in Nose Asaji’s Commentary on Zeami’s Treatises: on the Influence of Nishida Kitaro] // Kokubungaku: kaishaku to kyozaï no kenkyu. Vol. 50, № 7 (2005). P. 129–138.

Примечания

¹ Сегодня Дзэами атрибутирован 21 трактат. Известны названия еще трех его трактатов, но тексты их пока не обнаружены. Кавасэ Кадзума составил собрание из 23 текстов, часть которых, как позднее выяснилось, были приписаны Дзэами ошибочно [Kawase Kazuma 1945]. Современным научным изданием стала публикация [Omote Akira 1974]. На русский язык переведен один из трактатов [Дзэами 1989].

² Яп. *сингэки*, реалистический театр европейского образца.

³ См.: [Pegi 1909].

⁴ Танцевальное действо XIII–XIV вв.

⁵ “Школа Канъами и Дзэами”, первая школа театрального искусства Но.

⁶ XIV–XVI вв.

⁷ Конец XVI в. – начало XVII в., время объединения Японии после гражданских войн под властью Тоётоми Хидэёси.

⁸ 1868–1912.

⁹ Городские песни, исполняемые в сопровождении сямисэна.

¹⁰ С именем Нисида Китаро в Японии ассоциируют зарождение философии в западном понимании этого слова; см.: [Tomomi Asakura 2014].

¹¹ Причисление кого-либо из японских философов к числу последователей Киотоской школы достаточно условно и в основном определяется исключительно их интересом к поставленным Нисида Китаро вопросам и к ссылкам в работах на последнего. Подробнее об этом см.: [Stanford Encyclopedia 2006].

¹² Показательна работа философа образования Нисихара Тадаши [Nishihara Tadashi 2009], который опять же продолжает мысль Нисида и Носэ относительно интерпретации практической стороны тренировок (*кэйко*) актеров.

¹³ Роль концепции “ката” в японской экономике рассматривается, например, в работе [Tona Naoki 2010].

¹⁴ Например, [Toyama Kikuko 2013].