

Міністерство освіти і науки України
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна

Навчально-науковий інститут філософії, культурології, політології

Кафедра теорії культури і філософії науки

До захисту допущено

*Кафедрою теорії культури і філософії науки _ протокол №_5___ від _
10 грудня 2025 року_____*

завідувач кафедри _____

(підпис)

Дмитрій ПЕТРЕНКО
(ім'я, прізвище)

«_10_»___грудня_____2025 р.

Кваліфікаційна робота
здобувача _другого (магістерського)_ рівня вищої освіти

«ОБРАЗ ЮРЕЙ В ТРАДИЦІЙНІЙ ТА СУЧАСНІЙ
КУЛЬТУРИ ЯПОНІЇ»

Спеціальність 034 (Культурологія)

Освітня програма ___Культурологія__

Виконавець _____ Диметрій СТАРКГАРД-ВЕНЬСР

Науковий керівник:

прізвище)

(підпис)

доц. Ігор Білецький

(ім'я,

Харків – 2025

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФЕНОМЕНУ ЮРЕЙ	6
1.1. Термінологія і основні поняття	6
1.2. Релігійно-філософські витоки феномену Юрей	8
1.3. Історичний розвиток концепту Юрей	11
1.4. Відмінності Юрей від інших категорій духів	21
Висновки до розділу	24
РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРА ОБРАЗУ ЮРЕЙ	26
2.1. Загальні характеристики образу Юрей	26
2.2. Концепт лімінальності в репрезентації Юрей	30
2.3. Класифікація Юрей	34
2.4. Гендерний аспект юрей	56
Висновки до розділу	60
РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ЮРЕЙ В КУЛЬТУРІ ЯПОНІЇ	61
3.1 Юрей у візуальному мистецтві	61
3.2. Втілення Юрей в традиційному театрі	67
3.3. Репрезентація Юрей в аудіовізуальних мистецтвах	76
3.4. Місце Юрей в суспільних традиціях	82
Висновки до розділу	84
ВИСНОВКИ	86
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ	88
ДОДАТОК А. СЛОВНИК ТЕРМІНІВ	98
ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ	102

ВСТУП

Актуальність. Юрей виступає важливим образом японської культури, як релігійної, так і світської. Це феномен який має свою історію, культурний розвиток, еволюцію та трансформацію. Образ юрей є частиною різних аспектів японської культури, а тому дослідження цього образу є критичним, для розуміння та дослідження того, як цей феномен створювався, розвився в різні період історії Японії, як адаптувався до змін через культурні, політичні та соціальні події. Існування різної кількості образів юрей, як в традиційній, так і сучасній культурі, робить цей феномен важливим для дослідження, це може дати глибше розуміння того, чому та як цей феномен є популярним з середньовіччя й до сьогодення. Вивчення, та дослідження різних аспектів формування, існування та розвитку цього образу сприяє більш глибокому розумінню соціальних, політичних та культурних процесів японського суспільства, а також взаємодії між різними видами культури.

Метою дослідження полягає у висвітленні образу Юрей та його трансформацій в японській культурі.

Визначена мета передбачає розв'язання наступних **завдань**:

- проаналізувати фахові матеріали присвячену образу Юрей та визначити стан розробки проблеми;
- висвітлити особливості формування образу Юрей в культурі;
- виявити трансформації образу Юрей в мистецьких творах;
- проаналізувати образ Юрей в контексті лімінальності;
- визначити роль гендерного аспекту в образі Юрей;
- сформулювати перспективи подальших досліджень.

Об’єкт дослідження. Образ Юрей в традиційній та сучасній японській культурі.

Предметом дослідження є інтерпретація та еволюція образу Юрей в різних явищах традиційної та сучасної японської культури.

Методологічною основою дослідження є сукупність загальнонаукових і фахових методів аналізу, зокрема: методи систематизації, класифікації, формальних, семантичних та порівняльних методу. Крім того, застосовано гендерний та антропологічні аналізи.

Наукова новизна одержаних результатів полягає в тому, що в роботі:

- *узагальнено* науковий доробок у вивченні образу Юрей;
- *уточнено* понятійний апарат щодо образу Юрей та його відмінності від інших категорій духів;
- *розроблена* авторська класифікація різновидів духів Юрей, на основі їхніх характеристик;
- *виявлено* гендерні аспекти репрезентації Юрей в культурі, на основі феміністичного підходу;
- *виявлено* особливості інтерпретації цього образу, здійснено аналіз на основі концепції лімінальності і його ролі в загальному розумінні образу Юрей, та виявлено трансформації образу Юрей в аудіовізуальному мистецтві.

Апробація результатів дослідження відбулася шляхом виступів з доповідями на наступних наукових конференціях: «Культура та інформаційне суспільство XXI століття», секція «Схід та Захід у мистецтвознавчих дослідженнях», 17-18 квітня 2025 року, Харківська Державна Академія Культури (доповідь: *Образи онрьо в художній культурі Японії: Тайра но Томоморі*); «XXI Харківські Студентські Філософські Читання: Світ штучного інтелекту і людина: філософія, культура,

політика», 17 травня 2025 року, Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна (доповідь: *Лімінальність в японській філософії Юрей*).

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження, опубліковано тези доповіді:

1. Старкгард-Веньєр Д. Образи онрьо в художній культурі Японії: Тайра но Томоморі. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали міжнародної наукової конференції молодих учених, 17–18 квітня 2025 р. ХДАК, 2025. С. 278-279.*

Структура й обсяг кваліфікаційної роботи складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з розділів, загальних висновків, списку використаних джерел (94 позиції, серед них 60 - дослідницька література; 34 - інтернет джерела), словнику термінів та альбому ілюстрацій, розташованого у Додатках. Загальний обсяг роботи становить 110 сторінок, основний текст становить 80 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИЧНІ ОСНОВИ ФЕНОМЕНУ ЮРЕЙ

1.1. Термінологія і основні поняття

Термін *юрей* (*yūrei*; 幽霊) представляє собою одне з головних понять серед японських надприродних феноменів. Його походження пов'язане із китайською традицією, де він використовувався у релігійно-філософському контексті. У буддійських текстах він позначав безнадійну та страждаючу душу, чий стан призводив до блукання. Згодом ці значення увійшли до японської концепції [1; с. 151]. Слово, що визначає термін юрей, складається з двох окремих ієрогліфів кандзі, які, в буквальному сенсі, розкривають сутність цих істот. Ієрогліф 幽 (ю) передає кілька значень: “слабкий”, “тьмянний” або “далекий”, у буддійському контексті ще й “неясний”, а 霊 (рей) означає “душа”, “дух” або “духовна сутність”. Кандзі 幽 використовується також у слові *юлін* (*yōulīng*; 幽霊), що в китайській духовній концепції, означає “прихований, таємничий дух” [2]. Структура терміну визначає юрей як істот, що перебувають у стані між фізичним і духовним світами. Варто розрізняти вживання термінів, які означають “дух” або “привид”. Термін “юрей” не можна ототожнювати із західними уявленнями про духів чи привидів. Для позначення привида у сучасній японській мові використовується термін *госута* (*gosuto*; ゴースト), що походить від англійського терміну *ghost* [1; с. 18].

Історія терміну бере свій початок з творів китайського державного діяча та поета Се Лін'юня (385-433), у період кінця Південної династії Китаю (420-589) [1; с. 151]. Це може свідчити про запозичення терміну та концепції юрей із китайської культури. Входження даного терміну в японську термінологію можна пов'язати з приходом буддизму до берегів Японії вже в середині 6 століття [3; с. 11, 27].

У класичну епоху японської історії, під час періодів Асука і Нара, не існувало чіткої уніфікованої таксономії духів і терміни варіювалися. Не зберіглося літературних або релігійних текстів і творів, які б підтвердили наявність даної таксономії. Загалом, у японському фольклорі відсутній єдиний словник термінів, оскільки історично являв собою сукупність розрізнених традицій і він мав свої локальні історії та різноманітні погляди на надприродні феномени [4, с. 11, 27].

Термін “юрей”, в свою чергу, спочатку не був основним при згадці привидів чи духів. У класичні періоди історії термін був пов’язаний з релігійним підтекстом, він мав більш ритуальне та церемоніальне значення. Слово “юрей” використовувалося у якості позначення душі загиблої людини і з’являлося в контексті поминальних служб. Також, цей термін не мав негативного забарвлення і не був пов’язаний з концепцією “неспокійного” духа, який перебуває між світами [5, с. 2].

Окрім юрей, у японській літературі також існують інші терміни, які можуть виступати синонімами для духа/привида. Одним із них є *бореї* (*bōrei*; 亡霊), що означає “зруйнований дух” - дух, який не досяг спокою після смерті. Здебільшого він використовується як літературне вживання в історичних хроніках для опису душ убитих у битвах [1, с.148; 6, с.368]. Також зустрічається термін *сірьо* (*shiryō*; 死霊), буквально “мертвий дух”, що використовується для позначення всіх душ пов’язаних зі смертю. [7, с. 18]. Однак, через наявність ієрогліфа, що позначає смерть (死), цей термін використовується рідко в повсякденному дискурсі, та має табуований статус [1, с. 150]. У сучасній фольклористиці, є суперечки щодо співвідношення термінів *сірьо* та *юрей*. Чи являються вони синонімічними, чи становлять цілу підкатегорію *юрей* [8]. Однак обидва терміни підкреслюють аспекти цього феномена: перший

акцентує на руйнуванні або втраті, а другий фокусується виключно на стані після смерті.

1.2. Релігійно-філософські витоки феномену Юрей

Феномен юрей у японській культурі виник на перетині локальних фольклорних вірувань, соціальних уявлень про смерть і буддійської космології. Таким чином, він не є виключно синтоїстським або буддійським феноменом.

Ще до приходу буддизму в Японію, у суспільстві вже існувала складна язичницька космологія. Згідно з синтоїзмом, усі явища та речі володіють духовною сутністю - *ками*. Основним онтологічним поняттям є *тама* - це життєва сила, що лежить в основі всього існування. Тама відображає ідею одухотворюючої сили, присутньої в предметах, природних явищах і людях. У синтоїстській системі не існує камі без тама, тобто будь-яка сутність володіє тама за визначенням [9, с. 317, 358].

Оскільки термін тама є універсальним у японській традиції, і є досить широким, він вважається основою всього сущого. Однак, виникла потреба в більш конкретному понятті для опису більш конкретного стану душі, зокрема душі людини. Для опису індивідуальної, людської сторони душі в синтоїстській термінології застосовується термін *рейкон* (reikon; 霊魂) [17, с. 249]. Етимологічно він має китайське походження і складається з двох ієрогліфів кандзі. Рей (霊), який вже згадувався з терміна “юрей”, і кон (魂), що означає “дух” або “душа” [2]. Таким чином, цей термін інтерпретується як “духовна душа” або “одухотворений дух”. Термін став використовуватися для позначення людської душі, в особливості стосовно її стану після смерті.

Рейкон розглядається як індивідуальний прояв більш універсальної сутності тама. Згідно з синтоїстськими уявленнями, рейкон має мирно перейти у загробне

життя, приєднавшись до світу предків або трансформувавшись у камі (якщо її належним чином шанують). Отже, перебування рейкон у світі живих сприймається як порушення природного балансу між життям і смертю. Саме в цій проблемі порушення балансу породжується феномен юрей як релігійно-соціальна проблема.

Юрей розглядаються як душі, які неспроможні завершити перехід до світу мертвих через нерозв'язані емоції (наприклад: гнів, печаль, туга), травматичної, насильницької смерті або неправильних похоронних обрядів [6; с. 9; 7, с. 15-16]. Їхнє перебування серед живих є порушенням природного циклу існування. Такі душі стають нездатними приєднатися до своїх предків або стати камі і, таким чином, можуть почати переслідувати своїх кривдників або випадкових людей до моменту умиротворення за допомогою ритуалів [7, с.15]. Кінцева мета цих ритуалів - відновлення гармонії, інтегрування душі в пантеон предків чи камі, або зміна її статусу та/або функції.

Таким чином, у синтоїстському контексті, юрей символізують собою порушення природного духовного порядку, стан, при якому рейкон не переходить у потойбічний світ і залишається в проміжному положенні між світом живих і світом мертвих. Юрей виконують функцію нагадування про важливість ритуалів, правильних похоронних обрядів і вирішення емоційних конфліктів, оскільки їхня присутність вказує на порушення цього балансу. Синтоїстська традиція не визначає юрей як зло; воно представляє собою прояв незавершеності і духовного занепокоєння, який може бути вирішений через відповідні ритуали та відновлення гармонії з природним і духовним порядком.

Із середини VI століття, після дипломатичної місії з корейського королівства Пекче, буддизм офіційно потрапив до Японії, приносячи із собою вікові традиції та звичаї [3, с. 21]. Буддійська традиція різко збагатила механізми пояснення та управління явищами мертвих. Неспокійна душа тепер сприймається як результат

невирішених кармічних прив'язаностей, нерозв'язаної карми або знаходження в проміжному стані. Ця концепція призвела до інституціоналізації буддійських практик умиротворення: читання сутр, поминальні служби, меморіальні молитви, передача заслуг. Поступово вони стандартизувалися і завдяки ним з'явилися більш складні обрядові системи [7, с. 24-25].

У межах буддійських езотеричних шкіл *Сінгон* та *Тендай*, страх перед мстивими духами вплинув на появу спеціальних методів їхнього вгамування. Буддійська космологія запровадила більш детальне пояснення статусу юрей. Це душа яка не здатна досягти буддівства або перейти до наступного переродження через потужні земні прив'язаності й внутрішні страждання. Ці духи перебувають у стані глибокого страждання, а їхня шкідлива діяльність є лише зовнішнім вираженням цього внутрішнього болю. Буддійський підхід базувався не на екзорцизмі в західному розумінні цього слова, а на практиках *чобуку* (вгамування) та *сідзуме* (умиротворення), які мали на меті трансформувати духовну сутність.

Внаслідок успішного впровадження буддизму в японське суспільство, почали формуватися синкретичні погляди, які об'єднували буддійські традиції з вже встановленими концепціями японської народної релігії [3, с.30-31]. Цей період отримав назву *сінбуцу-сюго*, дослівно “синкретизм камі і будд”. Його еволюція досягла більш складної форми через теоретичну концепцію *хондзі суйдзяку*, що трактувала камі як втілення або прояви буддійських божеств [3, с. 104]. Ця парадигма дозволила інтегрувати буддійські ідеї у місцеві культи та “буддизувати” камі, що в свою чергу мало величезні наслідки для того, як змінилося бачення явища духів у японському суспільстві. Завдяки цій впливовій та поширеній концепції, погляди на феномени культури в японському суспільстві стали мати кілька підходів. Буддистський погляд на світ став одним з домінуючих у суспільстві, оскільки

буддійське духовенство часто визначало статус місцевих духів і регламентувало обряди їх умиротворення [9, с. 413-414; 10, с. 14-15].

Підхід до пояснення юрей у буддизмі зосереджується на емоційних зв'язках та кармічних боргах. У буддійському вченні є вірування про те, що прив'язаність, сильні емоції та нерозв'язана карма можуть завадити душі мирно перейти до переродження. Юрей інтерпретуються як прояви цих нерозв'язаних боргів і емоційних зв'язків. Душі, яким заважає негативна карма, насильство або емоції, застряють між світами, поки їхні проблеми не будуть вирішені. Таким чином, можна припустити, що феномен юрей пов'язан із буддійською концепцією реінкарнації, де невирішені проблеми минулого життя відображається на стані.

Отже, у буддійській інтерпретації, юрей є проявами кармічної духовної неготовності перейти до наступного етапу існування. На відміну від синтоїстського підходу, де юрей є порушенням природного балансу через ритуальні або емоційні фактори, буддійський підхід розглядає їх через призму кармічного закону причини і наслідку. Вони стають наслідком накопичених негативних діянь, нерозв'язаних прив'язаностей або духовного непорозуміння. Юрей перешкоджають природному процесу сансари - циклу смерті і переродження. Ця концепція підкреслює важливість духовного очищення, звільнення від прив'язаностей і накопичення позитивної карми для досягнення сприятливого переродження. Завдяки синкретизму синтоїзму і буддизму сформувалася більш складна інтерпретація феномена юрей, де кармічні та ритуальні аспекти доповнюють один одного у поясненні природи неспокійних душ.

1.3. Історичний розвиток концепту Юрей

1.3.1 Періоди Асука та Нара. Концепції, що існували в періоди Асука (552-645) та Нара (710-784) і можуть розглядатися як попередники феномену юрей, були

пов'язані з розвитком державності та ритуальних структур. Чітко визначених антропоморфних юрей (які виникнуть пізніше) не існувало, однак онтологічна необхідність позначення та управління духовними силами виявлялася через специфічну термінологію та ритуальні засоби. У період Нара функція держави включала управління духовними традиціями, організоване через *Дзінгікан* (Рада по справах Синтоїзму). Присутність неспокійних духів або негативної духовної енергії розглядалася як фактор, що безпосередньо впливав на політичну сферу та здоров'я імператорського двору [10, с. 37-38].

Перше письмове вживання терміну юрей письмово відноситься до 747 року, в молитві учня буддійського священника Генбо. Учень, переписавши «*Дайханньякьо*» (Сутра Великої Мудрості), описав душу священника як юрей. Це перший випадок, коли термін юрей був пов'язаний з конкретною людиною [11, с. 230]. Сам термін юрей не був у загальному вжитку у період Нара, однак існувала пов'язана термінологія, що позначає духовні аномалії, це термін йокай. Він з'явився в «*Сьоку Ніхонгі*», хроніці періоду Нара й передавав значення як “накопичений дух в імператорському дворі”, позначаючи негативну духовну енергію, яка вимагала ритуального очищення [12, с. 11]. Крім того, були тексти, які використовували термін моно для позначення того, що лежало за межами людського знання, слово, яке могло включати концепції божеств або душ.

У період Нара мистецтво було сильно пов'язано з релігійними віруваннями, зокрема зосередженим на буддійських ритуалах. Основні художні та архітектурні досягнення періоду зосереджувалися на грандіозних буддійських храмових комплексах, таких як Тодай-дзі та його статуя Великого Будди [9, с. 257]. Візуальне зображення духовних або надприродних фігур в основному фокусувалися на божествах, Буддах та бодхісаттвах. Тому художні зображення юрей не були характерною ознакою цих періодів.

Говорячи про концепцію юрей, ми можемо також визначити існування терміну онрьо у період Нара. Він позначав дух померлої особи яка померла тримаючи велику образу або гнів, проявляючи себе у формі хвороби, землетрусів, посух й інших лих. Виникнення цього терміну було пов'язано із необхідності інтерпретації політичної нестабільності та підтримки ритуального порядку, проте сам специфічний термін залишався рідкісним у записах. Найдавніше посилення на онрьо також знаходиться в «Сьоку Ніхонгі». Цей текст розповідає про Фудзівару Хіроцугу, якого стратили у 740 році за невдале повстання. Дух Хіроцугу, за віруванням, спричинив епідемію туберкульозу [12, с. 249]. Незважаючи на рідке використання терміну, ми не можемо сказати, що термін онрьо або конкретні фігури займали визначене місце в мистецтві або матеріальній культурі періодів Асука або Нара.

1.3.2 Період Хейан. Цей період, який тривав з 794 до 1185 року, представляє собою період у якому почало формування вже класичного для сучасної культури образу юрей. Віра в духів та мстивих привидів, яка існувала в попередні періоди, об'єдналася в більш цілісну концепцію. Цей розвиток відбувався в соціальнорелігійному контексті, пов'язаному з езотеричним буддизмом, місцевими духовними практиками та специфічними тривогами імперського двору через різного роду лиха. Еволюція концепції юрей у період Хейан була пов'язана в першу чергу із формуванням буддійських традицій вгамування духів та встановленням естетичних та візуальних елементів образу юрей, які потім сформуються як канонічні [1, с. 52-53].

Взаємодія з цими сутностями відбувалася через ритуальні концепції езотеричного буддизму, такі культи як *Дзінгі* та *Онмьодо*. Вони використовувались, задля виконання різного роду контр-ритуалів, зцілення, екзорцизму проти невидимих загроз, тощо. Також використовувались практики ідентифікації духа

відповідального за зlobні дії, переслідування, та шкоду яку він спричиняє [10, с. 190].

Також, у період Хейан виникла концепція *ікірьо*, яка є спорідненою з юрей, та є попередницею класичного її образу. Але є відмінність в тому, що це є духом живої особи, яка відокремлюється від фізичного тіла, щоб атакувати інших, часто без свідомого усвідомлення живої людини. Ця концепція закріплювала уявлення про мстивих духів, віру в силу людських емоцій та їхню здатність матеріалізуватися як автономні духовні сутності [13, с. 249-250].

Саме в цей час у літературі в моногатарі та сецува, юрей набули своїх особистих, психологічних та іконічних характеристик. Ми можемо стверджувати, що саме цей літературний поштовх вплинув на переміщення концепції юрей з релігійно-політичної сфери в культурну. Він встановив тропи, які впливатимуть на розвиток образу юрей у подальші періоди історії Японії. «*Кондзяку Моногатарі Сю*» (Збірка оповідань минулих часів) надає деякі приклади духів, які роблять зlobні дії проти людей, таким чином стандартизуючи їхню поведінку й зовнішній вигляд. Духи в цих оповіданнях часто прив'язані до конкретного місця або особи, їхні ідентичності розкриваються через медіумів або ворожіння уві сні, і їхні образи вкорінені в конкретній, світській несправедливості. «*Повість про Гендзі*» представила найскладніше літературне втілення юрей через образ леді Рокудзьо, чий дух демонструє як концепцію *ікірьо* (за життя), так і повноцінного юрей (після смерті) [12, с. 251]. Ця легенда в творі встановила важливий прецедент. Юрей, висвітлюється не лише як концептуальний дух, а самосвідомою сутністю із трагічною судьбою, чиє переслідування походило з психологічної складності людських емоцій. Таким чином, вгамування такого духа вимагало не лише ритуального втручання, але й особистого визнання та вирішення кармічного тягаря, що прив'язував духа до світу живих.

1.3.3 Феодальні періоди. В феодальні періоди Камакура (1185-1336), Муроматі (1336-1573) та Азучі-Момояма (1573-1603) відбулася трансформація феномену юрей з аристократичної та політично мотивованої концепції в більш фольклорну сутність, яка відображає соціальні тенденції. Цей процес був зумовлений дестабілізацією центральної влади, розповсюдженням буддизму серед широких верств населення та розвитком нових форм мистецтва [3, с. 14-15]. Встановлення воїнського класу при владі ініціювало перехід від хейанської придворної культури до суспільства, зайнятого проблемами армійського обов'язку, спасіння та наслідків військового насильства [14, с. 424]. Архетипи юрей не зникли, але їхнє соціальне наповнення змінилося: замість придворних ними стали загіблі воїни. Жертви війни Гемпей та наступних конфліктів сформували новий клас неспокійних мертвих, чиї душі вважалися джерелом духовної помсти. Душі переможених воїнів вважалися причиною катастроф та епідемій, демонструючи силу невивільнених негативних емоцій яка має назву *оннен* [1, с. 52-53; 15, с. 700]. В роботі «*Хейке Моногатарі*» духи зображуються у вигляді метафори непостійності світської влади та кармічних наслідків насильства [16, с. 126].

