**Журнал глокальних досліджень**

№3 (2016) 1-24

**Балет в Японії: Переосмислення вестернізації японського балету**

**Саяко Оно**

Саяко Оно має ступінь доктора філософії Школи східних та азійських студій Лондонського університету, факультет антропології та соціології (2015).

142456@soas.ac.uk

(Отримано 1 жовтня 2015 р. Прийнято 28 грудня 2015 р.)

# Анотація

Класичний балет прийнято вважати частиною західного високого мистецтва, і як такий він має глобальну привабливість. Його дивляться і вивчають у всіх куточках світу. Балет здається ідеальним кандидатом для обговорення вестернізації чи глобалізації естетики. Однак ця стаття, представляючи приклад балету в Японії, критично розглядає претензії на глобальну гегемонію балетного мистецтва. З одного боку, стаття демонструє, як західні гегемоністські канони відтворюються в японському балетному світі, а з іншого - висвітлює специфіку того, як танцюють балет і як його танцюють в Японії. По-перше, в Японії, як і в деяких незахідних країнах, балет розглядається як символ вестернізації. І як такий, споживання балету стає засобом підвищення соціального статусу. По-друге, балет, який танцюють у Японії, має унікальні характеристики, які розвивалися інакше, ніж західний балет. Наприклад, в Японії будь-хто, незалежно від пропорцій тіла, має шанс стати професійним артистом балету, на відміну від західного естетичного ідеалу "худорлявих і довгоногих" балетних пропорцій. Розвиваючи власну місцеву естетику, японський балет має більш егалітарну форму порівняно із західними гегемоністськими канонами та естетичними міркуваннями. Тому ця стаття представляє специфіку балету в Японії, одночасно висвітлюючи соціальні прагнення японських балетних практиків, а також місцеву естетику. Зокрема, розповідаючи історії міських жінок середнього класу, ця робота досліджує їхню одержимість балетом.

***Ключові слова:*** балет, глокалізація, Японія, гендер, танець

＊ Для японських слів використовується модифікована система латиниці Хепберна.

# Вступ

Балет дивляться і вивчають у всьому світі. Тому я пропоную проаналізувати його за допомогою концепції естетичної глобалізації або глокалізації (посилання на неї буде подано в наступному розділі). У контексті Японії споживання балету відсилає не лише до західних гегемоністських канонів мистецтва, але й до місцевої естетики. Ця робота досліджує ці подвійні процеси адаптації. Лише в одному Токіо існує понад чотириста балетних студій, і більшість людей, які займаються балетом і насолоджуються ним, - жінки: від молодих дівчат до жінок середнього віку. Моє дослідження підкреслює, що це нова форма споживання культури через участь в *окейкогото* в Японії. *Окейкогото* буквально означає "практика" або "уроки", але цей нюанс не може бути ідеально перекладений англійською мовою. Позашкільні або позакласні заняття для дітей та хобі для дорослих, відповідно, означають найближче значення; хоча ці "заняття" можуть сприйматися, і часто сприймаються, цілком серйозно. У той час як одні учасники просто прагнуть здобути навички, інші очікують досягти певного статусу або набути культурний капітал через споживання та навчання. Тому варто розглянути різні способи споживання балету як все більш поширеного *окейкогото* в Японії ХХІ століття. Отже, у цій статті ми дослідимо, як балет був імпортований із Заходу і як він локалізувався в Японії. Зокрема, я зосереджую увагу на японських жінках середнього класу, які використовують балет як стратегію репрезентації себе у різні способи.

В Японії, незважаючи на існування класових відмінностей, більшість людей відносять себе до середнього класу (Clammer 1997; Ishida and Slater 2010). Це пояснюється тим, що багато японців вважають, що вони можуть досягти статусу середнього класу завдяки своїм моделям споживання. Ishida (1988), наприклад, стверджує, що в японському суспільстві існують класові відмінності, але стиль життя більшості японців затушовує ці відмінності. Іншими словами, в японському суспільстві індивідуальні смаки не є точними ознаками чи маркерами класу, і тому моделі споживання стають важливими способами демонстрації статусу. Зокрема, через рецесію економіки на початку 1990-х років японські соціокультурні системи та традиційні соціальні поділи стали невизначеними, навіть небезпечними. Як добре задокументовано, великі компанії відійшли від пропозиції довічної зайнятості, і в результаті середній клас почав побоюватися низхідної мобільності (див. Genda 2006; Ishida and Slater 2010; Miura and Ueno 2010). Тому те, який *саме окейкогото* японці часто споживають , стає важливим способом відрізнити себе від інших у спільному соціальному полі (див. Bourdieu 1984).

