

Тоді постає запитання — яка справжня функція кам'яного макету хеб-седного комплексу? У Давньому Єгипті, особливо в ранню добу, з каменю зводили саме споруди для вічності — тобто поховальну архітектуру, оскільки камінь уважався будівельним матеріалом вічності, на противагу цеглі, папірусу та деревині (з яких споруджували навіть перші святилища богів). Треба також врахувати, що хеб-седні будівлі розташовані навколо ступінчастої піраміди Джосера в некрополі Саккара, тобто є частиною саме поховального комплексу.

Сам комплекс оточено стіною, яка налічувала 15 воріт, але тільки одні з них справжні, функціональні, інші являють собою так звані «хібні двері» на кшталт тих, через які в гробницю за приношеннями виходить душа Ка померлої людини. Тобто це знову ознака саме поховальної архітектури, символічної, а не функціональної. Ці хібні ворота і були місцями «входу» на свято хеб-сед делегацій від 14-ти священних центрів Єгипту.

Таким чином, перед нами — місце звершення заупокійного, а не прижиттєвого хеб-седу Джосера, який повинен тривати безкінечно, відновлюючи життєві сили царя вже у вічності. Комплекс Джосера — це споруда не для єдиного, хай і дуже важливого свята, а ритуальна будівля для вічного тривання і продовження існування царя в потойбіччі.

С. Рибалко

ТЕАТР НО В ЯПОНЬСЬКОМУ КІНОМИСТЕЦТВІ

S. Rybalko

NOH THEATER IN JAPANESE CINEMA ART

Вплив театральних практик і, зокрема, Кабукі на раннє японське кіно є надто очевидним і не потребує спеціальних пояснень. Зрештою, і жанри, і тематика перших стрічок, і актори та їхні прийоми гри майже не вирізнялися від традиції міського театру. Навіть особлива роль *бенші* — оповідача, який коментував усе, що відбувалося у кадрі, також була зумовлена близькими до кабукі традиціями лялькового театру та *ракуго*. Вплив театру но на цьому тлі виявляється менш очевидним через значно меншу обізнаність європейських аналітиків кіна не лише з формою, а й духом та естетикою одного з найдавніших театрів світу. Певною мірою до того призвела й погана збереженість кіноматеріалів, які лише з часом виявляють в архівах, що суттєво змінює наші уявлення про зображальні засоби та надзвичайно виразний потенціал но для створення кінопродукту.

Не можна стверджувати, що впливу цієї театральної традиції на кінематограф зовсім не помітили західні кінокритики. Спостереження Д. Річі, Мінае Ямамото Савас, Г. Круціанелі та ін. фокусуються переважно на стрічці Акіри Куросава «Трон у крові», причому кожен із критиків бачить лише окремі елементи музично-танцювальної драми. Разом із тим процеси демократизації суспільства від часів Мейдзі, поширення театральної практики но серед містян, поява численних аматорських труп співпали у часі з розвитком кінематографа, тому цілком природно, що мистецтво но увійшло до культурно-освітніх горизонтів як режисерів, так і глядацької аудиторії.

Но в авангардному кіно. Одним із шедеврів японського раннього кіна, що за рівнем експерименту та пошуку засобів виражальності перебуває на одному рівні з

кращими роботами європейського авангарду, є стрічка режисера Тейноске Кінугаса (1896–1982) «Сторінка божевілья» (1926), яка значно випередила свій час. Імпресіоністичні зйомки, формування картинки у кадрі немов очима різних героїв, специфічні ефекти мерехтіння світла, викривлення відображення в дзеркалі, фантазмагоричність були такою мірою не схожі на попередній досвід кабукі та тогочасні стрічки, що фільм демонструвався у кінотеатрі, який спеціалізувався на західному кіно.

Разом із тим відзначимо, що мінімалізм простору, в якому повільно рухаються мовчазні фігури та виконують стримані, символічні дії, — характерні ознаки театральної естетики но. Більше того, головний стриженъ та змістовно-символічна розв'язка фільму, де головний герой влаштувався на роботу до психіатричної лікарні, аби доглядати свою психічно хвору дружину, спирається на театральну традицію но і готовність глядача зчитувати підтексти, що завдяки цьому виникають. Неможливість зцілитися через почуття провини і страху (жінка ледь не стала причиною смерті своєї дитини) виражається у стрічці цілою гамою емоційних станів, які передані мімічно близько до театральних масок, що використовувалися для жіночих ролей. Несчастлива доля жінки та безвихідь доповнюються «масками відчаю» інших пацієнтів. Фінальна сцена, де немов у маренні чи уві сні, головний герой приносить до лікарні цілу корзину театральних масок, які роздає усім пацієнтам. Карнавал масок утворює піднесену та фантазмагоричну атмосферу, де центральні персонажі — головний герой та його дружина в усміхнених масках *Окіна* (старця, що приносить захист та благополуччя) і *Ко-Омоте* (молодички, уособлення краси та чистоти). Подружжя через маски немов переноситься у щасливий світ.