Паралельно відбувалася еволюція буддійської доктрини. Популярні буддійські секти такі як *Чиста Земля* та *Хоккесу* запропонували нові інтерпретаційні рамки для розуміння долі мертвих [17, с. 25]. Концепція *манпо* або «*Останній День Закону*» пояснювала посилення духовних заворушень і поширення гнівних духів [17, с. 447-448]. Буддійські практики щодо мертвих стали доступнішими для не аристократичного населення. Якщо раніше езотеричні ритуали були централізовані та керувалися імператорським двором, то тепер молитви ненбуцу та меморіальні служби могли виконуватися простими людьми. Секти *Тендай* та *Сінгон* стали домінуючими в суспільстві [16, с. 158]. Це допомогло закріпити місце юрей у повсякденному духовному житті для більш широкої верстви населення.

У період Муроматі наративна структура юрей систематизувалася через виконавчі та літературні мистецтва. Найбільш значущим розвитком стала поява театру *Но*. П'єси встановили класичний сюжетний троп пов'язаний із духами. В першій частині герой зустрічається з першим протагоністом, який згодом розкриває себе як дух, прив'язаний до світу через емоцію. У другій частині дух з'являється у своїй справжній формі, відтворюючи своє страждання, що потім призводить до читання молитв [18, с. 31, 39].

Ця структура кодифікувала юрей як трагічну фігуру визначену як *сюдзяку* (прив'язаність) яка потребує буддійського втручання для спасіння. П'єси «*Аой но Уе*», «*Додзьодзі*» та «*Фуна Бенкей*» закріпили конкретні форми духів [18, с. 37, 140, 412-413]. У театрі з'явилася концепція *кідзьо*, які описуються як демонічні жінки, охоплені ревностями, люттю та іншими сильними емоціями [12, с. 159]. В літературі, яка стала більш розповсюдженою, почали поширюватися історії про духів через жанр *отогі-дзосі* (ілюстровані короткі історії). [19, с. 126].

Також в цей період виникли більш специфічні категорії юрей, розширюючи типологію цього феномену. *Убуме* - привид жінки що народжує, засвідчений з «*Кондзяку Моногатарі Сю*» (бл. 1120), розглядався як душа жінки, яка померла вагітною, засуджена до *Ті-но-іке* (Пекла Кривавої Купелі) через прив'язаність до світу живих [12, с. 256]. «*Хьяккійягьо Емакі*» (сувої Нічного Параду 100 Демонів) почали надавати візуальні форми йокай, серед яких були зображені юрей [20, с. 16, 45].

1.3.4 Період Едо. Період Едо (1603-1868), є визначальною ерою в еволюції концепції юрей. Концепція юрей у цей період синтезувала між собою буддійські, синтоїстські та конфуціанські елементи. Саме під час сьогунату Токугава, концепція юрей трансформувалася від релігійного, військового та літературного феномену до стандартизованого елементу популярної культури [12, с. 274-275]. Цей процес був

обумовлений урбанізацією, розвитком технології друку, піднесенням купецького класу та взаємодією релігійної доктрини і світських розваг [1, с. 90-91]. Завершення громадянських воєн створило умови для стабільності, що призвело до масової урбанізації та економічного зростання, а ізоляціоністська політика призвела до замкнутості місцевої культури. У містах Едо й Осака сформувалася споживча культура з попитом на розваги. Досягнення у ксилографії зробили масове виробництво книг та окремих робіт економічно можливим та вигідним [1, с. 90-91; 12, с. 16-17].

Поширення грамотності, друку та міського дозвілля сприяло масовому поширенню історій про духів серед усіх соціальних верств. На відміну від аристократичних духів періоду Хейан, або воїнів середніх віків, юрей періоду Едо представляли собою образи різних людей: відкинутих коханців, скривджених дружин, обдурених купців, зазвичай тих, чиї трагедії резонували з міським населенням. Таким чином, фокус зображення змінився до переживань звичайного населення.

Первинним засобом розповсюдження стали *кайдан-су* (збірки дивних оповідань). Ці роботи, на відміну від попередніх сецува з буддійською метою, створювалися для загального користування. Паралельно розвивався жанр *канадзьосі* - це ілюстровані прозорі твори. «*Тоноігуса*» (1660) та «*Книги Отогі Боко*» (1666) збирали оповідання для комерційної аудиторії [1, с. 31-32, 91]. Народний попит заохочував письменників створювати більше історій, що закріпили популярність жанру. Наративні тропи юрей: нерозв'язана образа (*оннен*), потреба в справедливості, та емоційна зарядженість повторювалися та вдосконалювалися, створивши та закріпивши таким чином стандарт образу.

Практика *хьяккумоногатарі кайданкай* (зібрання для ста історій про привидів) стала популярною розважальною грою. Учасники гри розповідали історії про

привидів у ритуалізованій обстановці, гасячи свічку після кожної оповіді. Ця практика, що походила серед самураїв як випробування хоробрості, до раннього періоду Едо перетворилася на популярну народну гру. [13, с. 51-52]

До періоду Едо візуальні зображення юрей залишалися невизначеними та варіювалися. Саме в цей період сформувався візуальний образ через взаємодію театру *кабукі* та друкованих робіт. Театр *кабукі* з його акцентом на драматичному видовищі відіграв ключову роль у візуальній стандартизації. Особливо значущою стала п'єса «*Токайдо Йоцуя Кайдан*» (1825), яка представила архетиповий сюжет мстивої жінки-привида [21, с. 152]. Театральна сцена вимагала впізнаваних костюмів та сценічних прийомів, що поступово закріпилися як канонічні елементи зображення юрей [12, с. 274-275]. Художники *укійо-е* масово тиражували стандартизований образ юрей через друковані гравюри, які поширювали візуальний код широкій аудиторії. Комерційний ринок друку забезпечував постійну реплікацію цієї іконографії, перетворюючи юрей на культурну ікону з впізнаваним зовнішнім виглядом [1, с. 20, 33].

Центральним концептуальним розвитком став акцент на емоційному каталізаторі, що прив'язує дух до світу живих. Юрей визначаються некерованими емоціями такі як кохання та ненависть, які проявляються як цілеспрямоване існування. Ця емоційна інтенсивність часто концентрувалася на жіночих духах. Певні примарні фігури (Окіку, Оіва та Оцуйо) перетворилися на культурний архетип - «*Ніхон Сан Дай Юрей*» (Три Великі Юрей Японії) [1, с. 25]. Ці історії закріпили наративну функцію юрей як цілеспрямованої сутності, мотивованої нерозв'язаними емоціями.

Жорстка соціальна ієрархія сьогунату Токугава й система цензури вплинули на розвиток *кайдан*. Поширеність історій про жіночих привидів ми можемо пов'язати із підпорядкованим становищем жінок у суспільстві періоду Едо.

Концепція юрей в цей період підтримувала суспільну структуру, засновану на забов'язаннях які мають назву *гіму* [22, с. 63]. Невиконання обов'язків було причиною виникнення неспокійних духів, які мали назву *сореі* [1, с. 52].

До кінця періоду Едо концепція юрей досягла повної зрілості як культурний феномен. Сформувалася класична структура історії про привидів, трагічна смерть від несправедливості, дух прив'язаний потужною емоцією, розв'язка через викриття істини та буддійський обряд. У період Едо образ юрей остаточно сформувався, він набув чіткої мотивації та впізнаваних характеристик. Хоча юрей концептуально відрізнялися від інших категорій надприродного, художники цього періоду часто включали обидві категорії в ілюстровані каталоги, відображаючи культурний інтерес до надприродного.

1.3.5 Періоди модерну та сучасності. Концепція юрей у сучасній і новітній Японії (від Реставрації Мейдзі до сьогодення) також зазнала трансформації. Як наслідок, онтологічний статус юрей змістився до об'єкта вже наукового вивчення, фольклорного артефакту, та медійного елементу в поп-культурі.

Початок цієї трансформації поклала Реставрація Мейдзі (1868), що ініціювала еру швидкої модернізації під гаслом «*бунмей кайка*» (цивілізація та просвітництво) [20, с. 52]. Нова політична та інтелектуальна еліта, керуючись ідеями західного раціоналізму, розглядала віру в духів як забобон, що гальмує прогрес. Офіційна політика та освітні реформи активно просували матеріалістичний світогляд, витісняючи буддійські й народно-релігійні рамки, що підтримували культурну реальність юрей [13, с. 77; 83].

Ключову роль у систематизації цього підходу відіграв філософ Іноуе Енрьо (1858-1919), засновник «*йокайгаку*» (вчення про привидів). Його раціоналістичний проект був спрямований на наукове пояснення надприродних явищ, включаючи юрей, які він інтерпретував через призму психології та фізіології [13, с. 26]. Це була

перша систематична спроба переосмислити «спектральні сутності» як внутрішній психологічний феномен. Це переміщення не знищило юрей, а трансформувало його культурну функцію. Попри раціоналістичний підхід, Енрьо визнавав культурну значущість юрей, називаючи їх «найвеличнішими серед популярних йокай і справжніми вождями монстрів»; вони займали центральну роль в його дослідженнях [23, с. 128]. Прихід західного спіритуалізму в 1880-х роках запровадив нову термінологію щодо духів, відтворюючи нові концепції які з'являться у 20 столітті, як інструмент класифікації в популярній літературі [1, с. 117-118].

Фольклорист Янагіта Куніо (1875-1962), засновник *мінзокугаку*, або японської фольклористики, у своїй праці «*Тоно Моногатарі*» (1910) збирав регіональні історії про привидів як етнографічні артефакти, залишки домодерної Японії [13, с. 27]. Для Янагіти юрей були ключовими емпіричними показниками вірувань простого народу, необхідними для конструювання національної ідентичності. Його робота фундаментально сприяла сучасному концептуальному розділенню юрей та йокай, де юрей закріпився як цілеспрямований дух конкретної людини, мотивований нерозв'язаними емоціями [13, с. 142, 146, 152]. Паралельно письменники романтизму, такі як Ідзумі Кьока, використовували надприродні явища, як опір західному раціоналізму [13, с. 118].

На подальший розвиток образу юрей суттєво вплинули трагічні події ХХ століття. У період зростаючого націоналізму окремі наративи про привидів, зокрема про лояльних самураїв та загиблих воїнів, були переосмислені як символи патріотичної жертви, наприклад в театрі [18, с. 258-259]. Поразка у Другій світовій війні, атомні бомбардування та колапс імперської ідеології спричинили глибоку культурну травму. У цьому контексті юрей почали інтерпретуватися як потужна метафора жертв війни. [1, с. 55-56; 18, с. 347].

В сучасну епоху образ юрей остаточно трансформувався під впливом масової культури. З одного боку, він зазнав повномасштабної комерціалізації, ставши універсальним елементом розважальної індустрії, що з'являється в численних фільмах, серіалах, аніме від горорів до комедії, та відеоіграх. З іншого боку, юрей перетворився на ностальгічний символ японської традиції, культурний маркер, використовуваний у туризмі та під час фестивалів. Таким чином, сучасний стан юрей визначається їхньою двоїстістю: між тим, щоб бути розважальним товаром і потужним культурним символом, здатним втілювати як традиційну спадщину, так і сучасні суспільні тривоги.

1.4. Відмінності Юрей від інших категорій духів

Вивчення феномену надприродного в японській культурі, яка характеризується термінологічною різноманітністю, неможливе без розуміння складної системи категорії духів, серед яких юрей посідають окреме місце. Важливо розмежувати їх від інших споріднених категорій надприродних сутностей. Ці категорії хоча й перетинаються в культурі, вони мають різні походження, функції та символічні значення. Для глибшого академічного аналізу, важливо чітко визначати межі споріднених понять, щоб уникнути концептуальної плутанини.

У японській міфології та фольклорі існує декілька категорій істот, яких важливо відрізнити від юрей. *Йокай* (yōkai; 妖怪), у буквальному сенсі “привид”, “дух”, “монстр” [2], це клас надприродних істот, який охоплює обширну категорію нелюдських сутностей, включаючи духів/привидів. Цей термін має досить багато різних значень у японській культурі, у деяких випадках загальним [20, с. 21]. Вони можуть бути камі, монстрами, духами природи, тварин або неживих предметів. Їхнє походження не обов'язково пов'язане зі смертю людини, як у випадку з юрей [13, с. 19-20, 28-29]. Однак усе ж таки дослідники різного часу визначали йокай і юрей

порізному. Згрупувавши думки автори робіт пов'язаних із юрей, можна визначити, що існує дві позиції: 1) юрей як під-категорія йокай; 2) юрей як окрема група.

Основна відмінність закладається в тому, що юрей - це дух людини, а йокай - це міфічна істота, дух істоти або уособлення явища [13, с. 150; 20, с. 60; 24, с. 24]. Юрей інтегровані в людський життєвий цикл через похоронні практики, ритуали та уявлення про загробне життя, тоді як йокай функціонують поза цим циклом, пояснюючи природні аномалії [6, с. 11-12].

Незважаючи на те, що серед йокай можуть бути “людиноподібні” духи, наприклад, як *ноппера-бо*, вони зовсім не пов'язані з концепцією юрей [20; с. 208209] і потребують розмежування.

Головним чином важливо відзначити, що на рівні популярної культури, літератури, мистецтва та театру межі між цими категоріями можуть розмиватися. Серед сотень істот і духів, які належать до йокай, є духи, які підходять під критерії юрей, однак вони закріпилися під терміном йокай. Кожен із авторів, досить вільний у тому, щоб змішувати мотиви цих категорій, що слід враховувати при аналізі робіт і видів зображуваних духів. Тому зазначення таких розмежувань і визначення того, до якої категорії духів належить той чи інший привид, має за собою наукове обґрунтування. Вважати юрей як йокай безумовно не є помилкою, і це важливо зазначити, так само як досліджувати юрей окремо від категорії йокай.

Окрім такої широкої групи надприродних істот, для юрей потрібно провести ще деякі лінії розмежування. *Обаке* або *бакемоно* - це один з класів йокай. Згідно зі словниковим визначенням, одним зі значень слова є “дух” або “привид” [13, с. 5-6]. Однак у вторинному значенні термін *обаке* може виступати як синонім слова юрей [25]. Тому ці терміни необхідно розмежувати для розуміння кожного з феноменів окремо.

Обаке найкраще розуміються як сутності або події, які проявляють інакшість, трансформуються, змінюють форму або ж розкривають приховану волю у світі людей, природи, предметів і місць; вони не обов'язково мертві і навіть не обов'язково походять від людей. Незважаючи на те, що вони можуть перетворюватися на людей або вселятися в них, як, наприклад, *кіцуне* [26, с. 127128], це не робить їх ближчими до концепції юрей, які закріплені своєю ідентичністю як духи померлих людей. У цьому і полягає визначальний момент: юрей - це духи виключно людського походження. Їхня поява є присутністю загробного життя, а не трансформацією живих тварин або об'єктів. Фольклорист Янагіта Куніо, засновник японської етнографічної науки, запропонував розрізнення між юрей і обаке на основі трьох емпіричних критеріїв: 1) обаке зазвичай з'являються в певних місцях, яких уникають, тоді як юрей не прив'язані до конкретних місць і активно переслідують людину; 2) обаке не вибирають конкретних жертв, а націлені на населення загалом, без прив'язаності до особистості, на відміну від юрей; 3) юрей з'являються тільки під час *усіміцу*, а бакемоно можуть з'являтися в різний час, вважаючи за краще світло заходу або світанку [20; с. 23, 59-60].

Ще один термін, який був пов'язаний з духами померлих або ж мстивими, зловніми духами, був *мононоке*. У загальному розумінні терміну, це дух або ж концепт духа, який міг вселятися в людей і приносити в їхнє життя лиха, аж до смерті [20, с. 14-15]. Однак з часом цей термін еволюціонував і включав у себе вже кілька значень, в першу чергу зв'язок з хворобами, ставши досить широким у своєму вживанні. Мононоке став використовуватися у визначенні не конкретної істоти, а як концептуальний термін для сприйняття подій, наприклад, таких як хвороби або шкідливого впливу на людину [27, с. 322; 12, с. 18]. Сприйняття даного терміну як концепту, пов'язаного з прокльонами, підтверджується подіями в епоху Хейан, коли аристократичне суспільство Японії було під впливом онмьодо [20, с. 15; 28]. Разом

з цим можна припустити, що зсув у значенні терміну відбувся саме в період домінування цієї релігійної практики у вищих верств суспільства. Загалом, мононоке трансформувався з конкретної категорії духів у термін для категоризації та інтерпретації різноманітних шкідливих сил у рамках космологічних та ритуальних практик.

Таким чином, ми розрізняємо юрей від йокай, обаке і мононоке на підставі ключових критеріїв: походження, контексту існування даних духів і функцій, які вони виконують. Разом з тим слід враховувати, що в культурі ці категорії можуть перетинатися, що робить їх аналіз завданням інтерпретації джерел. Для наступних частин цієї роботи це означає, що при розборі прикладів надалі важливо фіксувати ознаки походження та контекст появи, щоб правильно віднести конкретний феномен до однієї з категорій. Визнаючи при цьому неоднорідність японського фольклору, ця рамка дозволяє систематично досліджувати феномен юрей як окремий культурний феномен.

Висновки до розділу

Перший розділ роботи комплексно розкриває феномен юрей як один із ключових елементів надприродного, здійснюючи опис та аналіз його термінологічних основ, релігійної обумовленості та історичної динаміки. Ми зазначили глибокий зв'язок між японською і китайською традиціями, на основі яких формувалася концепція юрей. Важлива увага в цьому розділі приділяється аналізу ключових понять - від розрізнення ієрогліфів до розвитку термінології яка пов'язана із об'єктом дослідження. Аналіз включає характеристику перетину синтоїстських та буддистських вірувань, а також їхню взаємодію у формуванні концепції юрей. Також, послідовно, розглядається і сама еволюція цієї концепції, включно із термінологією, від більш простих уявлень періоду Асука та Нара, до формування складних літературних та мистецьких канонів Періодів Едо та сучасності. У періоди модерну

та сучасності, наголос робиться на трансформації юрей з переважно релігійного феномена до культурного, що напряду асоціюється із ідентичністю та соціальними значеннями. Ми можемо зрозуміти, що феномен юрей є результатом тривалої еволюції релігійних, соціальних і культурних процесів.

РОЗДІЛ 2. СТРУКТУРА ОБРАЗУ ЮРЕЙ

2.1. Загальні характеристики образу Юрей

Традиційний образ юрей формувався, як було зазначено в першому розділі роботи, під впливом мистецтва протягом періоду Едо. Важливу роль в цьому відіграв традиційний театр, де візуальні образи духів формувалися через сценічну практику. Пізніше, зображення духів інтегрувалися в інші форми культури такі як живопис (сувої, укійо-е) та *кайдан* [12, с. 274].

Класичне зображення архетипу юрей відноситься до картини Маруями Окьо «*Привид Оюкі*» (1750) (іл.1), яка встановила основні риси, що стане канонічним для сприйняття [1, с. 24; 12, с. 275]. Ця робота поєднує в собі загальну історію юрей, від буддійських та синтоїстських концепцій смерті до елементів сценічного костюму та емоційного резонансу через вираження оннен.

У традиційному сприйнятті юрей зазвичай уявляють жіночими фігурами, тому описані нижче характеристики асоціюються насамперед з жінками [6, с. 10]. Проте чоловічі юрей також зустрічаються, зазвичай як воїни або монахи, поглинуті гнівом або почуттям вини [13, с. 150].

2.1.1. Тілесні характеристики. Зовнішній вигляд юрей вирізняється неприродно блідою шкірою, яка контрастує з темним волоссям та білим вбранням. та рисами обличчя [12, с. 274]. Риси обличчя можуть демонструвати широкий спектр емоційних станів, від образи, гніву та болі до божевільного виразу, що візуалізує внутрішній емоційний хаос духа [1, с. 17; 6, с. 10].

Довге, розпущене, нерозчесане чорне волосся юрей є ключовим іконографічним елементом, що поєднує в собі ритуальну, гендерну та естетичну семантику [4, с. 26]. Художники, такі як Маруяма Окьо та Утагава Кунібосі,

підкреслювали цю рису для вираження нестримних емоцій, жіночого горя та пристрасті [1, с. 23].

У символічній системі періоду Едо, нерозчесане волосся жіночого духу втілює розрив з грі, нормативною пристойністю. Ця ознака, можна визначити, висловлює розрив із соціальними нормами, які регулювали жіночу поведінку через конфуціанські цінності [20, с. 211]. Таким чином, зовнішність юрей втілює те, що було пригнічено владою Токугава - емоційність, гнів, кохання і скорботу, все те, що виходить за межі “пристойного” для жінки того часу [1, с. 44].

Руки юрей зображують як звисаючі та мляві, зап'ястя зігнуті та свисаючі, та долоні які звернені всередину [6, с. 17]. В укійо-е та кабукі фігури юрей показані з невиразними руками, простягнутими перед торсом, зігнутими вниз зап'ястями, та ліктями близько до тіла, майже всі образи юрей повторювались та мали за основу образ який створив Маруями Окьо [1, с. 33]. Ця поза, відома в іконографії як юрейно-те, використовується для ефекту піднесення та відсутності життя.

Найбільш контрастним аспектом зображення юрей є відсутність ніг та безтілесність. Тіло духа є прозорим, яке не має фізичного зв'язку з землею. Ноги зазвичай відсутні, тіло зникає в тумані чи утворює тонкий хвіст, що поєднується з вбранням [1, с. 25; 6, с. 17]. Це підкреслює ефірну природу юрей, візуалізуючи їхню нездатність повністю існувати у фізичному світі.

2.1.2. Одяг та атрибути. Класичним одягом для юрей є *сінісьодзоку* або *кьокатабіра*, це біле кімоно, традиційно використовуване для поховання, що символізує ритуальну чистоту та очищення [1, с. 40, 42]. Кімоно складається праворуч-наліво - протилежно до того, як його складають живі люди [7, с. 32]. Ця інверсія символізує протилежність між світом живих та світом мертвих. В образах юрей також з'являється *танкан*, це трикутний похоронний головний убір, яка має вигляд невеликої білої трикутної тканини, яка носить на чолі мертвих у

традиційних обрядах [1, с. 41; 6, с. 17]. Танкан в період Едо використовувався як знак примарності та нового статусу [1, с. 41-42].

2.1.3. Поведінка та функціональність. Поведінка та рух юрей є чіткими та символічними. Для них ходьба не є характерною, а через відсутність ніг, дух ковзає або плаває над землею, без слідів і фізичного контакту з землею [6, с. 17].

Вони також ніколи прямо не комунікують з людьми. Натомість, юрей можуть видавати свою присутність через відчуття холоду або жаху, а також видавати звуки власного плачу [7, с. 72-73]. Взаємодія юрей з живими слідує конкретному, трагічному патерну. Дух майже завжди прив'язаний до конкретної локації, об'єкта або особи через потужну, нерозв'язану емоцію, найчастіше, це бажання помсти за образу, проте також можливі інші прив'язаності (кохання, материнство) [6, с. 1011]. Функціонально, юрей є сутностями які мають свою ціль, їх зовнішній вигляд та сила безпосередньо корелюють із силою їхньої нерозв'язаної емоційної мети. Їх поява є завжди цілеспрямованою, а не випадковою, виступаючи фізичним проявом порушеного соціального порядку [1, с. 75-76].