Згідно з Бурдьє, культурний капітал можна визначити за ступенем відмінності діяльності від "повсякденного життя". Таким чином, в той час як деякі *окейкогото*, такі як плавання або кулінарія, мають відносно низький престиж, інші практики, такі як вивчення традиційних японських або західних мистецтв, користуються більш привілейованим статусом. Наприклад, вивчення і виконання чайної церемонії або балету вимагає певних знань і технік, які можна здобути лише через роки дорогих уроків (див. Kato 2004; Wulff 1988). Тому, як буде показано нижче, навіть після демократизації *омейкогото*, балет все ще сприймається японцями як певною мірою престижне проведення часу, і жінкам із середнього класу подобається здобувати або підтримувати свій соціальний статус.

Більше того, балет, західне виконавське мистецтво, дає жінкам середнього класу відчуття самореалізації та можливість втекти від гегемоністських гендерних ідеалів Японії. У повсякденних ситуаціях від жінок середнього класу очікують, що вони присвятять свій час та енергію іншим - чоловікам, батькам, дітям та керівництву на роботі. Я стверджую, що потурання власним особистим задоволенням не заохочується суспільством, в той час як в епоху "пост-бульбашки" прояв неоліберального і глобалізованого індивідуалізму визнається серед молодих поколінь (див. Kosugi 2003; Shirahase 2005). У цьому контексті очікуваної поведінки деякі жінки використовують і споживають балет як інструмент опору, хоча й крихкого, проти "традиційних" гендерних норм японського суспільства (див. Ortner 2006). Таким чином, ця стаття пропонує "глокалізований" погляд на вивчення балету у виконанні жінок-аматорів середнього класу, і в такий спосіб висвітлює сучасні японські уявлення про гендерні відносини та відчуття втілення.

# Контекстуалізація балету в Японії

Балет (або "Захід", якщо вже на те пішло) є уявним іншим, який не належить до місцевої культури (див. Goldstein-Gidoni and Daliot-Bul 2002), тому люди можуть споживати його у власний спосіб. Я визначаю глокалізацію в Японії як процес, за допомогою якого сучасна Японія переважно імпортує глобальну культуру із Заходу, і ці запозичення переплітаються з місцевими практиками - від хіп-хопу до весільного стилю, від сільського господарства до маркетингу; Японія не існує в соціокультурному вакуумі (Condry 2001; Goldstein-Gidoni 2001; Kelly 1998; Miller 2006; Moeran and Skov 1993; Spielvogel 2003; Tobin 1992; Watson 1997). У процесі локалізації більшість культурних продуктів були частково змінені, щоб пристосуватися до соціального контексту Японії. Наприклад, Кондрі (2001) стверджує, що у випадку з американським хіп-хопом в Японії тексти пісень не лише японські, а не англійські, за винятком кількох запозичених слів, але й адаптовані до японської культури. Наприклад, якщо в американському хіп-хопі часто згадується зброя і злочинність, то в Японії вони згадуються рідко, і послання є набагато "нешкідливішими" (там само: 383).

Цей процес локалізації відбувається не лише в Японії, але й у багатьох інших країнах і отримав назву "привласнення", "креолізація", "глокалізація" або "індігенізація" відповідно (Appadurai 1986, 1990; Hannerz 1987; Miller 1995; Robertson 1992; Sahlins 1999). Ці теоретики пояснюють, що зовнішній культурний вплив не означає простого прийняття глобальної культури, а складається з трансформацій, (взаємо)переплетення, яке залежить від місцевої активності. Наприклад, Міллер (1995) стверджує, що в процесі привласнення глобальних товарів утверджується місцева автономія, а не прямий імпорт масової продукції. Дійсно, спосіб, у який практикується і споживається балет, є дуже японським.