Акіра Куросава: естетика но. У багатьох стрічках, що належать до *дзідай-геки* (історичного жанру, сцени з життя феодальної верхівки), містять сцени виконання відомих вистав но. Однак простим залученням сцен з акторами, які виконують ті чи інші фрагменти вистави, використання спадщини зазначеної традиції не вичерпується. У творчості Акіри Куросави (1910–1998) прийоми но імплементовані в побудову кадру, аранжування світла та звуку, винайдені пластику та жести, типаж і міміку акторів. Зокрема, це композиція сцен, де другорядний актор (*вакі*) сидить, а головний відносно нього виявляє свою сутність. Особливо чітко зазначений прийом використано у стрічці *Расьомон*. Серед інших ремінісценцій но у творчості Куросави — стрічки «Люди, які наступають на хвіст тигра» (1945), «РАН» (1985).

У стрічці «Трон у крові» (1957) виражальні візуальні засоби (хода «суріхакі», міміка та вираз обличчя, який відповідає амплу персонажу но, нерідко й змінюється з огляду на розвиток подій та духовну еволюцію персонажу) та звукові (шурхіт шовку, *какегое* за кадром, тривалі мовчазні сцени) надають усьому рішенню стрічки особливої атмосфери но, за допомогою якої створюється «інша реальність». Як добре відомо, під час зйомки «трону у крові» режисер сам визначив, яким маскам но мають відповідати вирази обличчя акторів (*хейда* для Тошіро Міфуне (1920–1997) та *шікумі* для Ямада Ісудзу (1917–2012)). Міміка останньої з розвитком подій змінюється виразом маски *ханья*.

Зрештою структура вистави но вплинула й на кіновиробництво Куросави. Майстер дотримував принципу трьох етапів, основаних на стародавній китайській придворній музиці: *дзьо* (початок), *ха* (розрив) і *кю* (швидкий фінал). Стосовно драматичної дії «Трону у крові», то вступний спів з його повільним та величним

темпом відповідає частині *дзьо*. Сцени страждання Васідзі (головного героя) через зраду його військ і смерті дружини відповідають частині *ха* з ефективним наростанням темпу. Фінальна сцена, де тіло Васізу пронизує град стріл, становить кульмінацію *кю*.

Прийоми но в аніме. Одним із репрезентативних прикладів використання прийомів но в аніме є стрічка відомого майстра Осаму Тедзука (1928–1989). Винахідник малобюджетного аніме зі спрощеною пластикою та рухами, він подекуди створював високомистецькі стрічки, з опорою на японську класичну культуру. «Мурамаса» (1987) є одним із таких. Відома оповідка про меч, в якому живе нестримний дух війни, який знищує не лише ворогів, а й самого господаря, подається напрочуд мінімалістично, без жодного слова. Виключно звуковими прийомами но моделюються глибина простору, наближення до потойбічного; знайдений меч маркується як чарівний також виключно голосовими модуляціями, що практикується у виставі но (т. зв. *какегое*).

Переліченим не обмежуються приклади використання надбання театральної традиції но в аудіовізуальних практиках. Однак розглянуті стрічки свідчать про невичерпний потенціал но для посилення візуальної сутєстії візуальних та аудіальних образів. Свідомі посилення на відомі п'єси, концепція організації часової структури твору за принципом *дзьо-ха-кю*, стриманість та символізм рухів, значення масок, багата палітра звукового супроводу дозволяють досягти максимальної виражальності мінімальними засобами.

A. Kasuya

REINTERPRETING HISTORY — THROUGH THE PRACTICE OF ARTISTS

A. Kasuya

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ІСТОРІЇ — ЧЕРЕЗ ПРАКТИКУ МИТЦІВ

As part of the Osaka Kansai International Art Festival 2023: Study, the exhibition “Re-Interpretation” was held from January to February 2023 in the entire Semba Excel Building in Osaka¹. In this article, I would like to use the exhibited works as clues to contemplate the state of contemporary art, the societal perspective it reflects, and the reinterpretation of history.

This exhibition was a collaborative project between the curator, Paweł Pachciarek, a resident of Osaka, and Production Zomia. We invited a total of 15 artists from Poland, Ukraine, Vietnam, Myanmar, and Japan. The theme “Re-interpretation” addresses a series of contemporary issues unfolding simultaneously, such as conflicts of interest and widening disparities between countries, stemming from Russia’s invasion of Ukraine, human rights violations and oppression, and global-scale climate change. However, it arose from the recognition that these issues are interconnected and require unconventional interpretations. While concrete solutions are actively discussed and pursued across various fields, artists’ reinterpretation and reexamination of history have generated unexpected ideas and breakthroughs, potentially leading to the creation of a new world.

The expressions of Central and Eastern European and Asian artists return to their roots in “Romanticism”, understood as a fusion of folklore, cross-border culture, and

1 <https://www.osaka-kansai-2023.art/en/exhibition/re-interpretations-2/>