Традиційно, юрей асоціюються з найтемнішими годинами ночі, конкретно третьою чвертю години бика (*усіміцу* або 2:00–2:30 ранку) [13, с. 152]. Цей час вважається найбільш лімінальним періодом доби, коли межі між світами стають найтоншими. Окрім часу, існують також і місця в яких можуть проявлятися юрей. Їхній прояв та мстиві дії часто включають конкретні локації, такі як колодязі, могили або будинки їхніх ворогів [6, с. 36; 12, с. 263].

2.1.4. Візуальні характеристики та техніки. Візуальні зображення юрей в мистецтві, відіграють чималу роль в розумінні образу цих духів. Представлення безтілесної природи юрей було вдосконалене в театрі кабукі за допомогою сценічного ефекту, відомого як карен [1, с. 45; 18, с. 135], що створює примарливий та ефірний образ. Цей театральний прийом згодом знайшов відображення в

мистецтві, художники періоду Едо, зокрема Цукіока Йосітосі [1, с. 107], передавали ефект дематеріалізації через техніку *бокасі* - поступове розмивання контурів і прозорі тональні переходи, ця техніка була характерна для багатьох робіт в японському мистецтві [29, с. 98]. Завдяки цій техніці, нижня частина фігури юрей поступово зникає, створюючи відповідний ефект. Актори кабукі імітували цю особливість, використовуючи волочащі кімоно або піднімання за допомогою прихованих мотузок, що створювало плавні рухи [1, с. 45-46].

Важливим елементом в композиції образу юрей відіграє напівпрозорість, або ж ілюзорність, яка досягнута через змиви туші або малої кількості краски на сувоях. У вже загаданому «*Привиді Оюкі*» тіло духа “розчиняється” в просторі, а обличчя відображається з градацією [1, с. 24-25]. Такий стиль написання робіт відображає буддійський концепт *мудзьо* - форми, що зникає в просторі [30, с. 3].

В укійо-е тональність посилює цей ефект непостійності. Біле кімоно виділяється на фоні приглушених сірих або темних тонів, створюючи ефект *кьяроскуро*, що символічно протиставляє сферу життя та смерті. Додатком символічним елементом є *хітодама*, у перекладі “людські душі”, це спектральний вогонь або світло у вигляді куль [1, с. 45-46; 7, с. 108]. Він служить одночасно декільком цілям: створення балансу в композиції та символізування скритої духовної енергії духів.

Стандартизація візуальних рис юрей у живопису, літературі та театральному мистецтві відобразила ширшу перформативну культуру періоду Едо, де різні елементи культури взаємно впливали одне на одного та створювали єдиний іконографічний канон. Театральний грим кабукі, для зображення юрей відомий як *айгума*, акцентував блідість за допомогою різних елементів. Пудрене обличчя, затемнені очні западини та губи або сині, або чорні, а тіні виконані індиго. Навколо очей також є густі тіні. Брови розташовані високо на голові, а очі часто оточені

чорними колами [1, с. 42-43]. Повторення цих тропів створило впізнаваний архетип, до пізнього Едо, люди могли ідентифікувати юрей миттєво, навіть без наративного пояснення.

2.2. Концепт лімінальності в репрезентації Юрей

Концепція лімінальності була вперше сформульована французьким антропологом Арнольдом ван Геннепом на початку 20 століття. Він визначив тричастинну структуру ритуалів переходу, що включає сепарацію (відокремлення), лімінальність (перехід) та інкорпорацію (відновлення в новій позиції) [31, с. 5-6; 33, с. 94]. Лімінальна фаза - це проміжна фаза, якій суб'єкти перебувають у неоднозначному онтологічному стані, не займаючи інших статусів. в 1960-х роках, Віктор Тернер розвинув цю ідею, інтерпретуючи лімінальність як особливий період, під час якого звичайні соціальні межі мислення, саморозуміння та поведінки послаблюються, відкриваючи шлях для трансформації та оновлення [32, с.5]. Цю думку також розвинув Бйорн Томассен аналізуючи лімінальність [31, с. 7].

На основі цієї концепції формується поняття лімінального простору - фізичного або психологічного місця, де людина перебуває в лімінальному стані. Такими місцями можуть бути покинуті лікарні, кладовища або часові виміри та проміжки, що позначають межу між минулим і сьогоденням [32, с. 5, 7]. Лімінальний простір слугує сценою для відтворення процесу переходу між різними станами буття [33, с. 95].

Застосування цієї рамки до феномену юрей дозволяє нам розглядати їх не просто як надприродних істот, а як онтологічно неповні суб'єкти, які існують у постійному, перехідному стані між світом живих і світом мертвих. Згідно з моделлю ритуалу переходу Тернера, юрей можна розглядати як сутності, які пройшли через фазу відокремлення (смерть фізичного тіла), але не досягли фази реінтеграції (інтеграції у світ предків або камі), залишаючись у лімінальній фазі переходу.

Існує три основні фактори, які заважають завершенню посмертного переходу і формують лімінальний статус юрей. По-перше, це невирішена емоційна прив'язаність, яка найчастіше втілюється в концепції оннен, про яку йшлося в першому розділі. Ці почуття, що виникли в момент смерті або залишилися невирішеними за життя, прив'язують дух до світу живих. По-друге, порушення або неналежне проведення похоронних обрядів позбавляє душу ритуального механізму переходу, залишаючи її без чіткого напрямку в загробному житті. По-третє, насильницька або передчасна смерть, особливо спричинена соціальною несправедливістю. Вона створює стан духовної дезорієнтації, в якому душа може навіть не усвідомлювати власної смерті. Це явище, можна назвати як “неусвідомленість смерті”, і це ще більше підсилює лімінальний статус, оскільки дух продовжує існувати в ілюзії приналежності до світу живих.

Онтологічна невизначеність юрей відображається в їх тісному зв'язку з просторами та місцями, які слугують символічними переходами. Дійсно, як згадувалося раніше, юрей характеризуються своєю появою в конкретних місцях або просторах. Ця просторова прив'язаність не є випадковою, а відображає глибший зв'язок між онтологічним статусом духів та характеристиками простору, в якому вони проявляються. Лімінальні місця можна класифікувати за кількома категоріями, кожна з яких резонує з різними аспектами статусу юрей.

Перша категорія складається з порогових і перехідних архітектурних просторів: дверних прорізів, коридорів, сходів і мостів. У японській архітектурній традиції особливе значення мають *енгава* (зовнішні веранди) та різні вузькі проходи між будинками. Це простори, що позначають межу між приватним будинком і зовнішнім світом [34, с. 676-677]. Згідно з теорією просторової лімінальності, ці місця призначені для транзиту, а не для постійного перебування.

Друга категорія складається з занедбаних і покинутих просторів: будинків, храмів, сіл, які втратили свою первісну соціальну функцію, але зберегли свою фізичну присутність. Подібно до юрей, які не можуть завершити перехід у потойбіччя, покинуті простори не можуть завершити свій перехід у забуття, залишаючись у стані лімінального існування [32, с. 45]. Такі місця часто асоціюються з травматичними історіями. Пожежі, вбивства, епідемії, все, що формує накладення індивідуальної травми на колективну історичну пам'ять. Таким чином, покинуті простори стають ідеальними місцями для юрей не тільки через їх відокремленість від структурованого світу живих, але й через їх спільну історію руйнування та незавершеності.

Третя категорія складається з природних прикордонних зон: узбережжя, лісові межі та перехрестя доріг [35, с. 3]. У японській культурі околиці населених пунктів вважалися перехідною зоною від впорядкованого культурного простору *сато* (впорядкованого культурного простору) до *яма* (хаотичного простору природи), що створює лімінальну природу [36, с. 115]. Водойми, річки, ставки і, зокрема, колодязі займають особливе місце в цій системі. Вода в японській культурі виконує функцію кордону між світами яке називається *анойо* [7, с. 16], тому в легендах і оповіданнях про юрей часто фігурує вода, зокрема в колодязі [1, с. 119]. Таким чином, просторова лімінальність юрей є структурним принципом їхнього існування; вони можуть проявлятися лише там, де простір послаблює свої кордони, дозволяючи «прорив» між світами.

Лімінальний статус юрей надає їм специфічну наративну функцію, що виходить за межі переслідування та залякування. Юрей функціонують як «привиди пам'яті», оскільки несуть у собі різні види травм та незавершених історій. Їхня поява завжди вказує на несправедливість, викриває злочин або актуалізує забуту трагедію.

Лімінальний досвід, як зазначає Тернер, створює можливість переосмислення власних цінностей, зіткнення з темами смертності, справедливості та морального обов'язку [31, с. 7; 33, с. 105]. У розповідях про юрей це проявляється у необхідності розслідувати обставини смерті духу, визнати скоєну несправедливість та виконати відповідні ритуали заспокоєння. Важливо, що розв'язка наративу про юрей завжди пов'язана з переходом духу з лімінальної фази до інкорпорації, в більшості випадків за допомогою ритуалів. Таким чином, наратив про юрей структурно відтворює повну модель обряду переходу, де сам наратив виконує функцію ритуалу, що дозволяє завершити перерваний перехід.

Також юрей, особливо жіночі духи, представляють важливість соціальної критики. У японському контексті численні наративи про жіночих юрей підкреслюють структурну несправедливість патріархального суспільства [6, с.10; 37, с. 9, 13, 43]. Таким чином, вони стають символом тих жінок, які були позбавлені голосу і прав. Саме цей лімінальний статус надає жінкам силу і можливості, яких вони не мали за життя. Як зазначає Бйорн Томассен, лімінальна фаза “послаблює нормальні обмеження для думки, самоусвідомлення та поведінки” [31, с.7], що в наративі про юрей перетворюється на можливість помститися і відновити справедливість шляхом порушення соціального порядку.

Таким чином, лімінальність є фундаментальним принципом існування юрей, які перебувають у маргінальній фазі посмертного переходу через порушення ритуального порядку, емоційну прив'язаність або травматичну смерть. Вони тісно пов'язані з лімінальними просторами - пороговими, покинутими та прикордонними просторами, які самі перебувають у стані структурної невизначеності. Застосування концепції лімінальності дозволяє нам розглядати юрей не просто як привидів, а як складний культурний механізм, що відображає суспільні тривоги щодо смерті, справедливості, пам'яті та стабільності соціального порядку. Юрей є втіленням

самого поняття лімінальності, межових сутностей, які функціонують як інструмент відновлення морального балансу та колективної розуміння травматичного досвіду.

2.3. Класифікація Юрей

У японській традиції юрей не класифікуються за єдиною чіткою таксономією, хоча до категорії юрей може належати велика кількість видів духів. Більшість духів, незалежно від їхнього походження і функції, завжди відносили до класу йокай. Це пов'язано з тим, що в японській культурі межі між різними типами духів були рухомими, а художники, письменники та фольклористи зображували їх, керуючись скоріше художніми та сюжетними цілями, ніж суворими класифікаційними принципами. Таким чином, традиційне уявлення про юрей формувалося як частина загального класу йокай, що можна простежити в роботах авторів. Це створює можливість переосмислити та систематизувати ці образи в рамках аналітичного підходу, визначаючи в свою окрему категорію.

Проблематика побудови класифікації для юрей полягає в тому, що японська традиція не передбачає фіксованих меж визначення кожної істоти в окрему категорію. Наприклад, до класу йокай входять духи та істоти, не пов'язані між собою [20, с. 14]. Залежно від періоду історії Японії та автора, образи духів постійно змінювалися і перепліталися. Як зазначалося вище, навіть сама термінологія могла між собою перетинатися і навіть зливатися, як наприклад в роботах Секієна [13, с. 71-72]. Представлена класифікація є лише реконструкцією, створеною для потреб цього дослідження, і вона не претендує на відображення автентичної японської таксономії у фольклорі та міфології.

Ця система класифікації представляє собою аналітичний інструмент, призначений для полегшення наукового вивчення явищ юрей у японському фольклорі та міфології, а не є остаточною традиційною таксономією. Вона також не

базується на історичних японських методах категоризації. Ця структура служить інструментом, що дозволяє систематично аналізувати різноманітні прояви юрей, визнаючи при цьому притаманну фольклорним традиціям мінливість і варіативність.

Ці критерії застосовуються не ієрархічно, а паралельно, що дозволяє одному духу належати до кількох категорій одночасно. Цей підхід є необхідним, тому що він відображає складну природу надприродних наративів, у яких окремі сутності часто втілюють характеристики, що охоплюють кілька концептуальних категорій, що вимагає гнучкої аналітичної структури, яка враховує атрибути, що перетинаються та притаманні духам юрей.

Важливо зазначити, що робота фокусується на загальному образі юрей у японській культурі та його образі, який базується на категорії онрьо, для більш детального та поглибленого аналізу даного феномена. Однак є важливим зазначити той факт, що існують різні варіації даного образу, що зустрічаються в культурі, і розділити дані позначення для уникнення подальшої плутанини в термінології та образах.

Основні категоріальні підрозділи включають шість основних категорій. Вони включають у себе: 1) мстиві та емоційно-заряджені юрей; 2) юрей, пов'язані з морем; 3) юрей, пов'язані з природою; 4) юрей, пов'язані з материнською функцією і дитиною; 5) юрей, пов'язані з нещасною смертю і блукаючі духи.

Мстиві та емоційно-заряджені юрей. Юрей, для яких основним мотивом посмертного існування є образа, помста або вимога відплати. Критерії класифікації включають: 1) смерть, що настала за обставин, які викликали сильні негативні емоції; 2) духи, основними характеристиками яких є помста, гнів або нерозв'язані емоційні конфлікти; 3) надприродна діяльність зосереджена на відплаті; 4) юрей, прояви яких пов'язані із сильною емоційною прив'язаністю. Представниками цієї

категорії є: *онрьо* і його спеціальний підтип *горьо*, *фудакаесі*, *кайнан хосі*, *юкі-онна*, та *фунаюрей*.

У рамках даної категорії важливо зазначити місце, яке займає онрьо. Цей тип духів функціонує в двох концептуальних вимірах одночасно. З одного боку, онрьо виступає як узагальнюючий архетип мстивого духа, що об'єднує кілька різновидів юрей, чиє існування і прояви зумовлені нерозв'язаними конфліктами, сильними негативними емоціями або бажанням відплати. З іншого боку, онрьо є і самостійним типом юрей у вузькому сенсі, що позначає конкретний феномен - дух померлої людини, керованого спрагою помсти. Це створює складність при класифікації: включення онрьо як архетипу передбачає об'єднання під ним різних підтипів, тоді як його використання як окремого типу духа вимагає більш суворого виділення ознак, що дозволяють відрізнити онрьо від інших форм мстивих або емоційно мотивованих юрей. Визнання цієї двоїстості необхідне для уникнення концептуальної плутанини і для більш точного розмежування рівнів аналізу класифікації.

Юрей, пов'язані з морем. Ця категорія включає духів, прояви яких безпосередньо пов'язані з морським середовищем або обставинами смерті, що сталася в морі. Критерії включення в цю категорію: 1) смерть, що сталася в морському середовищі, включаючи океани, моря, річки або прибережні райони; 2) духи, основні місця прояву яких знаходяться в морському середовищі; 3) юрей, діяльність яких демонструє тематичний зв'язок з мореплаванням, утопленням або морськими катастрофами. Представниками цієї категорії є: *фунаюрей* і його підтип *умібозу* та *кайнан хосі*.

Юрей, пов'язані з природою. Ця класифікація стосується духів, чиє існування зумовлене екологічними умовами та/або обставинами смерті. Параметри включення в цю категорію включають: 1) смерть, що сталася в природному середовищі; 2) духи,

прояви яких нерозривно пов'язані з конкретними природними місцями; 3) сутності, що уособлюють природні явища або стихійні лиха. Представниками цієї категорії є: *юкі-онна* та *янагі-онна*.

Юрей, пов'язані з материнською функцією і дитиною. Ця класифікація стосується духів, чиє існування зосереджене на відносинах матері і дитини та репродуктивному досвіді. Критерії включення визначають: 1) смерть, пов'язана з пологами, вагітністю або доглядом за дитиною; 2) духи, чиї основні турботи пов'язані із захистом дітей; 3) ті, що проявляються через порушені відносини між матір'ю і дитиною; 4) юрей, чия духовна діяльність відображає материнський інстинкт, що зберігається після смерті. Представниками цієї категорії є: *косодате* і його підтип *амекай*, *убуме*, *янагі-онна* та *чіноя*.

Юрей, пов'язані з нещасною смертю і блукаючі духи. Привиди, що виникають внаслідок раптової, передчасної або соціально несправедливої смерті, нещасних випадків, військових втрат або смертей без належних обрядів, і чиї історії підкреслюють невирішені соціальні/ритуальні зобов'язання, збентеження або відірваність від коренів, а не явну помсту. Критерії включення визначають: 1) смерть внаслідок нещасних випадків, несподіваних подій або обставин, включаючи самогубство; 2) духи, що характеризуються безцільним блуканням або безцільним проявом; 3) сутності, основні характеристики яких включають збентеження, дезорієнтацію або нездатність досягти духовного вирішення; 4) юрей, чия надприродна діяльність не має чітких цілей або конкретних об'єктів. Представниками цієї категорії є: *іцукі*, *дзібакурей*, *ханако-сан*, *фуюрей*, *засіківарасі*.

Важливо зазначити, що духи, які представлені в цій класифікації, можуть зустрічатися відразу в двох категоріях одночасно. У рамках даної системи явно визнається, що окремі сутності юрей можуть одночасно належати до кількох категорій. Це відображає складність і багатогранність предмета дослідження. Крім

того, треба зазначити, що ця класифікація не враховує регіональні найменування деяких з духів, використовуються лише загальноприйняті назви. Класифікація служить інструментом для систематизації та аналізу явищ юрей, а не відображає остаточні міфологічні або теологічні категорії.

2.3.1. Мстиві та емоційно-заряджені юрей. *Онрьо* (onryō; 怨霊), 怨 - “ненависть”, “злоба” - це категорія духів, яка характеризується прагненням до відплати після смерті. Ці духи представляють мертвих, чиї сильні емоції, зазвичай гнів, зрада, ревності або горе зберігаються після смерті та мотивують їхній вплив на світ живих. Онрьо є найбільш культурно впізнаваною категорією юрей. Онрьо демонструють екстремальну емоційну інтенсивність та непримиренність у досягненні своєї мети [12, с. 248]. Умовами, що сприяють формуванню онрьо, є насильницька або передчасна смерть, соціальне відчуження за життя або порушення нормативних поховальних і родинних зобов'язань. Вони часто зберігають здатність діяти на відстані, мобільні і цілеспрямовані, і можуть атакувати через прямі прояви або екологічні лиха залежно від логіки їхньої історії [5, с. 3].

Ці умови перешкоджають звичайним процесам соціальної реінтеграції, пов'язаним зі смертю, і тим самим залишають емоційний заряд, сконцентрований в індивідуальному дусі. Онрьо будуть завдавати шкоди до тих пір, поки вони не будуть умиротворені за допомогою ритуалів або не будуть виконані їхні вимоги, які можуть бути різними. На відміну від інших типів юрей, онрьо визначаються гнівними намірами і завданням нещастя, хвороб, лих або цілеспрямованої помсти, що виникає з образи на смерть або серйозну несправедливість [12, с. 248-249].

Рушійною силою онрьо виступає концентрована емоція *оннен*, яка об'єднує гнів, печаль та нав'язливу прив'язаність у надприродну силу, здатну впливати на матеріальний світ. Ця емоція поширюється за межі кривдників, завдаючи шкоди

невинним, поки не буде належним чином заспокоєна або вирішена. Класичні описи підкреслюють, що сила онрьо масштабується відповідно до обґрунтованості і величини його образи, онрьо «настільки могутній, наскільки обґрунтована його причина появи» [6, с. 10, 370]. Вважається, що як тільки претензії духа задоволені, він перестає турбувати фізичний світ.

У культурній репрезентації онрьо виділяються три основні наративні мотиви. Їх виділяється кілька. 1) зражені жінки, чиї несправедливі смерті породжують невтомну помсту, спрямовану на кривдників і їхні кола. Жінки онрьо є домінуючим образом у культурі (театр, література і кінематограф), їхнє осквернення або зрада відзначає моральну точку опори твору [1, с. 76-77; 6, с. 9-10, 15]. Часто зображуються досить драматично. Ображені жінки, які травмовані, заздрісні, розчаровані, озлоблені або просто розгнівані тим, що сталося з ними за життя, і мстяться після смерті [7, с. 43-44]. 2) могутні відомі фігури, що постраждали політично і соціально, чиє посмертне обурення проявляється як крупномасштабне лихо, поки їхня образа не буде публічно виправлена; цей патерн закріплює елітарні історії і встановлює прецедент для виправлення через визнання і меморіалізацію [1, с. 52-53; 11, с. 228-229]. 3) концепція “вирішення”. Переслідування онрьо закінчується, коли його образа визнана і ритуально або соціально вирішена - відновлення морального порядку як кінцева точка наративу [1, с. 75-76].

Горьо (goryō; 御霊), де 御 - “шановний”, це підкатегорія мстивих духів, які зазвичай асоціюються з душами високопоставлених або впливових діячів у суспільстві і політиці [1, с. 149]. Відмінність від звичайних онрьо полягає в тому, що вони померли внаслідок політичних інтриг, вигнання або несправедливого поводження. На відміну від звичайних юрей, горьо часто пов'язують з документально підтвердженими історичними особистостями, чия посмертна репутація була сформована розповідями про лиха (епідемії, стихійні лиха, неврожаї)

або військово-політичній діяльності [7, с. 82; 11, с. 228-229]. Деякі з представників горьо стали “святими” та увійшли у ранг камі.

Передбачувана сила не обмежувалася локальними явищами, а поширювалася на крупномасштабні соціальні потрясіння, що робило їх предметом серйозної стурбованості як для правителів, так і для духовенства. Побоювання щодо потенційної шкоди, яку духи відомих людей могли завдати імператорському дому, місту і всьому регіону, став каталізатором для формування культу горьо.

Горьо Сінко (Goryō Shinko; 御霊信仰), також відоме як “релігія духів”, релігійний культ вшанування духів, який був зосереджений на трансформації гнівних духів у захисні сутності та, згодом, у божества за допомогою ритуалів. Ця система вірувань включала обожнення видатних історичних фігур, які померли несправедливо [1, с. 53-54]. У період Хейан ця релігія була дуже поширена, особливо серед імператорського двору [1, с. 53]. Горьо Сінко функціонувало як напівофіційна релігійна практика, вона була санкціонована імператорським двором, але не домінувала в релігійній ієрархії. Проводилися санкціоновані державою обряди, які включали в себе присвоєння посмертних титулів, будівництво і освячення святинь, а також проведення складних поминальних церемоній, щоб вшанувати і умиротворити цих духів.

Горьо-е або ж церемонія горьо була інституціоналізована як державний ритуал умиротворення. Перша така церемонія пройшла в Сінсенен у 863 році і була задокументована в *«Ніхон Сандай Дзіцуроку»*, тоді ж вперше і з'явився цей термін. У першій церемонії було вшановано шість горьо, це були особи хибно звинувачені в загрозі державі [11; с. 232-233].

Цей процес відображає не тільки релігійний синкретизм, але і політичну доцільність включення небезпечних надприродних сил у символічний апарат влади,

забезпечуючи, що те, що колись було дестабілізуючим фактором, могло бути переосмислене як джерело легітимності і захисту правлячого порядку. Однак важливо зазначити, що Горьо-сінко не мало піднесеного статусу. Наприклад, знамениті святині Гіон і Кітано, хоч і були включені в імператорську систему Двадцяти двох святинь, знаходилися в нижчій категорії і вважалися «просто підхрамами Енряку-дзі», а не елітними інститутами [15, с. 527; 39; с. 333].