Балет вперше розквітнув в Італії у 17 столітті. Потім він з'явився у Франції в 19 столітті, а пізніше в Росії в 20 столітті. Вперше балет був представлений в Японії на початку 20-го століття. Так, у 1911 році був заснований Японський імператорський театр (*Teikoku-Gekijyō*), репертуар якого включав західні мистецтва, такі як опера, класична музика та балет. Це був перший в Японії театр західного зразка. Однак у той час лише аристократи та представники вищого класу могли насолоджуватися переглядом балету та танцювати його, оскільки це було дуже дорого, і лише вони могли мати доступ до західних товарів та способу життя. Після Другої світової війни Японія вступила в період швидкого економічного зростання. Приблизно з 1955 по 1973 рік японська економіка почала покращуватися, і новий середній клас почав споживати предмети розкоші. Однак, оскільки плата за уроки була високою, а балетних студій, особливо в сільській місцевості, було небагато, лише кілька дівчат із сімей вищого середнього класу, які жили в містах, могли навчатися балету. Проте серед таких молодих жінок бути балериною було мрією. Цьому сприяли засоби масової інформації. Наприклад, багато балетних історій з'явилося в дівчачих *манґа* (коміксах) з такими назвами, як "*Арабеска*" чи "Лебідь", а на обкладинках багатьох дівчачих журналів японські моделі позували в образах балерин. У 1972 році вийшла балетна мильна опера "*Akai kutsu*" ("Червоні черевички")(1) (TBS: Tokyo Broadcasting System), і популярність балету розквітла серед звичайних дівчат, хоча насправді лише кілька дівчат з міських сімей вищого і нового середнього класу могли навчатися балету.

Однак після того, як у 1990-х роках лопнула економічна бульбашка, країна увійшла в економічну рецесію, а також зазнала значного тиску та критики на адресу японських працівників-трудоголіків. Як наслідок, робочий час був законодавчо скорочений з шестиденного робочого тижня до п'ятиденного (*jitansokushinhō*)2. Крім того, з цієї епохи жінки стали потужними споживачами товарів і дозвілля. Через практики споживання та вподобання молоді жінки демонструють свою економічну незалежність або змінюють уявлення про ґендер, включаючи пізній шлюб чи незаміжжя (див. Yamada 1999, 2007), таким чином, більше жінок насолоджуються своїм вільним часом порівняно з попередньою епохою. Що стосується старших поколінь, то, хоча вони все ще обмежені "традиційними" гендерними нормами, вони все частіше переслідують власні цілі. Це викликає менше суспільного осуду, якщо вони виконали свої материнські обов'язки (див. Розенбергер 1996: обидва випадки розглядаються нижче). Як наслідок, збільшився вільний час і з'явився більш різноманітний вибір способу життя. Наприклад, заняття *окейкогото* стало менш привілейованим заняттям, і японці почали споживати західне високе мистецтво як частину масової культури. Однак, як зазначалося вище, балет продовжує сприйматися як частина західної високої культури і зберігає свої елітарні образи. Наприклад, стиль балету не змінився від стилю Ваганової, який був запроваджений Росією, а балетні терміни у французькій мові залишаються незмінними, за винятком *катаканізації*, від тих, що зустрічаються в решті світу. Тому, наприклад, багато японських матерів використовують балет як інструмент для забезпечення соціального статусу своїх дочок. Однак балет в Японії також розвивався в інших напрямках порівняно із західним балетом, враховуючи те, що ця практика знаходиться далеко за межами японської історії, традицій та культурного фону. Таким чином, він зміг розвиватися у специфічний і локальний спосіб.

Наприклад, на відміну від більшості європейських країн, в Японії немає національних балетних шкіл, немає вступних іспитів чи оцінок для навчання балету, а також немає жодних кваліфікацій. Більше того, не існує системи ліцензування викладачів балету, балетних шкіл і труп, а отже, немає офіційних даних про кількість балетних студій чи відсоток населення, що навчається балету, згідно з даними Японської балетної асоціації. Відсутність акценту на оцінках, кваліфікаціях, статистиці чи ліцензіях різко контрастує з тим, як викладають японське традиційне мистецтво і як старанно ведуть його облік. Кілька респондентів зазначили, що балет був їм знайомий, оскільки балет - це стилізована форма танцю, подібна до японських традиційних танців. Оскільки в японському традиційному мистецтві ката або катачі (фіксована позиція руху) вважається важливою (Spielvogel 2003), основою класичного балетного тренування є п'ять позицій ніг і рук (Kirstein 1942). Однак більшість традиційних японських мистецтв мають суворо визначені класи, вимагають від викладачів наявності кваліфікації, а санкціонований доступ до цих офіційних ролей коштує цілих статків. Тому балетна система в Японії розвивалася в різних напрямках порівняно із західним балетом і традиційними японськими мистецтвами.