Горьо Сінко занепало внаслідок швидкого розвитку буддизму в Японії, коли буддійські ритуальні практики та вірування поступово витіснили синтоїстські вірування, хоча культ ніколи повністю не зник. Горьо все так само продовжували бути укладеними в святині і шанованими в різних храмах, таких як Янбекіміборі (Варей Дзіндзя) і Сакура-соцуро (Согурей-до). Навіть до теперішнього часу храми, присвячені горьо, збереглися, наприклад храм Камі Горьо у Кіото [1, с. 57; 38, с. 331-332, 337].

Деякі із відомих постатей, що вважаються горьо:

Принц Савара (750-785). З 781 року був спадкоємцем престолу. Смерть Савара була пов'язана з убивством Фудзівара Танецугу в 785 році, оскільки вони перебували в конфлікті. Його було усунуто з посади та засуджено до вигнання, якого він уникнув, через голодування до смерті [15, с. 24]. Після своєї смерті принц Савара став першим і найвідомішим у свій час прикладом горьо [11; с. 226]. Серія нещасть такі як, хвороби спадкового принца, дружини імператора, соціальні заворушення та хвилювання - приписувалися його духу. Імператор Камму прийняв надзвичайні заходи для умиротворення духа Савара. Він посмертно відновив принца Савара в рангу спадкового принца і забезпечив йому належне поховання, а також оголосив загальну амністію [11; с. 224]. Згодом, присвоїв Савара безпрецедентний титул

імператора. Він отримав ім'я Судо. Це стало першим зафіксованим випадком посмертного возведення кого-небудь у ранг і титул імператора [5; с. 3; 39, с 128].

Історичні сюжети щодо принца Савара є складними і підлягають інтерпретації, оскільки їхнє формування відбувалося під впливом політичних інтересів. «*Сьоку Ніхонгі*», офіційна хроніка, критикувалася за “скорочення” або пропуск “неприємних речей” стосовно підозрілої смерті Савара. Записи про Савара і Фудзівара Танецугу були, як повідомляється, знищені в «*Сьоку Ніхонгі*» через страх перед духом Савара або з політичних причин[11; с.6].

Принц Савара був одним з шести горьо, шанованих на першій спонсорованій імператорським двором церемонії Горьо-е в 863 році в парку Сінсенен імператорського палацу. Камі принца шанується в храмі Судо дзіндзя в Сюгаку-іні, провінція Ямасіро [5, с. 2].

Сугавара-но Мітідзане (845-903) був видатним ученим, поетом і державним діячем, серед його посад була роль посла в Китай епохи Тан. Він вважався одним з класичних японських поетів, що пише китайською мовою. Його роботи утворюють обширне зібрання творів, вірші як японською, так і китайською знаходилися в різних імперських антологіях.

Швидке політичне сходження Мітідзане спровокувало інтриги та опозицію з боку впливових політичних сил, зокрема клану Фудзівара. Після того як Імператор Уда зрікся престолу в 897 році, Мітідзане втратив свій політичний вплив [15; с. 56]. Його було понижено в посаді, обмовлено, звинувачено у сфабрикованих злочинах та зрештою відправлено у вигнання. Мітідзане втративши вплив, помер у злиднях в 903 році [6, с. 92-93].

Після його смерті серія природних лих вразила столицю і імператорський двір, які приписувалися його духу. Серед них включають: зливові дощі, посухи, повені,

пожежі, смерть політичних суперників, спалахи віспи і кашлюку, а також смерть сина імператора [6, с. 92-93].

У 923 році двір помилував Мітідзане, щоб умирити його могутній дух, викреслив його указ про вигнання із записів і посмертно відновив його в колишньому рангу і посаді. Він також був посмертно підвищений до ще більш високої посади міністра лівих справ [5, с. 8; 15, с. 58]. У 930 році удар блискавки вразив імператорський палац, убивши людину, яка повідомила про “визнання провини” Мітідзане, і трьох інших придворних [6, с. 93]. З цього моменту дух Мітідзане прийняв божественну форму блискавки, сприяючи популяризації його культу через асоціації з давніми кльтами грому та блискавки, які пов’язувалися із сільськогосподарськими практиками.

Спочатку будучи богом, що асоціюється з блискавкою і громом, у сучасності Мітідзане широко відомий як *Тендзін*, бог знань, інтелігенції і академії. У сучасній Японії він також асоціюється з удачею на іспитах [15, с. 561; 40]. Тендзін шанується у багатьох храмах у Японії, однак основними вважаються Кітано Тенман-Гу в Кіото і Дазайфу Тенман-Гу у Фукуоці.

Імператор Антоку (1178-1185). зійшов на престол у два роки під контролем клану Тайра. Його п'ятирічне правління припало на війну Хейке–Гендзі. Посмертне ставлення до імператора багато в чому пов'язане з трагічним образом імператорадитини, втягнутого в кланову війну поза його контролем [15, с. 629, 696]. Антоку загинув під час морської битви при Дан-но-ура, коли флот Тайра був розгромлений кланом Мінамото, і його бабуся Тайра-но Токіко кинулася з ним у море, рятуючи від полону [15, с. 707]. Під час цієї битви багато представників клану Тайра покінчили з собою, кинувшись у море, включаючи Тайра-но Томоморі, одного з головнокомандувачів армії і політичних лідерів клану Тайра, який також став горьо [1, с. 135]. Після цієї трагедії в морі почали відбуватися лиха.

Антоку був шанований у храмі Амідадзі [21, с. 226-228], де проводилися церемонії горьо-е [5, с. 14], а пізніше у Куруме-Суїтенгу як Мідзу-но-камі, божество води.

Крім представлених історичних особистостей, як горьо виділяють кілька десятків людей, включаючи *Тайра-но Масакадо*, імператор *Сутоку*, імператриця *Іну*. Серед інших представників горьо, які були шановані на першій церемонії горьо-е окрім принца Савара, були: Імператорський принц *Ійо* (страчений у 807 році) і його мати, *Kicci* [5, с.2]. Вони стали жертвами суперечки про спадкування престолу. Перша велика епідемія в новій столиці Хейан розпочалася в 808 році, після їхніх смертей. *Фудзівара-но Наканарі* (страчений у 810 році). Він був визнаний відповідальним за повстання Кусуко. *Татібана-но Хаянарі* (страчений у 842 році) і *Буня-но Міятамаро* (страчений у 843 році) були замішані в повстанні Дзьова. *Мононобе-но Морія* (убитий у 587 році), загинув разом з іншими представниками клану [5, с.2-3].

Фудакаесі (fudakaeshi; 札返し) становлять клас духів, метою яких є знищення або нейтралізація захисної сили фуда - паперових талісманів із написаними на них буддійський сутр або синтоїстських заклинань [6, с. 391]. Вони примушують живих людей позбутися їх, тим самим дозволяючи злобним силам проникнути через раніше захищені пороги дому. Фудакаесі діють різними способами: умовляючи, підкуповуючи, спокушаючи або погрожуючи людям зняти розвішані амулети. Опис підкреслює моральні та ритуальні наслідки такої співучасті, підкреслюючи неминучість відплати, хто їм піддається [7, с. 73-74]. Канонічний опис фудакаесі з'являється в збірнику зображень «*Кьока Хяку Моногатарі*» (1853). У цій праці дух зображується як дух жінки, який позбавляється від талісманів. Зовнішній образ не відрізняється від канонічного образу юрей: фігура в кімоно, з довгим волоссям, часто без ніг, що зникає до стоп.

Фудакаесі можна відносити до категорії юрей, а не йокай, оскільки їхня онтологія, іконографія і сам наратив пов'язаний з релігійною тематикою і смертю, що, у свою чергу, притаманне юрей. Їхнє ставлення до першої категорії типології пов'язане з тим, що їхні дії залежать від маніпуляції людськими бажаннями, страхом і спокусою для подолання ритуальних меж, що є характерним для поведінки юрей.

Хоне-онна (None-onna; 骨女), що буквально означає “кісткова жінка”, є духом, історія якого зосереджене навколо емоцій кохання та самотності, що прив'язують її до світу живих. Він визначається як дух жінки, яка повертається з могили в пошуках кохання або бажаючи провести одну останню ніч зі своїм чоловіком. Зображується як скелетні останки, але володіє здатністю створювати ілюзію того, що вона володіє плоттю [12, с. 264-265]. Дух також іноді описується з використанням терміна *айрьо*, привид, який повертається через узи кохання [1, с.149].

У той час як більшість юрей керовані могутніми негативними емоціями, такими як ненависть, ревності або помста, хоне-онна живиться більш м'якими, але так само інтенсивними емоціями кохання і самотності. Цей дух може репрезентувати жінку, що померла передчасно, не пізнавши кохання, або ту, що тужила за коханим чоловіком, який залишив її. Цей мотив відрізняє її від більш поширених мстивих духів. Типова поведінка для хоне-онни передбачає встановлення інтимного зв'язку з живою людиною, за якою слідує шокує розкриття її справжньої природи наступного ранку. Вона прагне задовольнити потребу в коханні, яку ніколи не знала за життя, або возз'єднатися зі своїм колишнім партнером. Її дії мотивовані не злим умислом, а відчайдушним бажанням відчувати або знову пережити кохання.

Торіяма Секієн проілюстрував хоне-онна в своїй роботі «*Кондзяку Гадзу Дзоку Хяккі*» (1779) під ім'ям Оцую. Його ілюстрація показує худу жінку, яка не зовсім скелет, але і не зовсім людина.

Хоне-Онна класифікується як юрей через її природу як духа померлої жінки, яка залишається в світі живих через незадоволені емоційні потреби. Її специфіка як духа кохання відрізняє її від більш типових онрьо мстивих духів.

2.3.2. Юрей, пов'язані з морем. Фунаюрей (Funayūrei; 船幽霊), або корабельні духи, є морським проявом юрей. Це душі тих, хто загинув у морі внаслідок корабельних аварій або утоплення. Регіональна варіативність проявляється в різних назвах, здібностях та зовнішньому вигляді. Окремі історії фіксують фунаюрей у прісноводних локаціях таких як озера і річки [12, с. 266-267]. У збірці «Ехон Хяку Моногатарі» (1841), міститься історія про душі загиблих воїнів клану Тайра, що загинули при битві Дан-но-ура. Вони стали фунаюрей, які були одягнені в кімоно та головний убір символізуючи шолом [12, с. 267].

Вони зазвичай з'являються пізно вночі або пізнього вечора, у штормові ночі, сильний туман або у фази місяця, такі як новий місяць або повний місяць. Зазвичай вони постають у вигляді світних човнів, рибоподібних істот або вогнів, які заманюють моряків на загибель. Фунаюрей використовують *хісяку* (поліки), щоб наповнити судна морською водою, змушуючи їх тонути і забирати живих у воду з човнів. Захисні практики проти фунаюрей включають, кидання *онігірі* в море або використання речей без дна, щоб перешкодити їхнім зусиллям. Однак способи відлякування цього юрей теж відрізняються залежно від місцевості [7, с. 103-104].

Фунаюрей класифікуються як юрей через їхнє походження як духів померлих, які залишаються в цьому світі через нерозв'язані образи, неправильні обряди або насильницьку смерть, що відповідає основній онтології юрей. Їхня морська специфіка пов'язує їх з під-категорією морських юрей у створеній класифікації, а також фунаюрей демонструють риси онрьо-типу, для якого характерні емоції або мстивість.

Умібозу (umibōzu; 海坊主), що буквально перекладається як “морський жрець” , є колосальним, антропоморфним морським духом, найчастіше всього в образі жерця або монаха. Вважається, що умібозу стають люди, які втопилися в морі, зокрема моряки. Описи з текстів, таких як *«Кансо Дзіго»* (1793-1799) і *«Ехон Сайо Сігуре»* (1801), зображають його як гігантську чорну фігуру, схожу на лисого монаха, з округлою куполоподібною головою, світними очима розміром з чашки і формою, яка раптово піднімається з глибин. Прояви умібозу супроводжуються моторошними стогнами або вимогами певних предметів, зокрема поліки або бочки. Як у випадку з фунаюррей, через те, що морське узбережжя охоплює всю Японію, історії про цей дух відрізняються від регіону до регіону. Захисні ритуали проти умібозу включають в себе підношення бездонних поліків, як і у випадку з *фунаюррей*, щоб збити сутність з пантелику і не дати їй затопити судно [12, с. 216219].

У представленій класифікації умібозу класифікується як юрей, а не як йокай, через його тісний зв'язок з духами померлих, особливо втоплених монахів або моряків, які заважають їм перейти в загробний світ і змушують мститися в морі. Поведінка умібозу також характерна для юрей. Цей дух знаходиться в під-категорії фунаюррей через їхні схожі морські переслідування, поведінку і мстиві дії, однак відрізняє їх зовнішній вигляд.

Кайнан Хосі (Kainan hōshi; 海難法師) є регіональним типом юрей, що зустрічається на островах Ідзу. Вважається, що це духи жертв, загинув у морі, і проявляються як мстиві духи, схожі на утоплених священиків або моряків. Вони плавають по відкритому морю на саморобних човнах-тазах [6, с.138]. За легендою, будь-хто, хто побачить його, теж загине в морі. Його особливістю є те, що він відвідує острови 24-го дня першого місяця за місячним календарем, у день *хі-но-імі но хі* або ж “нещасливий день” [6, с.139].

Їхня поява задокументована в регіональних легендах, пов'язаних з історичною подією 1628 року. Цього ж року жорстокий намісник Тойосіма Тадамацу, або група з двадцяти п'яти змовників, що вбили його, загинули під час шторму 24-го дня першого місячного місяця, трансформувались на онрьо, керованих невтоленою образою. На островах Ідзу 24-го числа ніхто не виходить на вулицю. У цей час слід уникати шуму, тому люди не користуються поліками та іншим посудом, а замість них використовують порожнисті бамбукові палички [6, с.138-140].

Кайнан Хосі класифікуються як юрей, тому що вони втілюють душі померлих, пов'язаних насильницькою смертю і незадоволеними образами. Їхня функція зосереджена навколо помсти, пов'язаної зі смертю. Крім того, цей дух належить відразу до двох категорій у нашій класифікації, морським і емоційнозарядженим, завдяки своєму місцю проживання і поведінці.

2.3.3. Юрей, пов'язані з природою. *Юкі-онна* (Yuki-onna; 雪女) є образом снігової жінки, асоційованим з холодною порою року. Існує множинна кількість інтерпретацій цього духа, що відрізняються за походженням та зв'язком з традиціями різних регіонів Японії. Найперша задокументована згадка про жіночу постать, пов'язану зі снігом і вважається надприродною істотою в японському фольклорі, з'являється в записах «*Согі Сьококу Моногатарі*» (15 століття). У своєму традиційному образі вона зображується як дух жінки з білою, як сніг, шкірою і темним волоссям, який несе за собою смерть, створюючи снігові бурі [20, с. 173174].

В одному з головних мотивів, присвячених юрей, спостерігається, що походженняюкі-онна пов'язане з насильницькою смертю, емоційністю та мстивістю. Відповідно, вона класифікується як юрей і належить відразу до двох категорій у класифікації.

Янагі-онна (Yanagi-onna; 柳女) зображується як дух жінки, яка трагічно гине під вербою, тримаючи на руках свою дитину. Вперше з'являється в книзі ілюстрацій «*Ехон Хяку Моногатарі*». Згідно з оповіданням, у буремний день вербова гілка обвивається навколо шиї жінки, душачи її. Затаєна образа перетворює янагі-онна на привидну фігуру, яка щоночі з'являється з дерева, колихаючи немовля і вимовляючи скарги гіркоти. Янагі-онна, таким чином, втілює теми материнської трагедії, а оскільки той дух пов'язаний з вербою, цей дух може бути спокусливим або злобним. До періоду Едо практично немає історій, пов'язаних з янагі-онна, що дозволяє припустити, що цей образ може бути художнім винаходом, який, однак відтворює усталений мотив відносин між матір'ю та дитиною, характерний для інших категорій юрей.

Янагі-онна визначається як юрей у класифікації, тому що цей дух втілює ідею, пов'язану з насильницькою смертю і незадоволеною образою, пов'язаною з материнством. Як зазначалося вище, цей дух пов'язаний як з природою, так і з відносинами матері і дитини, і тому належить відразу до двох категорій у нашій класифікації, природним і пов'язаний з материнською функцією.

2.3.4. Юрей, пов'язані з материнською функцією і дитиною. *Убуме* (ubume; 産女) є духом, пов'язаним з народженням дитини. Зображується як привидна вагітна жінка, що загинула під час пологів, безпосередньо після них або під час вагітності [12, с. 255]. Уособлюючи теми материнської трагедії і нерозв'язаної прив'язаності, убуме вперше згадується в збірці розповідей «*Кондзяку Моногатарі Сю*». В період Едо вона з'являється у праці «*Кокон Хяку Моногатарі Хьо-Бан*» (1686) [20, с. 206]. Вона представлена у вигляді закривавленої жінки, часто біля річок або на перехрестях, благаючи самурая підтримати її немовля. Немовля стає неприродно важким, та перетворюється на камінь, валун або згорток листя, символізуючи тягар

горя та ілюзорності життя [20, с. 205]. Глибока турбота померлої матері часто зосереджена на втіханні її немовляти.

Образ убуме відображає складність взаємовідносин між матір'ю та дитиною: страх втрати життя під час пологів, можливість нереалізованого материнства, та почуття провини за те, що вона вимушено покинула свою дитину.

Цей дух визначається як юрей у класифікації, тому що для нього не є можливим піти в загробний світ через нерозв'язані материнські прив'язаності або трагічні обставини, які супроводжували її вагітність і пологи, а також убуме відображає класичну поведінку юрей.

Чіноя (Chīnouya; 乳の親) — це дух, який з'являється тільки в легендах фольклору регіону Окінава. Зовні він виглядає як жінка з дуже добрим обличчям, свіжовимитим волоссям і великими грудьми. Вона мешкає в річках і струмках поряд з кладовищами, з'являючись, щоб годувати своїм молоком душі померлих і покинутих дітей. З'являючись на суші, часто пов'язана з певним деревом, мешкаючи тільки в цій місцевості.

Місцеві звичаї включають подношення, такі як багатоярусні коробки з їжею, на могилах, щоб закликати її захисну роль над дитячими духами. Однак, незважаючи на її подобу по відношенню до мертвих, Чіноя представляє значну небезпеку для живих дітей, маючи здатність заманювати їх у воду, щоб втопити, або придушити їх.

Чіноя має схожість з іншими японськими материнськими духами, як, наприклад, убуме, які також втілюють теми нерозв'язаного материнства і виховання дітей у загробному житті, тому в класифікації, яка представлена в цій роботі, вона належить до категорії юрей, пов'язаної з материнством.

Kosodate (Kosodate-yūrei; 子育て幽霊) є материнським духом, що помирає під час або після пологів і повертається і світу мертвих, заради піклування за дитиною, що вижила. Зображується як бліда фігура в поховальному одязі, що з'являється вночі біля могил або магазинів. Характерною рисою є придбання речей для дитини за допомогою ілюзорних засобів - листя, замаскованого під монети. Відрізняється від убуме тим, що убуме більше пов'язана з кров'ю і релігійними наслідками смерті під час вагітності, а також те, що для убуме характерно віддавати своїх дітей в руки іншим людям, чого не зустрічається у косодате [12, с. 259].

У Косодате зустрічається під-тип, у деяких випадках альтернативна назва цьому духу - *амекай* (amekaï; 飴買い). Його назва перекладається як “юрей, що купує солодощі”. Є прикладом того ж духа косодате, однак фокусується на тому, що купує солодощі для своєї дитини [6, с. 162].

Цей дух має схожість з іншими юрей у цій категорії через свою сфокусованість на відносинах матері і дитини, тому він так само належить до даної категорії.

2.3.5. Юрей, пов'язані з нещасною смертю і блукаючі духи. *Іцукі* (Itsuki; 縊鬼) належить до давніх категорій юрей, та уособлює дух людини, яка померла через повішення або задушення. Ці духи зазвичай невидимі і проявляють свою присутність, раптово охоплюючи людину непереборним бажанням задушити себе. Звільнення іцукі можливе лише через передачу прокляття: дух має змусити іншу живу особу здійснити самогубство аналогічним способом, щоб зайняти його місце в цьому стані.

Іцукі вперше був описаний у роботі Мононо Сузукі «*Хого но Урагакі*» (1848). Коли він був проілюстрований Кубота Бейсеном у «*Ясокідан*» (1889), іцукі був зображений як юрей з перебільшено великою головою, що стало стандартним візуальним шаблоном для цього духа [12, с. 254-255].

Цей дух належить до юрей, оскільки відтворює класичну природу поведінки цього феномена, а визначається до цієї категорії через свій тип смерті і шлях свого формування у фольклорі.

Дзібакурей (Jibakurei; 地縛霊), що буквально “дух, прив'язаний до землі”, становить категорію юрей, яка визначена насамперед сильною локальною прив'язаністю до конкретного місця, а не до особи. На відміну від багатьох традиційних класифікацій японських привидів, термін має сучасне походження. Він був введений у комікс *«Усіро но Хякутаро»* Цунода Дзіро, який увійшов у популярний дискурс [1, с. 117]. Цунода використовував термін дзібакурей для категоризації юрей, які прив'язані до місця або об'єкта, на противагу тим, хто прив'язаний до конкретної людини.

Концепція дзібакурей значною мірою сформувалася під впливом західного спіритуалізму, що проникнув через практики медіумів, мисливців за привидами та дослідників надприродного приблизно з 1880-х років. Хоча сам термін сучасний, концептуальні корені духа, прив'язаного до певного місця, часто зустрічаються в більш давньому японському фольклорі. Наприклад, Окіку, яка прив'язана до свого шляху від колодязя до тарілок, вважається класичним прикладом дзібакурей [1, с. 118-119].

Вони зазвичай представляють собою духів, що виникли внаслідок неприродної смерті, такої як самогубство або вбивство. Цунода вважав, що ці насильницькі смерті сильно пов'язують юрей з місцем їхньої загибелі. Прив'язаність духа до локації, можна інтерпретувати, як проекцію, яка змушує інших помирати таким же чином, що пояснює, як місця самогубств накопичуються по всій Японії [1, с. 118].

Дзібакурей класифікуються як юрей через їхнє походження як духів померлих, які залишаються в цьому світі через нерозв'язані образи, неправильно проведені

обряди або насильницьку смерть, що відповідає основній онтології юрей. Їхня специфічна прив'язаність до місця відрізняє їх від інших категорій привидів, роблячи локацію, а не людину або об'єкт помсти, центром їхнього посмертного існування.

Фуюрей (Fuyurei; 浮遊霊), що буквально означає “блукаючий дух”, є сучасною концептуальною категорією юрей, яка визначається специфічною поведінкою духа та ставленням до причини своєї смерті. Термін введений Цунода Дзіро паралельно з дзібакурей для категоризації духів без локаційної прив'язки. Концепція відображає вплив західного спіритуалізму на японський дискурс про надприродне [1, с. 117-118]. Ця категорія протиставляється дзібакурей, про які було описано вище.