Крім того, що важливо, в Японії будь-хто, незалежно від пропорцій тіла, може почати займатися балетом і мати шанс стати професійним артистом балету. У всьому світі ідеальним типом тіла для балету вважається струнка і довгонога фігура (див. Fraleigh 1996; Stokes 1983). У більшості західних країн до балетних шкіл допускають лише тих танцюристів, які мають саме такий тип тіла, щоб стати професійними балеринами. Наприклад, у Росії та Франції серед багатьох талановитих абітурієнтів вступні іспити до відомих професійних балетних шкіл можуть скласти лише дівчата, які мають специфічний балеринський тип тіла, наприклад, довгі кінцівки та маленьке обличчя. Хоча фізичні вимоги до абітурієнтів майже не описані на їхніх веб-сайтах, документальні фільми, такі як "52 відсотки" про Академію балету ім. Ваганової (2007) або "L(ʼ)ecole de Ballet" про балетну школу Паризької опери (1987), чітко демонструють вимоги шкіл до статури абітурієнтів. Академія балету імені Ваганової розглядає лише тих студентів, чиї ноги складають 52% довжини тіла. Так само декан балетної трупи Паризької опери у фільмі каже, що вступний іспит можуть скласти лише абітурієнти, чия голова становить одну восьму від їхнього зросту.

Дійсно, багато японських танцюристів, які виступають у західному світі, згадують про труднощі танцювати балет, не маючи ідеальних пропорцій тіла. Наприклад, Міяко Йошида (2005), колишня провідна танцівниця балету Королівської опери в Ковент-Гардені, згадує у своїй книзі, що коли вона почала займатися балетом у Королівській балетній школі в Лондоні в підлітковому віці, вона ненавиділа дивитися на себе в дзеркало через свої пропорції. Вона розповіла, що на той час була єдиною ученицею зі Східної Азії в класі і відчувала, що не має необхідного балетного типу тіла, на відміну від західних учениць, які мали ідеальні балетні тіла. Це означає, що, хоча вивчення балету залишається привілейованим і глобалізованим видом діяльності, в Японії воно розвинулося в більш егалітарний спосіб. Отже, в Японії будь-хто може займатися балетом, щоб задовольнити власні бажання, і це є однією з причин, чому танці в балеті стають все більш популярними серед жінок. Зокрема, жінки середнього класу частіше, ніж жінки вищого чи нижчого класу, розглядаються через призму їхніх очікуваних суспільством ґендерних ролей.

# Гендерні уявлення середнього класу та зміна поколінь

Японські жінки середнього класу значною мірою обмежені гендерними ідеалами та соціокультурними гегемоністськими уявленнями про маскулінність і фемінінність. Наприклад, від жінок середнього класу очікують, що вони залишатимуться вдома як професійні домогосподарки, щоб підтримувати своїх чоловіків, які отримують зарплату, піклуватися про дітей і людей похилого віку в сім'ї. Таким чином, від них очікують дотримання гендерних норм, таких як ідеологія ryōsai-kenbo (хороша дружина, мудра мати). Багато антропологів Японії стверджують, що жінки, які зосереджуються на собі, вважаються wagamama (егоїстичними) (Hendry 1993; Imamura 1987; Lebra 1984; Miller and Bardsley 2005; Moeran and Skov 1993; Tokuhiro 2010).). Згідно з Міллером і Бардслі, чоловіки вважають, що бути вагамамою — це найгірша риса, яку може мати жінка (2005: 10-11).