Природа фуюрей пов'язана з несподіваним і насильницьким перериванням життя, що призводить до появи духа, який не має прив'язки і часто дезорієнтований. Фуюрей є духами людей, які померли раптово і несподівано. До цієї категорії належать жертви характерних для сучасності ситуацій, таких як автомобільні аварії, або вбитих у сучасній війні. На відміну від духів з конкретною емоційною прив'язаністю до людини або місця, фуюрей можуть бути духами, які навіть не усвідомлюють, що вони мертві. Цей стан неусвідомленості своєї смерті додає трагічний елемент до їхнього існування, роблячи їх не стільки мстивими, скільки загубленими і заплутаними. Постійне блукання фуюрей відображає їхній незавершений стан існування - вони не можуть знайти спокій або мету у своєму посмертному існуванні через раптовість і травматичність своєї смерті.

Фуюрей класифікуються як юрей через їхнє походження як духів померлих людей, які залишаються в цьому світі через раптовість і насильницький характер їхньої смерті. Їхня відмінна риса - мобільність і відсутність прив'язаності до

конкретного місця або об'єкта - робить їх унікальною під-категорією в сучасній класифікації японських духів.

Ханако-сан (Hanako-san; トイレの花子さ) є видатним прикладом сучасного юрей, історія якого поширюється переважно через міські легенди та шкільний фольклор. Ханако-сан визначається як дух дівчинки, яка перебуває в шкільних туалетах, і широко визнана як популярна сучасна легенда, яка почала активно поширюватися в Японії з 1980-х років. Її історія є частиною жанру, відомого як *гакко но кайдан* (“моторошні історії школи”). Ханако-сан включена в сучасну медіа-франшизу «*Yōkai Watch*». Хоча природа юрей часто пов'язана з нерозв'язаною прив'язаністю до життя, конкретна причина смерті Ханако-сан іноді вказується як дух дівчинки, убитої під час бомбардування Другої світової війни. В інших варіантах вона просто описується як привид учениці, яка померла [12, с. 251].

Наратив про Ханако-сан залишався переважно локальним феноменом до 1980-х років, коли шкільний учитель та фольклорист Цунеміцу Тору систематизував та опублікував дитячі історії про привидів у серії «*Гакко но Кайдан*» (1990). Ханако-сан зазвичай з'являється, коли людина йде до кабінки, стукає тричі в двері і викликає духа. Якщо виклик успішний, за чутками, вона з'являється і затягує вас у туалет, щоб убити. В інших версіях виклик Ханако-сан призводить тільки до того, що дівочий голос відповідає, або двері кабінки повільно відкриваються, не показуючи нічого всередині [12, с. 252-253].

Ханако-сан класифікується як юрей через її природу як духа померлого підлітка, який залишається прив'язаним до конкретного місця - шкільних туалетів. Її прив'язаність до конкретної локації пов'язує її з категорією *дзібакурей* (духи, прив'язані до місця), хоча її сучасне походження і функція як елемента міського фольклору відрізняють її від більш традиційних класифікацій юрей.

Засікі-варасі (Zashiki-warashi; 座敷童子), що класифікується як домашній дух-дитина або дух дому. є фігурою, асоційованою як з родинним процвітанням, так і з потенційним нещастям. Назва засікі-варасі буквально перекладається на основі складових його ієрогліфів: *засікі* означає кімнату, а *варасі* означає маленький [7, с.74].

Історії про засікі-варасі зустрічаються переважно в північній Японії, найбільш помітно в регіоні Тохоку, особливо в префектурі Івате [20, с. 238]. Він згадується як юрей, а також як “захисний дух” домашнього господарства в певних легендах. Фундаментальним аспектом віри в засікі-варасі є його зв'язок з долею сім'ї. Кажуть, що дім, у якому мешкає цей дух, стає багатим і престижним, і сім'я буде процвітати. І навпаки, якщо дух покидає дім, добробут сім'ї приходить у занепад. Це робить засікі-варасі одночасно благословенням і потенційною ознакою нещастя. Основні дії цього юрей проявляються в смиканні покривал, переверненні подушок, виданні шуму, пересуванні предметів [20, с. 238-239].

Поширеність віри в засікі-варасі може бути пов'язана з історичною практикою мабікі або ж дітовбивства. Згідно з цією теорією, дух може бути духом дитини, убитої незабаром після народження, або абортіваного плода, чиє тіло було поховане всередині дому, часто під земляною підлогою кухні, таким чином освячуючи його як захисний дух дому. Ця практика перетворювала трагедію на джерело духовного захисту для домашнього господарства. Засікі-варасі зазвичай приймає форму дитини або підлітка. Що важливо відзначити, привид зазвичай видимий тільки дітям, що робить його присутність особливо загадковою для дорослих людей [7, с.74-75].

Образ засікі-варасі репрезентує культурне уявлення про потенційну небезпеку духів померлих дітей, та необхідність їхнього ритуального умиротворення. На відміну від багатьох юрей, які визначаються помстою або незавершеними справами, засікі-варасі функціонує як захисний дух, поки залишається задоволеним. Його

амбівалентна природа одночасного благословення і потенційного прокляття демонструє складність японських уявлень про відносини між живими і мертвими. Цей приклад підтверджує обмеженість жорстких таксономічних рамок при аналізі японського фольклору та міфології.

Таким чином, представлена класифікація юрей відображає складність та багатогранність цього феномена в японському культурному контексту. Незважаючи на відсутність єдиної фіксованої таксономії, існує чітке усвідомлення різноманіття типів юрей, які класифікуються за мотивами, особливостями походження, функціями чи емоційними характеристиками. Крім того, визнання того, що багато із них можуть належати до декількох категорій, підкреслює взаємозв'язок між фольклором. Існування цієї класифікації слугує інструментом для розуміння значень юрей, їхніх ролей в обрядовості, міфології та суспільних уявленнях.

2.4. Гендерний аспект юрей

Домінування жіночих образів серед юрей не є випадковістю, а скоріш прямим відображенням структур патріархального суспільства періоду Едо та наступних епох. Як вже зазначалось раніше, концепція юрей є частиною порядку, якому підпорядковувались жінки, таким чином стаючи свого роду символом, а вже згаданий лімінальний статус цих духів, надає їм ту владу якої вони позбавлені за життя. Крім того, серед різновидів юрей, згідно з представленою класифікацією, значне місце займають саме жіночі образи, які представляють різні ролі жінки в суспільстві. Отже аналіз юрей з точки зору гендерного аспекту є важливим.

Жіночі юрей, особливо у формі онрьо, виступають складним культурним текстом, що водночас артикулює критику гендерної нерівності і відтворює механізми соціального контролю над жінками. Ці механізми контролю працюють не лише на рівні ідеології чи символів, але на рівні афекту - циркуляції емоцій, яка

примушують тіла до відповідати суспільними нормами. Гендерний аспект юрей у цій роботі розглядається на основі праць Сари Ахмед, однієї із головних представниць теорії афекту.

Феміністська теорія афектів, зосереджена на концепції афективних економік, оскаржує традиційне бачення емоцій як індивідуальних психологічних переживань людини. Навпаки, вона концептуалізує, що емоції є соціальними, циркуляційними та матеріальними силами, які визначають формування суб'єктів і спільнот [41, с. 117, 119]. Для розуміння того як працює ця теорія та за яким принципом можна її використовувати для аналізу юрей, необхідно виділити її ключові концепції.

Важливість циркуляції емоцій. Згідно цієї теорії, емоції не розглядаються як внутрішні індивідуальні властивості. Замість цього, вони розуміються як сили які циркулюють між тілами та знаками, ставлячи під сумнів ідею, що вони просто є частиною кожного індивіда [41, с. 117; 42, с. 46-47]. Емоції набувають “афективної цінності” через циркуляцію, а не через вроджену психологічну схильність до якоїсь емоції. Крім того, вони приховують в собі досвід який формує ці емоції. Суб'єкт у цій теорії розглядається не як джерело, а як вузлова точка так званої “афективної економіки” [42, с. 46]. Ця концепція запозичена з марксистської критики капіталу, де обіг та обмін дозволяють грошам набувати додаткової вартості. Аналогічно, рух між знаками перетворюється на афект.

Афективна узгодженість. Мається на увазі, що єдність групи не є вродженою чи однорідною, а формується через зв'язок між людьми за допомогою спільного емоційного досвіду. Кожна група людей є об'єднаною між собою не через те що вони мають однакові погляди, чи характер, а тому що спільні емоції, що циркулюють всередині цієї групи, створюють відчуття спільності [42, с. 4, 10].

Матеріалізація та виявлення. За теорією, це процес у якому афективні енергії та соціальні історії об'єднуються у форми для встановлення меж тіл, інституцій,

світів, і розрізняють зовнішнє та внутрішнє. Це опис того, як щось не матеріальне, в нашому випадку емоції, починає переживатися як існуючий у фізичному світі бар'єр [42, с. 45-46]. Кожен із цих аспектів в свою чергу відображає важливість гендерного аспекту в розумінні концепції юрей, як з боку культурного, так і соціополітичного.

З боку циркуляції емоцій ми можемо зрозуміти, що ті емоції які виражають жіночі юрей в літературі, театрі, чи кіно, не є вираженням власних емоцій цього персонажа. Кожна окрема історія про юрей виступає тільки каналом для емоцій, які масово переживались жінками, але не могли бути артикульованими. Колективна емоція, яка стала частиною якоїсь історії про юрей, сформувалась через повторюванню частну травму, але вона не пригнічує індивідуальну. В цьому заключається логіка “афективної економіки”, тому що емоції стають цінними, тільки коли повторюються та циркулюють.

Вивільнення всіх тих емоцій, які жінка могла терпіти при житті, лише після смерті перестають бути подавленими. Треба відмітити, що юрей - це не сам голос жінки, це голос циркулюючої структури емоцій, через дух жінки. Через соціальну консервативність суспільства періодів Едо та Мейдзі, жінки були позбавлені публічних способів вираження своїх емоцій. Наприклад, сексуальна травма була би осуджена (або ставши жертвою культури проституції), але тільки зі сторони жертви, або жалоба на чоловіка була би загрозою для патріархальної моделі сім'ї. Всі ті емоції які переживає жінка, існують, але вони не є легітимними через ідеологічні та політичні чинники.

Таким чином, лише після смерті жінки, люди можуть дізнатися про те, що вона переживала, вони є носіями колективного афекту, тому що більше не діють соціальні, політичні та релігійні вантажі.

З боку афективної узгодженості ми можемо сказати, що юрей будують межу між тим, що є “правильним” для суспільства, а що викликає занепокоєння та небезпеку. Юрей, таким чином стає маркером того, що є небезпечним, вони створюють напругу через страх вивільнення емоцій. Після своєї смерті, ставши юрей, жінка, символічно може набуває права виражати подавлені та соціально “незручні” почуття. Така фігура сприймається як загроза, через те, що її афективність можна підірвати існуючий патріархальний порядок, заснований на дисципліні та емоційного стримання жінок.

Однак, ця загроза парадоксальна, через те, що будучи юрей, жінка вже не має ніякого соціального статусу, а тому не може ніяк вплинути на соціальні відносини в суспільстві. С політичної точки зору, страх перед юрей виявляється страхом перед тим, якими можуть стати жінки, якщо їхні емоції будуть мати право на публічність ще при житті, в рамках сім'ї та суспільства. Тобто, образ юрей є прикладом того, що стане з суспільством, якщо жінка відмовиться підкорятися вже встановленій патріархальній системі японського суспільства. Вона перетвориться на руйнівну силу, яка може знищити чоловіка, дітей, чи ціле село чи місто. Таким чином, цей образ виступає попередженням та символічним механізмом контролю; кожна жінка яка придушує свої емоції, відтворює стабільність японського суспільства.

Із цього також виходить і третій концепт цієї теорії. Емоції жінок стають соціально видимим та значущими, тільки тоді коли вони втілюються в образі юрей, фігури яка сама по собі є матеріалізацією витісненою жіночою трагедією. Загалом, матеріалізується не сама емоція, а структури які зробили її невидимою при житті. А самі дії юрей по відношенню до суспільства, чи то вбивства, чи природні лиха, є матеріалізацією того, що гендерна несправедливість існувала і таким чином афективно показує цю несправедливість.

Таким чином, використання теорії афекту дозволяє нам розглядати юрей не просто як культурні фігури які відтворюють страх та насилля через емоції чи травми, а як симптом несправедливої соціальної та політичної структури суспільства. Юрей матеріалізують те, що при житті для жінок залишалося невидимим Їх характерна мстивість, це форма вказування на порушення соціального порядку в суспільстві, яку культура намагалася пригнітити. Ми розуміємо, що в патріархальному суспільстві жінка здатна бути лише у якості фігуральної загрози. А сам страх перед юрей - це страх перед самим потенціалом руйнування структури влади. Юрей не може змінити цю систему, вона здатна лише на те щоб показати та усвідомити проблеми цієї системи.

Висновки до розділу

У цьому розділі детально було розглянуто ключові характеристики образу юрей у японському культурному контексті. Проаналізовано, що синтез культурних практик, релігійних уявлень та соціальних факторів сформував устаоений канон, в якому образи юрей виступають символом суспільної нерівності та лімінального перебування між світами. Лімінальність підкреслює перехідний статус юрей і його значення для суспільства. Тілесні та візуальні характеристики юрей, можна сказати, віддзеркалюють суспільні уявлення про смерть та соціальні відносини. Загалом, розуміння юрей неможливо без урахування гендерного аспекту, та ту роль яку ця концепція відіграє у положенні жінки в японському суспільстві. Образи юрей відіграють чималу роль в японському мистецтві. Серед робіт художників, які мали зацікавленість в зображенні різних категорій надприродного, є велика кількість із зображеннями юрей.

РОЗДІЛ 3. РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ ОБРАЗУ ЮРЕЙ В КУЛЬТУРІ ЯПОНІЇ

3.1 Юрей у візуальному мистецтві

Загалом, такі художні твори об'єднують в один жанр. *Юрей-дзу* (yurei-zu; 幽霊図) є окремим напрямом японського мистецтва, який сформувався в епоху Едо [43]. Виникаючи як піджанр *фудзокуга* [44, с. 17], юрей-дзу, в цілому, відображає традиційні культурні та релігійні вірування та історії. Для цього жанру характерне саме класичне, канонічне зображення юрей з його особливостями в одязі, візуальних характеристиках, тощо. Популярність юрей-дзу в середині-кінці XIX століття, співпадає з популярністю театру кабуки та п'єсами в жанрі *кайдан* [45, с. 178-179]. Це насамперед пов'язано як із популярністю окультних традицій періоду Едо, соціальними проблемами, включно із проблемами жінок, кризою релігійних вчень, а також авторитарним та репресивним урядом Токугава [44, с. 17; 46]. Стиль юрей-дзу став свого родом соціальним коментарем. Тенденції до зображення юрей, пов'язані в першу чергу саме з інтересами суспільства Японії до надприродних істот, а також способом для людей висловити свої страхи та критику в умовах жорсткого контролю з боку правлячого класу.

Крім того, на популярність жанру юрей-дзу вплинули і політичні дії уряду Токугава. У 1842 році вишли так звані *реформи Темпо*, реформи які регулюють суспільне життя [47; 48, с. 145]. Через велику кількість заборон, художники почали малювати в жанрі юрей-дзу для того, щоб символічно скрити критику влади, чи зображення заборонених речей, через надприродних сутностей [49, с. 156]. Згодом, юрей-дзу, як і п'єси з духами також були заборонені [18, с. 115; 46]. Через провальні результати реформи, вже через 3 роки вони були зняті та існували номінально [47; 48, с. 160], але художники все ще символічно зображували надприродне, щоб обійти цензуру.

Зображення в жанрі юрей-дзу мають різні форми. Зустрічаються роботи з тваринами, як реальних так і фантастичних, демонів, драконів, тощо. Серед робіт цього жанру також зображують духів воїнів чоловіків [50]. Але як правило, для юрей-дзу характерне зображення саме духів жінок, що в свою чергу співпадає з загальною популярністю на жіночих юрей в інших мистецьких жанрах. Для запобігання плутанини, важливо відмітити, що незважаючи на назву, серед робіт художників, є велика кількість яка не відноситься безпосередньо до концепту юрей. В цьому розділі, фокус буде лише на тих працях художників які зображували юрей та різновиди цього духу в своїх працях.

Головна робота, яка як вже зазначалось, заклала фундаментальні візуальні тропи зображення юрей - це «*Привид Оюкі*» (*Oyuki no Maboroshi*) (іл. 1) Маруяма Оюо, також стала попередником жанру юрей-дзу. Саме ця робота вважається найпершою в цьому стилі. Ця робота, яка була створена у 1750 році, представляє собою розписний підвісний сувій на якому зображена Оюкі, кохана автора роботи. За легендою, після смерті Оюкі, вона прийшла уві сні до Маруяма у вигляді юрей, що й надихнуло автора до написання цієї роботи [1, с. 23; 51]. Таким чином, «*Привида Оюкі*» можна розглядати як основоположну роботу, що знаменує перехід від узагальнених зображень духів до більш кодифікованого та культурно значущого жанру юрей-дзу.

Однією з перших серій із зображенням юрей та його підвидів відноситься до роботи «*Ілюстрований том про сотню демонів*» Савакі Суусі (1707-1772). Робота представляє собою бестіарій надприродних істот в сувію, який був завершений у 1737 році [12, с.12]. Варто зазначити, що бестіарії не несуть за собою сюжету, тому роботи представлені лише у вигляді візуальної інтерпретації надприродних істот. До цієї роботи належать зображення *юрей*, *убуме* та *юкі-онни* (іл. 2-4) [52] .

З трендом на зображення бестіарію, Торіяма Секієн (1712-1788) також випустив низку серій присвячених японському фольклору та міфології. Його тетралогія в стилі *е-хон* «Ілюстрований нічний парад сотні демонів» почала виходити з 1776 року [53]. Секієн виготовляв ілюстрації у вигляді дерев'яних відбитків, які можна було масово виробляти у форматі переплетеної книги, тому роботи були чорно-білими [13, с. 56].

Варто зазначити, що всі істоти які випускають художники вони класифікують як *йокай*, для спрощення для суспільного розуміння та комерції. В цій серії робіт представлена велика кількість духів *юрей* та його підтипів. Серед них: *убуме*, *юкіонна*, *ікірьо*, *сірьо* та *юрей* (1 частина) і *фунаюрей* та *хоне-онна* (2 частина) [53, с. 37, 47-50, 118, 126].

Серед бестіаріїв також є робота невідомого художника «Ілюстрації надприродних істот» - це сувій періоду Едо, що містить 35 зображень надприродних істот із японського фольклору, які називаються в цій роботі як *бакемоно*. Роботи поєднують живописні техніки з яскравими фарбами та золотими акцентами, кожна з яких підписана каліграфією. Серед фольклорних істот цієї роботи присутні: *юрей*, *умібозу* та *юкі-онна* [54].

Однією із головних серій робіт в жанрі *юрей-дзу* є «Сто Історій про привидів», та була створена видатним японським художником Кацушікою Хокусаєм (1760–1849) приблизно в 1830 році. За назвою, робота повинна мати сто робіт, але було створено лише п'ять. Хокусай створив ці роботи, надихаючись *хяку моногатарі кайданкай* - популярної нічної гри, під час якої люди ділилися історіями про привидів. Автор будучи послідовником буддійської секти Нічірен, ймовірно, вірив у можливість існування духів. Його зацікавленість фольклором, в цілому, відображає загальну атмосферу періоду Едо, коли інтерес до надприродного був дуже високим [55, с. 89-90].

Серед п'яти гравюр серії особливу увагу привертають три, що безпосередньо стосуються образів юрей: «*Особняк тарілок*», «*Дух Оіви*» та «*Дух Кохада Кохейдзі*» [56]. Кожна з цих робіт відображає популярні історії про привидів, що існували в японському фольклорі епохи Едо, і несе в собі глибокі соціальні, моральні та релігійні значення.

«*Особняк тарілок*». Ця гравюра базується на легенді XVII століття про служницю на ім'я Окіку, яка розбила цінний набір корейських тарілок. Існує кілька варіантів цієї історії. Але головний сенс історії в тому, що її кинули в колодязь. Після смерті Окіку повернулася як дух і кожної ночі рахувала тарілки [12, с. 263]. Ця історія набула особливої популярності у 1795 році, коли в Японії було нашестя черв'яків, знайдених у старих колодязях. Вони отримали назву “жук Окіку”, тому що люди вірили, що це реінкарнація Окіку. Саме завдяки легенді, Хокусай зобразив дух Окіку у вигляді змії або ж черв'яка. Її тіло виходить з колодязя та складається з тарілок. Голова Юкіку, зберігає класичне зображення духів юрей з чорним волоссям та блідим обличчям [57].

«*Дух Оіви*». Ця гравюра заснована на п'єсі для театру кабукі «*Йоцуя кайдан*», написаній у 1825 році Цуруя Нанбоку IV . Існує декілька версій історії Оіви - жінки, постраждалої від отруєння кремом, яке спотворило її обличчя. Після цього її чоловік Іемон, через її вигляд, полишає її, що призводить Оіву до відчаю і смерті. Во повертається як привид, що переслідує Іемона, приймаючи різні форми, зокрема й образ паперового ліхтаря. Після смерті Оіва проклинає свою сім'ю, доки не зводять святиню для умиротворення її духа [6, с. 30; 13, с. 74; 20, с. 51]. Паперові ліхтарі є символічним образом, і використовувались в буддистській традиції в дні фестивалю Обон. Люди приносили їх на могили своїх родичів, щоб привітати їхніх духів. У гравюрі Хокусая дух Оіви оволодів ліхтарем, зсилаючись на віру в те, що

використання ліхтарів, допоможе в спілкуванні з духами предків. На ліхтарі також є напис: “Слава Амітабі / Жінка на ім'я О-іва” [58].

«*Дух Кохада Кохейдзі*». Ця гравюра ілюструє японську легенду про чоловіка, якого утопили в болоті його дружина та її коханець. Кохада Кохейдзі був актором театру кабукі, який не міг отримати хороших ролей й грав лише ролі юрей. Його дружина Оцука соромиться його невдачі, і разом зі своїм коханцем, актором Адачі Сакуро, вбили Кохейдзі й викинули його тіло в болото. Він повертається як юрей, щоб помститися їм [21, с. 150-151]. Хokusай зобразив його як скелетоподібного духа з полум'ям навколо, який з'являється, щоб налякати пару під час їхнього сну під москітною сіткою. Цей образ є найдраматичнішим у серії, показуючи жах і відчай духа, який прагне справедливості.

Дослідниця Сара Самптер відзначила [59], що Хokusай таким чином зображує боротьбу нації в період Едо та соціальний тиск на систему сьогунату Токугава, яка незабаром мала впасти. Кохада Кохейдзі, та інші духи юрей серії в цьому сенсі більше не є просто духом чоловіка чи жінки, неправомірно вбитих, які шукають справедливості, вони за теорією афекту представляють колективні негативні емоції, які наповнюють суспільство епохи Едо.

«*Ілюстрована книга ста оповідей*» - це збірка гравюр японського художника Такехари Сюнсена опублікована близько 1841 року. Вона є продовженням традиції, з бестіріями надприродних істот [12, с. 43]. Серія містить ілюстрації із мінімальним текстовим супроводом, приділяючи увагу візуальній деталізації. Серед юрей в цій роботі зустрічається: образ *Окіку*, *янагі-онна*, *фунаюрей*, та *юігон-юрей* [60].

Цукіока Йосітосі (1839–1892) один із останніх великих майстрів японського укійо-е, який створив низку робіт у період пізнього Едо [61, с. 1000]. Його серія «*Сто Аспектів Місяця*», створена в 1885-1892 роках, налічує сто форматних гравюр, що зображують історичних літературних, театральних та фольклорних персонажів

[62]. Ця робота ставить у центр лунний мотив, який поєднує в собі різні сюжети японської культури.

Особливо важливими у цій серії є гравюри, які пов'язані із сюжетами юрей: *«Місяць над морем у затоці Даймоцу - Бенкей»* та *«Сугавара Мітідзане»* (іл. 8-9). Так, *«Місяць над морем»* показує воїна-монаха Бенкея, який відбивається від атак юрей клану Тайра у бурі на морі [63]. Цей образ підкреслює боротьбу між життям і смертю, вірністю і зрадою, а містична атмосфера місячного сяйва посилює відчуття трагічності подій. Гравюра *«Сугавара Мітідзане»* ілюструє дух відомого державного діяча, відомого своєю несправедливою засланням [64]. Його примарна поява символізує суміш історичної пам'яті, поетичного образу та буддійської ідеї відплати і очищення. Серед робіт присвячених Мітідзане також є укійо-е робота, яка зображує його в образі бога Тендзіна.

Серед інших знакових серій робіт Йосітосі є *«Сінкей Санджурокай»* (1889/1892). Головним чином, автор зображує різноманітних духів та монстрів, але основна увага приділяється психології людини, з її чутливістю та психологічним розумінням до надприродного. Серед робіт в цій серії відносяться до юрей: *«Дух Оіви у Сараясікі»* яка зображена біля колодязя в якому померла [65] та *«Дух Тайрано Томоморі в затоці Даймоцу»* зображений на хвилі [66]. На цю тему, автор має ще одну роботу яка отримала назву *«Морська битва при Данноурі за правління Антоку, вісімдесятого імператора»* із серії історичної ілюстрації [67].

Незважаючи на те, що жанр юрей-дзу в сучасності не є таким популярним як у період Едо, існують автори які зображують юрей в різних техніках і зараз. Одним із прикладів є художниця Фууюко Мацуї (нар. 1974), та її робота *«Нікталопія»* 2005 року (іл. 10) [68]. Ця робота, можна сказати, є сучасним зображенням класичного юрей, вочевидь надихаючись *«Привидом Оюкі»*. Мацуї, надихаючись роботами

Фріди Кало, підкреслює питання гендеру, створюючи контраст між жіночим юрей та чоловіками, які зображені у вигляді півня якого вона тримає [69].

Таким чином, живопис присвячений духам юрей пройшов еволюцію від ранніх бестіаріїв Савакі Суусі до появи окремого жанру юрей-дзу з психологічними роботами Йосітосі та Хокусая. Аналіз представлених творів демонструє, що візуальна репрезентація юрей у період Едо з одного боку, візуалізувала релігійноіфологічні уявлення про надприродне, а з іншого слугувала засобом соціального коментаря та критики. Домінування жіночих образів юрей в живописі, в свою чергу також корелює і з теорією афекту та підтверджує роль образів юрей, що передають жіночі колективні емоції патріархального суспільства періоду Едо.

Важливо відзначити, що представлені автори та їхні художні твори не є повною візуальною репрезентацією юрей в японському мистецтві. Існує значна кількість інших художників, які зробили свій внесок у розвиток жанру юрей-дзу, зокрема роботи Утагави Куніьосі, Утагави Йосітсуя та інших майстрів укійо-е. Зазначені роботи були обрані в якості репрезентації, що найкраще ілюструє формування та еволюцію візуального зображення юрей.

3.2. Втілення Юрей в традиційному театрі

Традиційний японський театр також є впливовим мистецьким направленням, що вплинув на формування та впізнаваність образу юрей в японській культурі. Головні форми театру, то та кабукі, завжди функціонували як мистецькі простори в яких релігійні та фольклорні уявлення про надприродне матеріалізуються через перформанс. Театр то, що виник у XIV столітті, встановив форму репрезентації духів через використання масок різних видів, стилізованих танців та специфічного музичного супроводу [16, с. 150; 70, с. 81]. Кабукі, що розвинувся в період Едо як більш популярна та доступна форма театру, перетворив образ юрей на більш

драматичний використовуючи складний грим, сценічні ефекти і техніки, та акторську майстерність [18, с. 102]. П'єси в жанрі кайдан, що масово ставилися на сценах кабукі в період Едо, відображали загальні настрої та соціальні тривоги цього періоду.

Репрезентація юрей через театр, створила є перформативну систему, яка поєднувалася із живописом. Образи духів які мали місце в художніх творах та живописі, відтворювались на сцені театру, а потім зі сцени знову в живописі. Таким чином, театр став місцем не тільки для репрезентації юрей, а й цілим мистецьким простором для відображення суспільних інтересів, бажань та тривог.

3.2.1. *Teamp Но.* Духовна та тематична основа цього театру базується на буддійських та синтоїстських уявленнях [16, с. 151; 71, с. 46-47]. Духи в цьому театрі зазвичай є аристократичними персонажами, запозиченими з класичної літератури або історичних хронік. Ці духи включають полеглих воїнів, коханців, ревливих придворних дам та інших осіб, які розплачуються за гріхи або прагнуть духовного звільнення [16, с. 151; 18, с. 43]. Основна драматична функція юрей у п'єсах полягає не в залякуванні або помсті, а в досягненні спасіння через ритуальну взаємодію з буддійським священиком [71, с. 47-48; 72, с. 144]. Загалом, це відображає суспільне бачення надприродних духів, до періоду Едо. Структура вистави дозволяє духу поступово розкрити свою всепоглинаючу емоційну прив'язаність співчутливому слухачеві, пережити її знову через виразний танець і, завдяки заступництву та молитвам священика, звільнитися від прив'язаності та досягти просвітлення.

Більшість п'єс Но, присвячених духам юрей, належать до категорії *муген но* (mugen nō; 夢幻能), «п'єс-сновидінь», що характеризуються специфічною двочастинною структурою та символічною репрезентацією лімінальності [18, с. 31; 72, с. 11]. У типовій муген но буддійський священик зустрічає мае-сіте (протагоніст першої дії), яка в цій частині вистави є невідрізною від живої людини та часто

виступає провідником або розповідачем. Після завершення першої дії *мае-сіте* зникає, а в другій дії з'являється знову як *ночі-сіте* (протагоніст другої дії), розкриваючи свою справжню природу як привида, демона або божества [71, с. 29]. Така структура муген но, по-перше зацікавлює глядача, а по-друге дозволяє протагоністу відтворити спогад або подію, що тримає його прив'язаним до світу живих, перетворюючи виставу в ритуал. У Но духи є невідрізними від живих людей протягом більшої частини вистави та розкриваються лише на кульмінації, часто через ритуальну зміну маски, яку носить головний актор. Сценічний реквізит залишається мінімалістичним і високо стилізованим [71, с. 39; 73, с. 18], відповідно до естетичної концепції юген - таємничої краси та глибини [18, с. 48; 71, с. 51]. Функція театру Но виходить за межі візуального та естетичного, оскільки він історично функціонував як форма «екзорцистського театру», призначеного для умиротворення онрьо.

Класифікація п'єс театру Но відображає різноманітність історій та репрезентацій надприродних сутностей, кожна з яких має свої тематичні характеристики. Традиційно, офіційна програма Но складається із 5 вистав, в кожен із 5 днів представляється п'єса із кожної категорії [72, с. 129]. Виділяють такі види п'єс: *сюра-но* (війнські п'єси), *онна-моно* (жіночі п'єси), *ватсу-но* (божествені п'єси), *кірі-но/оні-моно* (демонічні/завершальні п'єси) та *дзацу-но* (різні п'єси) [71, с. 41]. Через високу різноманітність четвертої групи п'єс вони розділені на декілька підкатегорій, серед них є *онрьо-моно* (п'єси про мстивого духа) [74, с. 132]. Однак, вистави в яких є присутні духи юрей та його підтипи, можуть до різних типів вистав театру.

Серед головних вистав театру Но, в яких відтворюється духи юрей виділяють: «*Аой Но Уе*», «*Фуна Бенкей*» та «*Ацуморі*». Серед тих вистав які напряду не відтворюють троп юрей, але асоціюються з ним є «*Ізуцу*».

П'єса «*Аой Но Уе*» відноситься до четвертої групи Но і класифікується як *сюнен-моно* (п'єса про нав'язливі почуття/образу) та *інорі-моно* (п'єса молитви/екзорцизму). Автором роботи виступає Дзеамі, сюжет вистави базується на основі розділу «*Аой*» з «*Повісті про Гендзі*» [75].

Місцем дії є покої Леді Аой у маєтку старшого міністра держави. Головна героїня є тяжко хворою через одержимість приви́дом. Звичайне лікування їй не допомагає. Потім запросили жрицю, яка провела ворожіння щоб дізнатися чи є привид духом живої чи покійної людини. Духом виявляється мстивий живий дух Леді Рокудзьо, вона була коханою Гендзі. Вона відкриває своє страждання й образу через зниклу любов Гендзі. Опанована ревностями, Рокудзьо б'є Леді Аой, намагаючись відібрати її душу. Потім починається акт екзорцизму в якому священик виголошує мантри. Сила молитви приваблює Рокудзьо, чії ревності набувають вигляду жіночого демоном. Між священиком та демоном розгортається жорстка боротьба. Завершується вистава тим, що злий дух зникає, Рокудзьо досягає умиротворення. Перехід від страждання та образи до умиротворення відбувається через силу буддійської молитви. Це рух від душевного вирію страждань до спокійного та відкритого стану просвітлення.

Головним чином, сюжетна лінія пов'язана не з Леді Аой, а з почуттями та ревностями Леді Рокудзьо. Також, сама Леді Аой на сцені не з'являється, Її символізує кімоно, покладене спереду сцени. Головна ціль п'єси зобразити гідність та трансформацію Рокудзьо як у формі духа та і у формі демона.

Віктор Тернер, в свої статті, аналізував долю леді Рокудзьо в «*Оповіді про Гендзі*» у зв'язку з п'єсами Но «*Аой но Уе*». Тёрнер показує, що історія Рокудзьо у Гендзі й Аой но Уе - це не просто драма ревностей, а символічне відтворення лімінального стану, коли жінка опиняється між соціальним і надприродним, між

тілом і духом. Ці твори рефлексивні коментарі японської культури, які перетворюють колективний ритуальний досвід у художній досвід [76, с. 164].

П'єса «*Фуна Бенкей*» належить до четвертої або п'ятої групи Но і класифікується як *хатаракі-моно* (активна, динамічна п'єса). Автором виступив Кандзе Кодзірьо Нобуцуне. Драма ґрунтується на сюжетах з «*Повість про Йосіцуне*», але розвиває їх у більш вільній театральній формі [77].

Події розгортаються на узбережжі Даймоцу-но-ура. Йосіцуне, після перемоги над кланом Тайра, стає вигнанцем через підозри брата. Він вирішує втекти морем, сподіваючись на примирення. Бенкей переконує Йосіцуне залишити Сідзуку, бо подальша подорож буде небезпечною. Під час прощання вона виконує танець, порівнюючи долю Йосіцуне з китайськими легендарними героями і висловлюючи надію на братнє примирення. Її плач і зняття костюма символізують повне зречення від земних почуттів. Під час морського переходу здійснюється буря. На хвилях постає дух Тайра но Томоморі, полеглого воєначальника клану Тайра, що прагне втопити Йосіцуне. Він намагається відбитися мечем, але Бенкей вступає у духовну боротьбу, промовляючи молитви до п'яти грізних божеств, який силою своєї істини знешкоджує духа. На світанку привид зникає, море стихає.

В цій п'єсі один актор виконує дві головні ролі: Сідзуку та духа юрей Томоморі. Для позначення різниці між узбережжям та морем використовується лише невеликий човен. «*Фуна-Бенкей*» демонструє контрастність двох частин п'єси, першу через емоцію скорботи, та другу через героїчне протистояння духу і молитви.

П'єса «*Ідзутсу*» належить до третьої групи Но. Автором також виступив Дзеамі, відтворюючи двадцять третю історію зі збірки «*Повість про Ісе*». Він вважаю цю п'єсу своєю найкращою. Дзеамі інтерпретує чоловіка і жінку цієї історії як Арівару но Наріхіра і дочку Кі но Арицуне. Ця історія присвячені духу втраченої любові [78].

Дії проходять в руїнах храму в Ісонокамі восени. Мандрівник приходить до храму, знаючи, що тут колись жили Наріхіра та дочка Кі но Арицуне. Він вирішує помолитися за вічну любов пари. До храму приходить сільська жінка з відром води, щоб піднести його Будді та душам померлих. Чоловік бачить, це і підносить її біля гробниці Наріхіри. Коли він запитує, чи має вона до нього стосунок, вона спочатку заперечує, але потім розповідає історію їхньої любові. Виявляється, що вона і є духом дочки. Вона зникає за колодязем, а потім місцевий чоловік підтверджує легенду і просить провести поминальну службу за дух Ідзутсу. Мандрівник засинає, перевернувши кімоно навиворіт, щоб побачити минуле уві сні, де з'являється дух дочки Арицуне. Привид вдягнений в одяг Наріхіри в знак пам'яті про нього. Вона виконує повільний танець, сумуючи за коханим, і співає. Під час танцю вона набуває його подоби, дивлячись в колодязь бачить його відображення. Лунає дзвін храму сон закінчується, мандрівник прокидається.

На сцені під час п'єси стоїть великий колодязь який символізує осінь, могину Наріхірі та зустріч душ. Основна драматична ідея цієї п'єси - це спогад і перевтілення через любов, а колодязь стає дзеркалом, у якому її відображення перетворюється на Наріхіру як символ вічного, незмінного почуття.

«*Ацуморі*» відноситься до другого типу Но, автором якої також виступив Дзеамі. Сюжет заснований на розділі «*Смерть Ацуморі*» з роботи «*Повісті про клан Тайра*». Центральна тема п'єси - це духовне спасіння вбитого воїна та примирення двох ворогів через буддійське прозріння [79].

Дія п'єси Но відбувається через кілька років після закінчення війни Генпей. Ренсей приходить на місце загибелі Ацуморі, щоб помолитися за нього. Перший та другий акт починаються однаково: на тому ж самому місці він зустрічає хлопця який грає на флейті, який виявляється духом загиблого Ацуморі. Після спільної молитви Ацуморі з'являється в образі воїна. Він дякує Ренсею за його молитви, завдяки яким

між ними встановлюється духовна дружба. Під час монологу він танцює, відтворюючи останню ніч перед битвою. Дух переосмислює власну смерть як шлях до просвітлення, а ворога - як друга, який допоміг йому досягти спасіння. П'єса закінчується тим, що Ренсей відмовляється відтворити свою роль у смерті Ацуморі.

Дзеамі в цій роботі зміщує фокус із воїнського конфлікту на примирення і ідею кармічного звільнення, завдяки знанню Будди. Сюжет п'єси показує, що завдяки співчуттям та молитвам, навіть давні вороги можуть досягти спільного спасіння.

3.2.2. *Театр Кабукі.*

Репрезентація Юрей у театрі кабукі значно відрізняється від сюжетів та тем вистав які зображаються в но. Цей театр є молодшим за но, він виник в період Едо і має більш комерційне направлення, фокусуючись на широкі маси міського населення. Навідміну від більш стриманого та мінімалістичного но, кабукі вирізняється перформативною акторською грою, яскравим гримом та костюмами, ефектними постановками та складними танцями [18, с. 102]. Спочатку сформований як жіночий театр [80, с. 15-16], він швидко набрав в популярності, але через заборону сьогунату, в ньому почали грати лише молоді чоловіки [18, с. 113]. Через це, в культурі театру сформувався інститут *оннагата* - це чоловіки які виконують жіночі ролі, з певною ідеалізованністю [81, с. 14].

Кабукі став театром якій фокусується на акторі та підкреслює його подачу, зосереджуючись на сценічних ефектах, з гримом, позами які мали назву *міє*, складних сцен з технічними засобами, тощо [16, с. 232-233]. Через те, що театр є акторо-орієнтованим, типів п'єс, виділяють лише три: *сьосагото* (танцювальні), *дзідаймоно* (історичні) та *севамоно* (сучасні) драми, хоча жанри також існують. Однак, теми які охоплює цей театр багато, і вони простираються від повсякденності до самурайських легенд та історій [16, с. 120].

Зображення юрей, в театрі, в особливості в період Едо, є зрозумілим через, як вже зазначалося, зростаючий інтерес до історій про привидів, а також релігійні, соціальні та політичні причини. П'єси з зображенням духів та монстрів гралися в першу чергу восени, під час фестивалю Обон.

У театрі Кабукі зображення жахливих або жорстоких подій часто стилізується як об'єкт краси, представлений для задоволення глядачів, а тому історії про привидів мали певну популярність [82, с. 171, 180]. Для категоризації п'єс які пов'язані із привидами існує жанр який має назву *кайдан-моно* [80, с. 31-32]. Актори запозичили класичне зображення юрей Маруями Окьо, та адаптовані під свій традиційний стиль. Також, як згадувалося раніше, використовувалася техніка карен який створював образ привида, а для макіяжу айгума. Кабукі також змістило соціальний статус юрей від аристократичних персонажів в театрі но, до образів звичайних людей, таких як Оіва або Окіку. Серед найвпізнаваніших п'єс про юрей, або в яких вони фігурують, можна виділити такі як: «*Сугавара Дендзю Тенарай Кагамі*», «*Токайдо Йоцуя Кайдан*» та «*Банчо Сараясікі*». Також, в кабукі зустрічаються адаптації із театру но, серед них є і вистава «*Фуна-Бенкей*».

«*Сугавара Дендзю Тенарай Кагамі*» - це один із основоположних та найпопулярніших творів в театральній традиції кабукі. Класифікується як *дзідаймоно* (історична п'єса). Авторами її стали Такеди Ізумо І, Такеди Ізумо ІІ,

Мійоші Сьораку та Намікі Сосуке. Вона складається із п'яти актів, однак в сучасності повністю вона виконується дуже рідко. Замість цього обирається добірка сцен або одна сцена поєднується з іншими, щоб сформувати програму вистави [83].

Дія розгортається у IX столітті та описує життя Сугавари но Мітідзане. Сюжет зосереджений на політичних розбірках, де частина сюжету є вигаданою. П'єса завершується перетворенням Мітідзане на бога грому Тендзіна, який вбиває

головного антагоніста. Після цього йому посмертно присуджуються титули, а також будують святилище у якості камі.

«Токайдо Йоцуя Кайдан» була написана Цуруєм Намбоку IV (1755–1829). Вперше вона була виконана в 1825 році і заснована на історії про Оіву. П'єса належить до категорії кідзевамоно («сирі сучасні драми»). Цей жанр реалістично зображує нижчі верстви суспільства, в пізній період Едо. Йоцуя Кайдан вважається найкращою з п'єс про привидів. Вона яскраво зображує особистості, звичаї, сцени та видовища повсякденного міського життя на початку дев'ятнадцятого століття. П'єсу описують як жорстоку та безсердечну, а за тематикою схожа на давньогрецьку історію Медеї [70, с. 74-75]. Окрім цього в ній є сцена *сева данмарі* (побутова пантоміма) [80, с. 31-32]. Вона поділяється на декілька актів: зрада, отруєння, сцена в каналі, помста та переслідування [84].

Окрім вже відомого керен, в цій п'єсі використовується техніка перетворення ліхтаря на обличчя Оіви у формі духа, а також *сері* (люки), за допомогою яких досягається примарливий вигляд. Звуковий супровід супроводжується барабанним ритмом, відомим як *доро-доро* [80, с. 65-66, 78; 82, с. 234].

Також ця вистава відома своїм прокляттям. Через це та різної кількості нещасних випадки, пов'язані з її постановкою з часом, існує сильна традиція навколо її виконання. Актори, які планують поставити цю п'єсу, традиційно відвідують гробницю Оіви в Йоцуї, щоб помолитися за її душу перед театральним показом, аби запобігти прокляттю постановки [70, с. 74].

Ще однією виставою є «Банчо Сараясікі». На її основі було написано декілька кабукі вистав, найпопулярнішою та більш схожою на оригінал є версія Окамото Кідо, та вперше прем'єра відбулася в 1916 році і склалася з двох сцен. Це була сучасна версія класичної історії про духа Окіку, в якій основний сюжет був сфокусован на психологічному дослідженні мотивації двох персонажів Окіку та Харіми [85].

Отже, репрезентація юрей у традиційному японському театрі демонструє еволюцію образу від ритуальної та релігійної в театрі но до популярної в театрі кабукі. Театр но, що виник в період Муроматі, встановив систему, де юрей серед інших надприродних сутностей функціонували як об'єкти буддійського ритуалу спасіння та умиротворення. П'єси, зазвичай відображали аристократичних духів, звільнення яких досягалося через молитви. Мінімалістична естетика но з малою кількістю сценічних елементів, використанням масок та стилізованих танців створювала простір для духовного просвітлення персонажів. Театр кабукі, що розвинувся в період Едо для міського населення, трансформував образ юрей у бік драматизації та видовищності. Сюжети п'єс демонструють зміщення фокусу від аристократичних духів до образів звичайних людей, переважно жінок, чиї історії відображали соціальні тривоги та гендерні проблеми періоду Едо. З точки зору, афективної теорії, емоція в театрі но постає як частина ритуалу очищення, спрямована на досягнення внутрішнього спокою та звільнення, а в кабукі афект набуває вже тілесної та нервової, а може навіть і психічної форми. В кабукі юрей більше не шукає спасіння, а відтворює накопичені негативні емоції. У цьому сенсі сцена та вистава стає частиною циркуляції емоції, створюючи спільне переживання несправедливості й травми. Така зміна функції відображає перехід від релігійного до емоційного значення образу, у форму протесту проти патріархального та авторитарного порядку влади Токугава.

3.3. Репрезентація Юрей в аудіовізуальних мистецтвах

Юрей має глибоке коріння з японським кінематографом, через свій культурний вплив в інших сферах мистецтва. В ранній період розвитку кіно, японські стрічки в основному черпали натхнення з фольклору, релігії та театральних традицій. Важливо зазначити, що всі фільми які пов'язані з сюжетами юрей, відносяться до

жанру жахів чи горорів. До кінця 1960-х років фільми про юрей виходили в період святкування фестивалю Обон [86], за тим же принципом як і п'єси в театрі.

Ми нажалі не можемо в повній мірі відтворити картину того як відбувався розвиток раннього японського кіно в цьому напрямленні, через те, що більшість фільмів було втрачено. Однак, серед перших японських фільмів, були зображені різні мотиви які можна категоризувати як надприродні, вони досліджували тему привидів, як наприклад, вже втрачений фільм *«Воскресіння трупа»* який був знятий ще у 1989 році [87, с. 35].

Ранні кінематографічні зображення юрей та онрьо навмисно запозичувалися з кабукі. Режисери свідомо використовували естетику театру, водночас переймаючи західні кінотехнології. Через це, протягом 1910-х років існувала тенденція просто екранізувати п'єси. В епоху німого кіно такі режисери, як Макіно Сьодзо адаптували класичні кайдан для екрану, зокрема *«Йотсуя Кайдан»* та *«Банчо Сараясікі»* 1912 року [87, с. 35]. Вони також були втрачені, як і багато інших кіноадаптацій легенд про Окіку та Оіву. Також, серед перших фільмів жахів також були натхненні фольклором, написаним ірландським фольклористом Лафкадіо Герном, у його найвідоміший роботі *«Квайдан»* 1904 року [88, с. 2].

В 1920-30-х роках в японському кіно набирав оберти художній рух *еро-гуронансенсу* (еротично-гротескно-нісенітниця), який зосереджувався на еротичі, сексуальному занепаді та корупції. Для нього також було характерне зображення деформованих, покалічених та візуально жахливих образів [88, с. 66; 89, с. 41]. Образ онрьо в кінематографі формувався також і на основі цього руху. Вже до класичного образ з класичним чорним (а іноді з білим) волоссям, маскоподібним обличчям та в кімоно [90, с. 47] який був запозичений із інших культурних традицій, додалася фізична спотвореність та гротескність.

Під час Другої світової війни фільми жахів були значною мірою обмежені, на користь пропаганди, а традиційні історії та легенди які пов'язуються з привидами не заохочувалися. Під час американської окупації японське кіновиробництво також зазнавало жорстокої цензури. Певні теми були заборонені, зокрема будь-які матеріали, що звеличували стару феодальну систему, мілітаризм, націоналізм, а також сюжети які пов'язані із помстою. Це означало, що будь які фільми з юрей були обмежені [90, с. 23]

Після закінчення окупації у квітні 1952 року відбулося відродження традиційного кіно жахів. Японська кіноіндустрія повернулася до виробництва фільмів жахів, використовуючи класичні теми та естетику, що значною мірою сформувалися в період Едо, відомих як «Едо Готика» [90, с. 50].

Через бомбардування та скидання атомних бомб на Хіросіму та Нагасакі завдало психологічної травми, а тому через це післявоєнне кіно жахів переважно складається з мстивих привидів та радіаційних мутантів [91, с. 6]. Спотворений образ онрьо знову з'явився в кіно, а також набув вже нових значень. Фізичне спотворення образу онрьо стало потужною метафорою національної травми Японії через впливу війни, окупації та, зокрема катастрофи, завданої атомними бомбардуваннями.

Багато фільмів продовжували досліджувати напруженість, що виникає внаслідок зіткнення між суспільними традиціями та особистими бажаннями. Сюжет часто зосереджувався на боротьбі жінок, які стали жертвами чоловіків, продовжуючи традицію боротьби проти патріархальної системи яка їх підвела [87, с. 43].

У фільмі «Привид Йоцуя» 1959 року, понівечене та знищене обличчя Оіви можна інтерпретувати як метафору травмованої та переможеної Японію після війни (іл. 11) [90, с. 58]. Також, в багатьох післявоєнних фільмах, використовували грим,

який був натхненний покалічених жертв атомних бомб. Окрім фільму Накагави, серед визначальних фільмів про духів виділяють «*Угецу*» Кендзі Мідзогучі 1953 року та «*Квайдан*» Масакі Кобаясі 1964 року, яка є антологією з чотирьох історій, заснованих на традиційних історіях про духів, основаних на однойменній роботі Лафкадіо Херна. Головним чином з феноменом юрей пов'язані дві частини: «*Снігова жінка*» (іл. 12), яка заснована на історії про юкі-онну та «*Хоїчі Безвухий*», яка заснована на історії яка пов'язана із духами в війні Генпей.

Починаючи з кінця 1990-х років, японський кінематограф пережив глибоку трансформацію, що призвела до формування жанру японського горору (*J-Horror*). Це унікальний локальний напрям, який поєднав в собі мотиви кайдан із сучасними соціальними тривогами та естетикою постмодерного кіно [91, с. 5; 92, с. 16].

Поява та розквіт фільмів жахів в цей період, була тісно пов'язана з соціальними та економічними змінами в Японії. Після економічного краху наприкінці 1980-х років країна потрапила у тривалу фінансову рецесію, що спричинило масштабну соціальну невпевненість і почуття нестабільності. Криза підважила уявлення про непохитність економічного розвитку, породивши колективну тривогу, яка знайшла своє відображення у фільмах жахів [87, с. 16-17, 20]. Водночас японське суспільство переживало кризу традиційних сімейних структур. Зростання рівня розлучень, поява покоління незалежних жінок та зміна ролі чоловіка в родині породили тривогу щодо руйнування патріархальних засад [87, с. 71, 102; 88, с. 104] . Японські фільми цього часу почали функціонувати як символічна реакція на суспільну напругу, відображаючи страх перед майбутнім, втрату стабільності та відчуття роз'єднаності.

Образ онрьо, який трансформувався в цей складний період, в свою чергу відображав ці культурні та економічні процеси. У цьому контексті сучасні фільми жахів стали відображенням колективної тривоги, пов'язаної з ізоляцією,

відчуженням і втратою соціальних зв'язків [91, с. 76]. Можна сказати, що в 90-х різні образи юрей знову стали маркером соціальних, економічних та політичних змін як і в період Едо, однак будуючись на інших процесах в суспільстві. Вони також при цьому зберігли в собі соціальний протест проти системного придушення жінки.

На відміну від класичних кайдан, де справедливість відновлювалася через помсту або очищення, сучасні онрьо постають як сили, чия помста безрозсудна і всеохопна. Тепер вони діють незалежно від провини своїх жертв, як у випадку Садако Ямамури з «Дзвінок» (1998) (іл. 13) чи Каяко Саекі з «Дзю-он: Образа» (2002), та зображуються як прокляття, що поширюється без меж [87, с. 133]. Однак, вони також зберігають традиційні елементи цього образу, наприклад зв'язок Садако із колодязем. Цей елемент авжеж був запозичений із історії про Окіку.

Також однією із тенденцій *J-Horror*, у відповідь на соціальні зміни, стало зміщення акценту з фігури дорослої жінки-привида до образу дитини або підлітка. У багатьох фільмах жахів дія розгортається в межах дисфункціональних сімей, очолюваних самотніми або розлученими матерями. Теми подружнього насильства, нехтування дітьми та розриву між поколіннями стали центральними мотивами [87, с. 72, 76]. Цей мотив, таким чином, символізує колективну тривогу перед відчуженою молоддю та кризою батьківських ролей у японському суспільстві.

Садако, Міцуко з «Темної води» (2002) та Тосіо Саекі з «Дзю-он» представляють новий тип онрьо, який поєднує невинність дитинства/підлітковості з жорстокістю. Духи в цих фільмах часто позбавлені емпатії, їхня помста невибіркова, що підкреслює розпад моральних ієрархій, відсутності стабільності і кризи патріархальної моделі.

Не менш важливою складовою естетики японських жахів 1990-х років стало впровадження технологій в сюжети горорів. Швидкий розвиток цифрових технологій та медіа зумовив появу піджанру техно-жаху, в якому джерелом страху

виступала сама технологія. У «Дзвінку» (1998) прокляття передавалося через відеокасету, а сама Садако пересувалась через телевізор (іл. 14), у «Пульсі» (2001) через Інтернет, а у «Пропущеному дзвінку» (2003) через мобільний телефон. Технологія стала не лише інструментом комунікації, а й провідником надприродного, символом руйнування межі між реальним і віртуальним світом [88, с. 121-122; 90, с. 169]. Така естетика пов'язана не лише із ідеєю технологічного прогресу, а також із ставленням до технологій як джерела потенційного знищення, через події у війні.

Таким чином, образ юрей у кінематографі пережив зміни, які відображають трансформації японського суспільства у XX столітті. Ранній період японського кіно характеризувався прямим запозиченням естетики театру кабукі, коли екранізувалися класичні п'єси, але зберігали при цьому традиційні зображення духів. Художній рух *еро-гуро-нансенсу* доповнив образ онрьо через додавання різних фізичних деформацій з елементами гротеску. Завдяки відродженню кіно жахів після війни, образ юрей набув нових значень. Наприклад, понівечене обличчя онрьо стало метафорою національної травми Японії після атомних бомбардувань та програші у війні. Фільми цього періоду, зокрема «Історія привида Йоцуї», «Угецу» та «Квайдан», продовжували зображати конфлікт між традиціями та особистими вчинками, а також фокусувалися на долі жінок як жертв патріархальної системи.

Формування жанру *J-Horror* наприкінці 1990-х років ознаменувало нову зміну образу юрей через соціально-економічну кризу. Економічний крах 1980-х років, руйнування традиційних сімейних структур та швидкий розвиток цифрових технологій створили контекст для появи нового типу онрьо, які діють вже незалежно від провини жертв. Фільми «Дзвінок» та «Дзю-он: Образа» демонструють зміщення акценту з дорослих жінок до образів дітей та підлітків, символізуючи колективну тривогу молоддю та кризою батьківських ролей. Впровадження технологій у сюжети горорів, де прокляття передається через відеокасети, Інтернет або мобільні

телефони, відображає страх перед технологічним прогресом як потенційним джерелом знищення. Таким чином, кінематографічна репрезентація юрей існує як маркер соціальних, економічних та політичних змін. Але, він зберігає при цьому традиційний мотив протесту проти системного придушення жінки, та водночас адаптується до нових форм колективної тривоги японського суспільства.

3.4. Місце Юрей в суспільних традиціях

Фестиваль Обон, також відомий як *Урабон*, є одним із найважливіших щорічних свят у японській культурі, присвяченим вшануванню померлих. Вперше цей фестиваль був лише буддійською традицією за правління імператриці Суйко (592–628) [7, с. 28], однак згодом був запроваджений як звичайне буддійське свято при дворі.

Основна мета фестивалю полягає у створенні можливості для духів предків, повернутися додому та відвідати свої родини протягом двох-трьох днів. Духів предків вітають як рівноправних членів сім'ї. Ритуальна структура фестивалю Обон складається із трьох етапів (зустріч, шанування та прощання) [1, с. 19-20; 120]. У період Едо, фестиваль став ширше відзначатися серед широких мас, перетворившись у час радості і возз'єднання. Зустріч духів здійснюється через вогняний ритуал, під час якого сім'ї запалюють невелике вогнище або свічку, щоб супроводжувати душі під час їхньої довгої подорожі. У деяких регіонах використовуються величезні багаття, що світяться на схилах гір, а в синтоїстських святилищах під час ночей Обон запалюють кам'яні ліхтарі [4, с. 43; 7, с. 26].

Етап шанування передбачає миття могил та прикрашання вівтарів підношеннями, включаючи їжу та квіти, які розміщують перед табличками з іменами предків. Духів розважають бенкетами та традиційним народним танцем під назвою *бон одорі* (танець мертвих). На третій день відбувається ритуал прощання

через водний обряд. Під час нього, духів відправляють назад у потойбіччя з прощальними вогнями у вигляді ліхтарів зі свічками, які пускають по річці або за течією, щоб супроводжувати їх назад до світу мертвих [1, с. 121, 124; 7, с. 28].

Традиційно це свято відзначається на п'ятнадцятий день сьомого місяця за місячним календарем, але через прийняття григоріанського календаря час святкування почав варіюватися залежно від регіону [1, с. 121]. *Січігацу Бон* (липневий Бон) відзначається приблизно 15 липня, переважно в міських районах, таких як Токіо та Йокогама. *Хачігацу Бон* (серпневий Бон) святкується 15 серпня та поширений у районі Кансай, зокрема в Осаці, Кіото та Нарі. *Кю Бон* (Старий Бон) досі відзначається за місячним календарем в сільських та південних регіонах [1, с. 121-122].

Літо є традиційним сезоном для надприродного, через те, що саме в ці місяці стіни між світами стають тонкими, що дозволяє духам легко перетинати їх. Саме в цей період Юрей та інші примарні сутності найбільш активні та, ймовірно, блукають всюди [1, с. 78]. Наприклад, період фестивалю є найпоширеніший час року для появи *фунаюрей*. В ці дні, моряки уникають риболовлі, щоб не зустрітися з цими духами. Людей також застерігають залагом триматися подалі від води протягом трьох днів Обону, оскільки духи можуть сплутати живу людину зі своєю та повернути її до світу мертвих [7, с. 104-105, 107].

Для цього періоду характерно також розповідати історії про привидів. Наприклад, храм Дзенсьоан у Токіо має традицію розповідати надприродні історії під час сезону Обон у серпні. Храм також щорічно протягом цього місяця виставляє свою велику колекцію портретів *юрей-е* [7, с. 29-30].

Під час фестивалю Обон є популярним атракціон який має назву *обакеясікі* (будинки з привидами), який виник у Японії після Другої світової війни. Він вперше виник в парках розваг та на фестивалях. Теми часто зосереджені на людських

почуттях, а не на монстрах чи вбивцях, використовуючи в більшій мірі розповіді історій, моторошні звуки та психологічний страх [93].

Окрім фестивалю Обон, існує день який присвячений вшануванню духів. «Юрей но Хі» (День Юрей) проводиться щорічно 26 липня в Японії. Цей день служить культурним визнанням і нагадуванням про цих духів, які залишаються через невирішені прив'язаності або незавершені ритуали. Дата цього свята пов'язана із днем коли відбулася прем'єра «Йоцзя Кайдан» 26 липня 1825 року в театрі Накамураза в Едо [94].

Висновки до розділу

Образ юрей та його репрезентація в різних мистецьких формах показує складну структуру взаємопов'язаних культурних практик, що формували візуальні, сюжетні та перформативні елементи цього феномену. Візуальне мистецтво, зокрема жанр *юрей-дзу*, що сформувався в епоху Едо, створило канонічний образ юрей завдяки роботі Маруями Окьо, та подальших серії робіт від Хокусая, Секієна та Йосітосі. Популярність цього жанру в середині-кінці XIX століття співпала з розквітом театру кабукі та літератури кайдан, відображаючи соціальні проблеми періоду Едо, включно з гендерною нерівністю, кризою релігійних вчень та політичними репресіями уряду Токугава. Театральна репрезентація юрей показала свій розвиток від ритуально-релігійної функції в театрі но, до драматичної в театрі кабукі.

Кінематографічна репрезентація юрей у XX-XXI століттях відображає зміни в японському суспільстві через зображення традиційних образів у нових контекстах. Ранній період японського кіно характеризувався прямим запозиченням естетики театру кабукі, що було доповнено впливом руху гротеску. Післявоєнне повернення кіно надало образу юрей нових значень, таку як національна травма через війну та

катастрофи. Фільми також продовжували фокусуватись на долях жінок як жертв патріархальної системи. Формування жанру *J-Horror* наприкінці 1990-х років відобразило ще одну зміну образу юрей, на цей раз через соціальноекономічну кризу, руйнування сімейних цінностей та швидкий розвиток технологій. Суспільні традиції, зокрема фестиваль Обон, показують нам те, наскільки феномен духів є важливим для японського суспільства. Таким чином, репрезентація юрей у японській культурі існує у якості цілої системи культурних практик, які дозволяють виражати колективні емоції, говорити про соціальні та політичні проблеми, критикувати систему, зберігаючи традиційні мотиви.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження образу юрей у традиційній та сучасній культурі Японії дозволяє сформулювати такі висновки:

1. Аналіз фахової літератури показав, що основні дослідження зосереджуються на окремих аспектах феномену, однак комплексний міждисциплінарний підхід до вивчення юрей залишається недостатньо розробленим. Уточнений та конкретизований понятійний апарат щодо образу юрей, позволив проведенню розмежування з іншими категоріями духів японської культури, що дозволило встановити специфічні характеристики юрей.
2. Вивчення історичного розвитку концепту юрей від ранніх періодів до сучасності продемонструвало чітку еволюцію від релігійно-політичного феномена до культурного маркера соціальних змін та тривоги. З історичного боку аналізу, період Едо виступив головним часом трансформації образу юрей.
3. Розроблена авторська класифікація юрей на основі різних характеристик виділяє шість основних категорій: мстиві та емоційно-заряджені юрей, юрей морського походження, юрей природного походження, юрей материнської функції, та юрей нещасної смерті. Ця класифікація показала і підтвердила сильну синкретичну природу японського фольклору, а також відобразила складність та багатогранність досліджуваного феномену.
4. Застосування антропологічної концепції лімінальності виявило, що ці духи перебувають у перманентному перехідному стані між світом живих та світом мертвих. Аналіз також показав, що для юрей характерна просторова лімінальність юрей яка проявляється через їхню прив'язаність до різних архітектурних чи природних зон. Також завдяки концепції, була виявлена

функція юрей як носіїв колективної пам'яті та їхньої ролі у відновленні духовного балансу.

5. Використаний гендерний аналіз на основі феміністської теорії афектів Сари Ахмед продемонстрував, що домінування жіночих образів серед юрей відображає структурне пригнічення жінок у патріархальному суспільстві. Аналіз допоміг визначити юрей у якості каналів циркуляції жіночих подавлених емоцій, а також те що вони представляють собою колективний досвід жіночої травми.
6. Завдяки аналізу візуального мистецтва, була виявлена чітка еволюція зображення юрей від бестіаріїв до формування окремого жанру юрей-дзу в період Едо. Жанр, який став засобом соціальної критики через символічне зображення надприродного. Також, було виявлено, що домінування жіночих образів у живописі корелює з теорією афекту, підтверджуючи ці припущення. Аналіз театральної репрезентації показав еволюцію функції юрей від ритуально-релігійної до видовищно-драматичної. Аналіз розвитку японського кінематографу відобразив зміни зображення образу юрей відповідно до нових соціальних контекстів та значень.
7. Перспективи подальших досліджень включають детальніший аналіз регіональних варіацій юрей, поглиблене вивчення специфічних категорій духів у контексті сучасної масової культури. Також є перспективними дослідження психоаналітичних інтерпретацій юрей, а також через постколоніальні підходи.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ ТА ЛІТЕРАТУРИ

1. Davisson, Z. Yūrei The Japanese Ghost. Seattle. Chin Music Press. 2014. С. 162.
2. Oriental Outpost Dictionary. URL: <https://www.orientaloutpost.com/dictionary>
(дата звернення: 28.09.2025)
3. Ruppert, B., Deal, W. E. A cultural history of Japanese Buddhism. John Wiley & Sons, Ltd. 2015. С. 303.
4. Cummins A. The Dark Side of Japan. Ancient Black Magic, Folklore, Ritual. Amberley Publishing. 2017. С. 221.
5. Plutschow, H. Tragic Victims in Japanese Religion, Politics, and the Arts. East Asian Languages & Cultures. Los Angeles. University of California. 2000. С. 69.
6. Yoda, H., Alt, M. Yurei Attack!: The Japanese Ghost Survival Guide. Singapore. Tuttle Publishing. 2011. С. 401.
7. Komatsu K., Iwasaka M., Toelken B. Ghosts and the Japanese: Cultural Experience in Japanese Death Legends. Asian Folklore Studies. Logan. Utah State University Press. 1994. С. 138.
8. Jisho Dictionary. Shiryō. URL: <https://jisho.org/word/%E6%AD%BB%E9%9C%8A> (дата звернення: 28.09.2025)
9. Brown D. The Cambridge History of Japan. Vol. 1: Ancient Japan. Cambridge. Cambridge University Press. 1993. С. 602.
10. Phillips, N. Conforming to Invisible Principles: The Significance of Meta-Physical Beliefs for the Heian-Period Episteme and their Articulation in Social and Political Relations. Edinburgh. University of Edinburgh. 2019. С. 424.

11. Ooms, H. Imperial Politics and Symbolics in Ancient Japan. The Tenmu Dynasty, 650-800. Honolulu. University of Hawai'i Press. 2009. C. 353.
12. Davisson, Z. The Ultimate Guide to Japanese Yokai. Tuttle Publishing. 2024. C. 288.
13. Foster, M. D. Pandemonium and Parade: Japanese Monsters and the Culture of Yokai. Berkeley. University of California Press. 2008. C. 291.
14. Sansom, G. A History of Japan to 1334. Tokyo. Charles E. Tuttle Company. 1974. C. 500.
15. Shively D., McCullough W. The Cambridge History of Japan. Vol. 2: Heian Japan. Cambridge. Cambridge University Press. 1999. C. 782.
16. Mason R. H. P., Caiger J. G. A History of Japan. Revised Edition. Tuttle Publishing. 1997. C. 408.
17. Yamamura K. The Cambridge History of Japan. Vol. 3: Medieval Japan. Cambridge. Cambridge University Press. 1990. C. 736.
18. Salz J. A History of Japanese Theater. Cambridge. Cambridge University Press. 2016. C. 550.
19. Kelsey W. M. Konjaku Monogatari-Shu. Boston. Tivayne Publishers. 1982. C. 174.
20. Foster, M. D. The Book of Yokai: Mysterious Creatures of Japanese Folklore. Berkeley. University of California Press. 2015. C. 336.
21. Marks, A. Japanese Yōkai and Other Supernatural Beings. Tuttle Publishing. 2023. C. 240.
22. Benedict R. Chrysanthemum and the Sword: Patterns of Japanese Culture. Cambridge. The Riverside Press. 1946. C. 324.

23. Koda R. Yokai as the Edge of The World. Global Perspectives on Japan. Vol: 4. Forum Tauri Press. 2021. C. 14.
24. Komatsu, K. Yōkaigaku shinkō: Yōkai kara miru nihonjin no kokoro. Tokyo. Shogakukan. 1994. C. 253.
25. Kotobank Japanese Dictionary. URL:
<https://kotobank.jp/japtword/%E3%81%8A%E5%8C%96%E3%81%91#w-2687473> (дата звернення: 28.09.2025)
26. Smyers, K. A. The Fox and the Jewel: Shared and Private Meanings in Contemporary Japanese Inari Worship. Honolulu. University of Hawai'i Press. 1999. C. 271.
27. Hirota, R. Traversing the Natural, Supernatural, and Paranormal. Religion and Identity in Japan since 1940. Japanese Journal of Religious Studies, Vol. 48. Nanzan University. 2021. C. 321-340.
28. Kamens. E. Onmyōdō. Encyclopedia. URL:
<https://www.encyclopedia.com/environment/encyclopedias-almanacs-transcriptsand-maps/onmyodo> (дата звернення: 28.09.2025)
29. Salter R. Japanese Woodblock Printing. Honolulu. University of Hawai'i Press. 2002. C. 128.
30. Boyer R. Impermanence in Life and Art: The Expression of Mujō in Japanese Aesthetics. Berkeley. Graduate Theological Union. 2020. C. 24.
31. Hagland K. M. The Liminal Undead. Bergen. University of Bergen. 2016. C. 96.
32. Mauro L. Into the Uncanny Valley: Liminal Places as the Locus of the Unsettling in Horrific Fiction. Birbeck. University of London. 2021. C. 50.
33. Turner V. The Ritual Process. Structure and Anti-Structure. Cornell University Press. 1969. C. 232.

34. Hall J. W., McClain J. The Cambridge History of Japan. Vol. 4. Early Modern Japan. Cambridge. Cambridge University Press. 1991. C. 832.
35. Doroszevska J. The Liminal Space: Suburbs as a Demonic Domain in Classical Literature. *Preternature: Critical and Historical Studies on the Preternatural*. Vol. 6. Penn State University Press. 2017. C. 1-30.
36. Bulian G. The Multilocality of Satoyama. Landscape, Cultural Heritage and Environmental Sustainability in Japan. *Itineraries of an Anthropologist. Studies in Honour of Massimo Raveri*. Edizioni Ca' Foscari. University of Venice. 2021. C. 111-133.
37. Stanley A. Selling Women. Prostitution, Markets, and the Household in Early Modern Japan. Berkeley. University of California Press. 2012. C. 282.
38. Kuroda, T. The World of Spirit Pacification: Issues of State and Religion. *Japanese Journal of Religious Studies*. Nanzan University. 1996. C. 321-351.
39. Ponsonby-Fane, Brabazon R. A. The Imperial House of Japan. Kyoto. Ponsonby Memorial Society. 1959. C. 465.
40. Shrine Headquarters. Tenjin-sama URL:
<https://archive.ph/20151125173501/http://www.jinjahoncho.or.jp/2007/02/01%E3%80%80%E5%A4%A9%E7%A5%9E%E3%81%95%E3%81%BE/> (дата
звернення: 28.09.2025)
41. Ahmed S. Affective Economies. *Social Text* 79. Vol, 22. Durham. Duke University Press. 2004. C. 117-139.
42. Ahmed S. The Cultural Politics of Emotion. Edinburgh University Press. 2014. C. 256.

43. Lyon Collection. Yurei-Zu (幽霊図 - ghosts demons monsters and spirits). URL: <https://woodblockprints.org/index.php/Detail/entities/118> (дата звернення: 20.09.2025)
44. Schaap R. Heroes and Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi (1797-1861). Leiden. Hotei Publishing. 1998. С. 280.
45. Addis S. Conclusion: The Supernatural in Japanese Art. In Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural. New York. George Braziller Inc. 1985. С. 177-179
46. Rubin N. A. Ghosts, Demons and Spirits in Japanese Lore. URL: <https://www.asianart.com/articles/rubin/> (дата звернення: 20.09.2025)
47. Tempō reforms. Encyclopedia Britannica. URL: <https://www.britannica.com/event/Tempo-reforms> (дата звернення: 20.09.2025)
48. Jansen M. B. The Cambridge History of Japan. Vol. 5. The Nineteenth Century. Cambridge. Cambridge University Press. 1989. С. 844.
49. Harris F. Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print. Tokyo. Tuttle Publishing. 2010. С. 192.
50. Fensom S. E. Lucid Dreams & Nightmares. Art & Antiques Worldwide Media, LLC. 2012. URL: <http://www.artandantiquesmag.com/2012/10/japanesewoodblock-prints/> (дата звернення: 20.09.2025)
51. Ishii T.; Watanabe K. How People Attribute Minds to Non-Living Entities. 2019 11th International Conference on Knowledge and Smart Technology. Chonburi. Institute of Electrical and Electronics Engineers Inc. 2019. С. 213-217

52. Kyogoku N., Tada K, Pictorial Book of Yokai - Supernatural Monsters. Tosho Kanko Kai. 2006. С. 183.
53. Yoda H. Japandemonium Illustrated: The Yokai Encyclopedias of Toriyama Sekien. Dover Publications. 2017. С. 336.
54. The Bakemono Zukushi “Monster” Scroll (18th–19th century). The Public Domain Review. URL: <https://publicdomainreview.org/collection/the-bakemonozukushi-monster-scroll-18th-19th-century/> (дата звернення: 19.09.2025)
55. Dolce L. The Buddhist World of Hokusai: Lotus Practices and the Religious Frenzy of Urban Edo. Late Hokusai: Society, Thought, Technique, Legacy. The British Museum. 2023. С. 89-102.
56. Hokusai’s Ghost Stories (ca. 1830). The Public Domain Review. URL: <https://publicdomainreview.org/collection/hokusai-s-ghost-stories-ca-1830/> (дата звернення: 19.09.2025)
57. Hokusai K. The Mansion of the Plates. Minneapolis Institute of Art. URL: <https://collections.artsmia.org/art/65736/the-mansion-of-the-plates-katsushikahokusai> (дата звернення: 19.09.2025)
58. Hokusai K. The Ghost of Oiwa. Minneapolis Institute of Art. URL: <https://collections.artsmia.org/art/65717/the-ghost-of-oiwa-katsushika-hokusai> (дата звернення: 19.09.2025)
59. Sumpter S. Katsushika Hokusai’s Ghost of Kohada Koheiji: Image from a Fallen Era. Prized Writing. URL: <https://prizedwriting.ucdavis.edu/katsushika-hokusaisghost-kohada-koheiji-image-fallen-era> (дата звернення: 21.09.2025)
60. Ehon Hyaku Monogatari. Pulverer Collection URL: <https://pulverer.si.edu/node/972/title> (дата звернення: 21.09.2025)

61. Nussbaum L. F. Japan Encyclopedia. Harvard University Press. 2002. С. 1102.
62. Yoshitoshi's 100 Aspects of the Moon (Tsuki hyakushi). URL: <https://www.yoshitoshi.net/series/100moon.html> (дата звернення: 21.09.2025)
63. Noguchi, E. E., Tsukioka, Y. One Hundred Aspects of the Moon. Moon above the Sea at Daimotsu Bay - Benkei. Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/item/2021668993/> (дата звернення: 29.09.2025)
64. Tsukioka, Y. One Hundred Aspects of the Moon. The Moon Glimmers like Bright Snow / And Plum Blossoms Appear like Reflected Stars / Ah! The Golden Mirror of the Moon Passes Overhead/ As Fragrance from the Jade Chamber Fills the Garden - Sugawara no Mititzane. Library of Congress. URL: <https://www.loc.gov/item/2021669034/> (дата звернення: 29.09.2025)
65. Tsukioka, Y. Okiku's Ghost from 'Dish Mansion'. Minneapolis Institute of Art. URL: <https://collections.artsimia.org/art/127968/okikus-ghost-from-dish-mansionsukioka-yoshitoshi> (дата звернення: 29.09.2025)
66. Tsukioka, Y. The Ghost of Taira no Tomomori Appearing to Yoshitsune and Benkei at Daimotsu Bay (Daimotsunoura ni rei Taira no Tomomori kaijō ni shutsugen). Philadelphia Art Museum. URL: <https://www.visitpham.org/objects/85261> (дата звернення: 29.09.2025)
67. Tsukioka, Y. The Naval Battle of Dannoura in the Reign of Antoku, Eightieth Emperor. Los Angeles County Museum of Art Collections URL: <https://collections.lacma.org/node/191663> (дата звернення: 30.09.2025)
68. Fuyuko Matsui Works. Nyctalopia. URL: <https://web.archive.org/web/20180322110801/http://www.matsui-fuyuko.com/works-e/index.html> (дата звернення: 30.09.2025)

69. Butscher M. The Surrealist Work of Fuyuko Matsui. URL: https://www.maevebutscher.com/writingportfolio/4e0ka7osxf8rlqvhm2vcvuanut_e4a (дата звернення: 30.09.2025)
70. Drazen P. A Gathering of Spirits: Japan's Ghost Story Tradition From Folklore and Kabuki to Anime and Manga. iUniverse Inc. 2011. C. 276.
71. Royall T. Japanese Nō Dramas. Penguin Classics. 1993. C. 384.
72. Brandon J. R. Nō and Kyogen in the Contemporary World. Honolulu. University of Hawai'i Press. 1997. C. 264.
73. Sadler A. L. Japanese Plays: Classic Noh, Kyogen and Kabuki Works. Tuttle Publishing. 2010. C. 320.
74. Ortolani B. The Japanese Theatre: From Shamanistic Ritual To Contemporary Pluralism. Princeton. Princeton University Press. 1995. C. 375.
75. Zeami. Aoi no Ue (Lady Aoi). Noh Plays Database. URL: https://www.thenoh.com/en/plays/data/program_006.html (дата звернення: 29.08.2025)
76. Ashley K. M. Victor Turner and The Construction of Cultural Criticism: Between Literature and Anthropology. Indiana University Press. 1990. C. 208.
77. Kanze K. N. Funa-Benkei (Benkei in a Boat). Noh Plays Database. URL: https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_003.html (дата звернення: 29.08.2025)
78. Zeami. Izutsu (The Well Head). Noh Plays Database. URL: https://www.thenoh.com/en/plays/data/program_010.html (дата звернення: 29.08.2025)
79. Zeami. Atsumori. Noh Plays Database. URL: https://www.thenoh.com/en/plays/data/program_008.html (дата звернення: 29.08.2025)

80. Cavaye R. Kabuki. A Pocket Guide. Tuttle Publishing. 2012. C. 184.
81. Yasuji T. Kabuki. The Popular Theater. NewYork/Tokyo. Walker/Weatherhill. 1970. C. 245.
82. Kawatake T. Kabuki: Baroque Fusion of the Arts. Tokyo. The International House of Japan. 2003. C. 301.
83. Takeda I., Miyoshi S., Namiki S., Takeda K. Sugawara Denju Tenarai Kagami. Kabuki Database. URL: <https://www.kabuki21.com/sdtk.php> (дата звернення: 31.08.2025)
84. Tsuruya N. Youtsuya Kaidan. Kabuki Database. URL: https://www.kabuki21.com/yotsuya_kaidan.php (дата звернення: 31.08.2025)
85. Okamoto K. Banchô Sarayashiki. Kabuki Database. URL: https://www.kabuki21.com/bancho_sarayashiki.php (дата звернення: 31.08.2025)
86. McLaughlin K. 10 great Japanese ghost stories. British Film Institute. URL: <https://www.bfi.org.uk/lists/10-great-japanese-ghost-stories>
87. Wee V. Japanese Horror Films and Their American Remakes. New York. Routledge. 2014. C. 272.
88. Berns, F. G, Bhattacharjee S., Saha A., Japanese Horror Culture. Critical Essays on Film, Literature, Anime, Video Games. Lexington Books. 2021. C. 242.
89. Petty J. E. Stage and Scream: The Influence of Traditional Japanese Theater, Culture, and Aesthetics on Japan's Cinema of the Fantastic. Master of Science (Radio, Television and Film). Denton. University of North Texas. 2011. C. 196.

90. Balmain C. Introduction to Japanese Horror Film. Edinburgh University Press. 2008. C. 214.
91. McRoy J. Nightmare Japan Contemporary Japanese Horror Cinema. Rodopi. 2008. C. 219.
92. McRoy J. Japanese Horror Cinema. Edinburgh University Press. 2005. C. 220.
93. Walker S. Yurei and the Haunted House: Why Is It Popular in Japan?. TokyoTreat Blog. URL: <https://tokyotreat.com/blog/yurei-and-the-haunted-house-why-is-itpopular-in-japan> (дата звернення: 10.09.2025)
94. Moscattelio M. Chilling Creatures: The Supernatural in Japanese Art. Cernuschi Museum. URL: <https://amis-musee-cernuschi.org/en/creatures-qui-font-frissonnerle-surnaturel-dans-lart-du-japon-2/> (дата звернення: 10.09.2025)

ДОДАТОК А. СЛОВНИК ТЕРМІНІВ

Aiguma (藍熊) – макіяж у театрі кабукі, який символізує причетність до духів юрей.

Anoyo (あの世) – інший світ, потойбіччя, царство мертвих.

Bakemono (化け物) – дух чи істота, яка може змінювати форму, синонім до слова obake.

Bōrei (亡霊) – блукаючий, неспокійний дух померлої людини,.

Chīnouya (血の屋) – локальний жінки дух регіону Окінава, яка заманює дітей.

Chōbuku (調伏) – ритуал підкорення або вигнання злих духів.

Daihannya-kyō (大般若經) – велика сутра про досконалу мудрість, важливий буддійський текст.

E-hon (絵本) – книга з картинками, часто ілюстровані оповіді про духів.

Engawa (縁側) – довгий, вузький дерев'яний прохід або веранда, прибудована до кімнат.

Fudakaeshi (札返し) – духи, що знімають чари в місцях які захищають від духів.

Fuyurei (冬霊) – дух який не може зрозуміти, що він помер, і тому продовжує жити у фізичному світі, є модерним прикладом юрей.

Gimu (義務) – (почуття) довічне зобов'язання.

Goryō (御霊) – тип онрьо у вигляді знатної чи аристократичної особи.

Goryō Shinko (御霊信仰) – віра в горьо та шанування їх для умиротворення.

Gosuto (ゴースト) – загальна назва для привида або примари в японській мові.

Hanako-san (花子さん) – дух дівчинки із популярної місцевої легенди, що живе в шкільному туалеті.

Hokkeshū (法華宗) – школа махаяна буддизму, яка відіграла роль у поширенні ідей про духів.

Hone-onna (骨女) – дух жінки у вигляді скелета.

Honji suiјaku (本地垂迹) – синто-буддiйська концепцiя, що божества є втіленням будд.

Hyakumonogatari Kaidankai (百物語怪談会) – популярна гра періоду Едо, яка пов'язана з духами.

Ikiryō (生霊) – живий дух людини, який може покинути тіло людини, щоб заважати іншим.

Itsuki (逸樹) – дух людини яка померла через повішення чи задушення.

Jibakurei (地縛霊) – дух, прив'язаний до певного місця через сильні почуття, є модерним прикладом юрей.

Jingi (神祇) – божества синтоїзму, камі.

Jingi-kan (神祇官) – стародавня урядова установа, яка існувала з 8 століття до 1871 року, що завідувала синтоїстськими ритуалами.

Jōdo Shinshū (浄土真宗) – Школа буддизму Чистої Землі, що вплинула на уявлення про потойбіччя.

Kabuki (歌舞伎) – Традиційний японський театр, який виник в період Едо, в ньому ставлять п'єси про духів.

Kaidan (怪談) – жанр оповідей, яка стосується загадкового та надприродного.

Kaidan-shū (怪談集) – збірник історій про духів.

Kainan hōshi (海南法師) – дух потонулих жертв корабельної аварії Kami (神) – божество або дух у синтоїзмі.

Kitsune (狐) – лисиця-оборотень.

Kosodate-yūrei (子育て幽霊) – дух жінки матері, яка доглядає за своєю дитиною.

Kyokatabira (経帷子) – похоронне кімоно з написами сутр, в якому ховають померлих, характерний одяг для юрей.

Marpo (末法) – Період занепаду Буддизму, коли зло буде поширюватися світом.

Mononoke (物の怪) – загальна назва духів або інших істот, що приносять хвороби та нещастя.

Noppera-bō (のっぺらぼう) – чоловікоподібний дух без обличчя.

Nō (能) – класичний японський театр, який виник у 14 столітті.

Obake (お化け) – загальна назва для духів, монстрів або істот, що змінюють форму, синонім до bakemono.

Onmyōdō (陰陽道) – це концепція, для передбачення удачі з астрологічної точки зору, що походить з філософії інь-ян.

Onnen (怨念) – невирішений комплекс емоцій та переживань померлого, що живе в юрей.

Onryō (怨霊) – мстивий дух, який керується емоціями.

Reikon (霊魂) – душа людини, яка після смерті відправляється в потойбічний світ.

Shinbutsu-shūgō (神仏習合) – синкретизм, злиття синтоїзму та буддизму в Японії.

Shingon (真言) – Буддійська школа, яка використовує мантри та ритуали для впливу на духовний світ.

Shini-shozoku (死に装束) – спеціальне похоронне вбрання для померлих.

Shiryō (死霊) – дух померлої людини, який повертається у світ живих.

Shizume (鎮め) – ритуал заспокоєння або ув'язнення духа.

Sōrei (祖霊) – дух предка, який охороняє свою родину.

Tama (魂) – душа або дух, життєва сила.

Tokugawa Shogunate (徳川幕府) – авторитарна держава, диктатура на території Японії, яка існувала в період Едо.

Ubume (産女) – привид жінки, яка померла під час або після пологів і турбується про свою дитину.

Ukiyo-e (浮世絵) – тип японського живопису, бук. гравюри на дереві.

Umibōzu (海坊主) – дух моря у вигляді буддійського монаха, що топить кораблі.

Yanagi-onna (柳女) – дух жінки, який пов'язаний з вербою.

Yōkai (妖怪) – велика група надприродних істоти японського фольклору яка описує різних істот, зазвичай хитрих.

Yōkai-gaku (妖怪学) – академічне вивчення йокай та юрей в японському фольклорі.

Yōulíng (幽灵) – китайський термін для духа або примари.

Yuki-onna (雪女) – дух жінки, пов'язаний зі снігом і холодом.

Yūrei (幽霊) – дух померлої людини, який не може знайти спокій і потрапити у світ живих.

Yūrei-zu (幽霊図) – жанр живопису, який зображає сюжети які пов'язані із юрей та іншими духами.

Yuigon-yurei (遺言幽霊) – дух, який повертається, щоб виконати останню волю або передати повідомлення.

Zashiki-warashi (座敷童) – Дух-дитина, який приносить удачу чи нещастя будинку, в якому живе.

ДОДАТОК Б. АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Маруяма Окьо. «Привид Оюкі», 1750 р.

Джерело: <https://webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/object/CJ.164>



Іл. 2. Савакі Суусі. «Юрей».

«Ілюстрований том про сотню демонів», 1737 р.

Джерело: Kyogoku N., Tada K, Pictorial Book of Yokai - Supernatural Monsters.

Tosho Kanko Kai. 2006

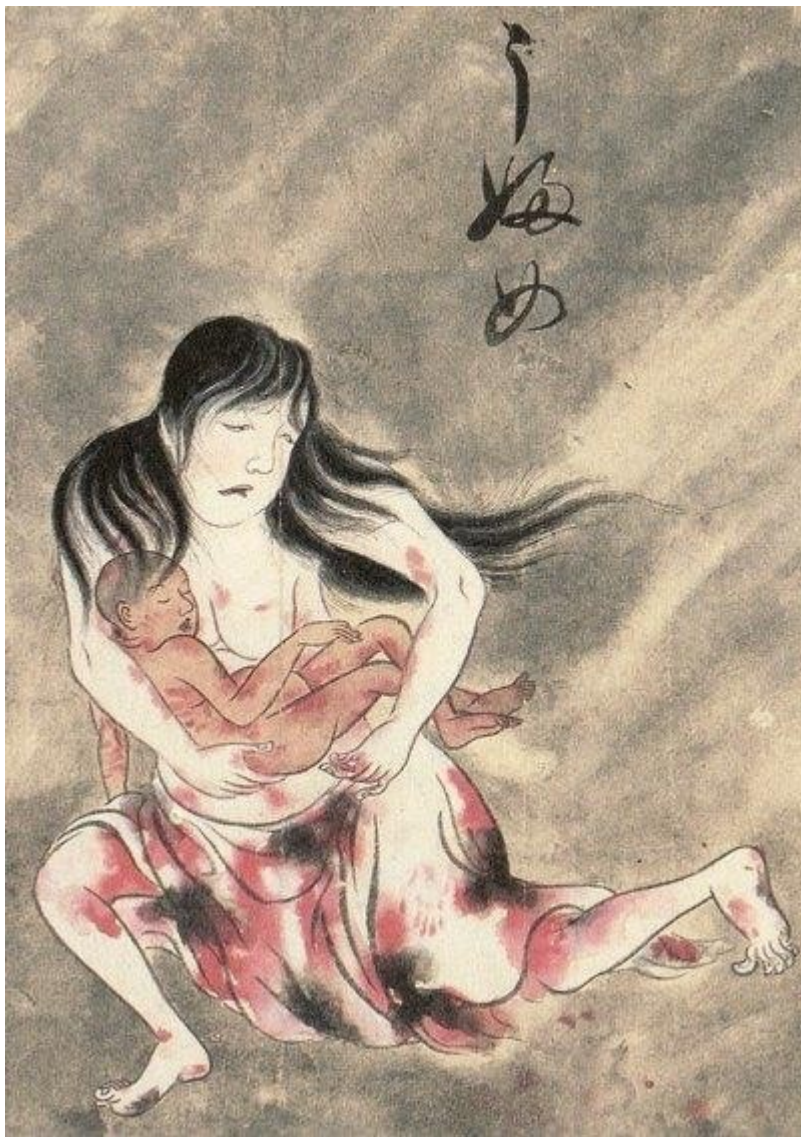


Іл. 3. Савакі Суусі. «Юкі-онна».

«Ілюстрований том про сотню демонів», 1737 р.

Джерело: Kyogoku N., Tada K, Pictorial Book of Yokai - Supernatural Monsters.

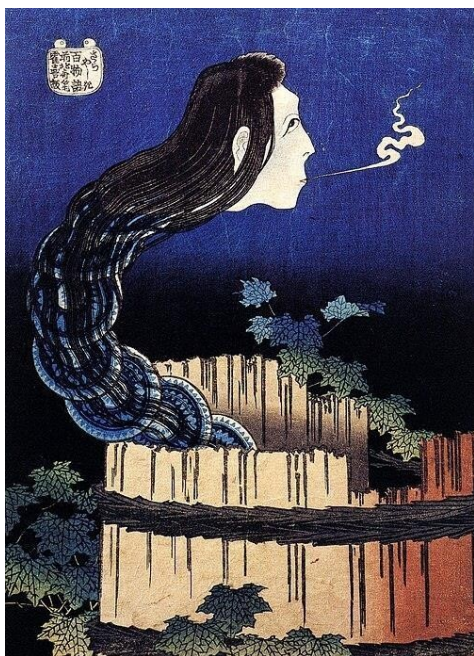
Tosho Kanko Kai. 2006



Іл. 4. Савакі Суусі. «Убуме».

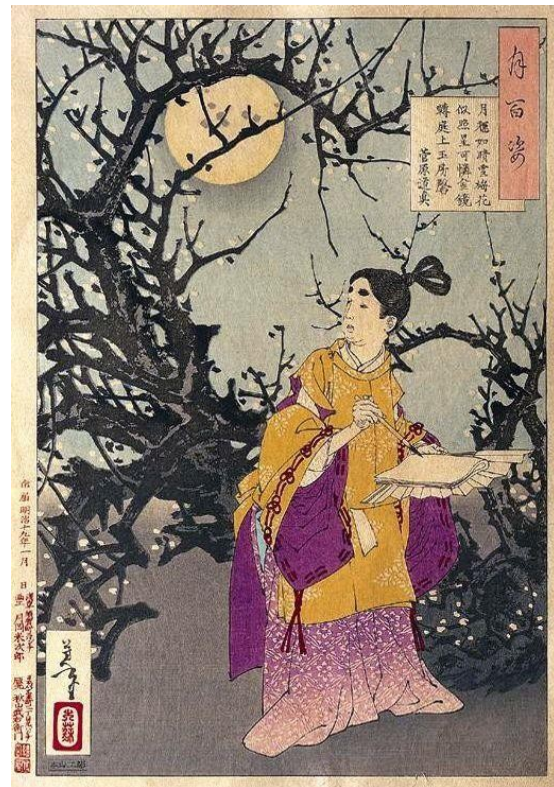
«Ілюстрований том про сотню демонів», 1737 р.

Джерело: Kyogoku N., Tada K, Pictorial Book of Yokai - Supernatural Monsters. Tosho Kanko Kai. 2006



Іл. 5-7. Катсукіка Хокусай.

«Особняк тарілок», «Дух Оіви» та «Дух Кохада Кохейдзі». «Сто Історій про привидів», 1780 р.



Іл. 8-9. Цукіюка Йосітосі. «Місяць над морем у затоці Даймоцу - Бенкей» та «Сугавара Мітідзане». «Сто Аспектів Місяця», 1885-1892 рр. Джерело: 1)

<https://www.loc.gov/item/2008660414/>; 2)

<https://www.loc.gov/item/2008660377/>.



Іл. 10. Фуюко Мацуї. «Нікталопія». 2005.

Джерело:

<https://web.archive.org/web/20180322110801/http://www.matsuifuyuko.com/workse/index.html>



Іл. 11. Нобуо Накагава. Привид Оіви.
Кадр з фільму «Привид Йотсуя». Shintoho, 1959



Іл. 12. Масакі Кобаясі. Снігова жінка.
Кадр з фільму «Квайдан». Toho, 1964



Іл. 13-14. Хідео Наката. Садако Ямамура
Кадри з фільму «Квайдан». Toho, 1998.