Насправді, від жінок середнього класу в Японії часто очікують дотримання ідеалів жіночності, які пов'язані з елегантними та ніжними манерами (Hendry 1986; Lebra 1984), відповідним макіяжем (Ashikari 2003), вбранням та одягом (Tanaka 1990), мовою (Lebra 1984; Tanaka 1998), а також рухами та формою тіла (Clammer 1995). Наприклад, Ashikari (2003) пояснює, що, з'являючись на людях, японські жінки середнього класу повинні наносити макіяж, який відбілює їхні обличчя. Маквей зазначає, що учениць в одному з його польових центрів, молодшому коледжі Такасу, формально навчають цих жіночих манер, що є частиною шкільної програми, спрямованої на прищеплення їм гендерної ідеології (1996: 64). Проте, серед матерів середнього класу, мабуть, найбільш вражаючим соціальним обмеженням є труднощі, з якими вони стикаються при поверненні на ринок праці після того, як їхні діти виросли. Хоча більшість матерів робітничого класу не мають іншого вибору, окрім як повернутися до роботи на умовах неповного робочого дня заради збереження сімейного бюджету, від матерів середнього класу, незважаючи на те, що на їхню вищу освіту, очікується, що вони залишатимуться вдома, щоб виконувати материнські обов'язки. Наприклад, у 2002 році 52,9% заміжніх жінок залишалися вдома без роботи, незважаючи на те, що їхні діти досягли п'ятирічного віку (Cabinet Office, Government of Japan 2002. Див. також Aoshima 2007; Nakano 2014).

Однак, як зазначають деякі дослідники, у пост-бульбашкову епоху відбуваються міжпоколіннєві зміни щодо гендерних норм. Наприклад, жінки старшого покоління продовжують дотримуватися традиційних гендерних ролей, таких як *ryōsai kenbo*. Зокрема, сім'я або чоловік очікують від них працьовитості та *гамансуру* (терпіння) або беззавітної відданості своїм дітям. Дійсно, в японському суспільстві материнство вважалося частиною вродженої природи жінки. Навіть якщо жінки нічого не дізнавалися про материнство, наприклад, з текстів, вважалося, що вони здатні дарувати безумовну любов своїм дітям (Iwao 1993:128; Lebra. 1984:196). Отже, від матерів очікували, що вони беззастережно присвятять себе своїм дітям. Наприклад, спостерігати за тим, як ростуть її діти, вважалося материнською радістю, і передбачалося, що жінки готові бути самовідданими або жертвувати собою, щоб відчути цю радість (Iwao 1993: 128-9; Ohinata 1995: 200-4).

Порівняно зі своїми старшими колегами, представники молодого покоління мають інші погляди на гендерні норми, і багато хто з них, здається, менш обмежений старими гендерними нормами. Хоча поширення індивідуалізму серед молоді визнається через такі показники, як збільшення кількості нелегальних працівників незалежно від статі, багато дослідників вказують на те, що зміна уявлень про гендер в Японії більш очевидна серед жінок, ніж серед чоловіків. Це, наприклад, демонструється через їхнє відповідне ставлення до освіти. Сьогодні більше жінок, ніж чоловіків, здобувають вищу освіту (див. Shirahase 2005). Подібна тенденція спостерігається і в сфері зайнятості, оскільки деякі жінки продовжують працювати повний робочий день навіть після одруження або народження дітей, хоча кількість жінок, які роблять це, залишається відносно невеликою (див. Aoshima 2007; Takeishi 2006; Yasukōchi 2008). Більше того, такі тенденції можна спостерігати і в шлюбі, наприклад, люди одружуються пізніше ("паразитичні одинаки"), або одружуються без дітей, або просто не одружуються взагалі (див. Aoshima 2007; Dales 2005; Yamada 1999, 2007). Хоча уряд і засоби масової інформації заохочують молодих людей бути незалежними, вони часто б'ють на сполох щодо орієнтованого на споживацтво, гедоністичного способу життя незаміжніх молодих жінок, що виражається в їхньому задоволенні від шопінгу чи хобі. Це пов'язано з тим, що, на думку деяких науковців, такі заняття є причиною відкладання шлюбу, а отже, низької народжуваності (див. Nakano and Wagatsuma 2004; 138-140; Sakai 2003; Ueno and Nobuta 2011). Дійсно, рівень народжуваності поступово знижувався з 1990-х років, і в 2012 році він впав до 1,41% (Міністерство охорони здоров'я, праці та соціального захисту 2012)7. Більшість згаданих вище дослідників доходять висновку, що зміна ставлення молодих жінок до ґендеру призводить до бажання продемонструвати свою свободу і розширення можливостей (можливо, як форму індивідуальності) порівняно зі старшими поколіннями.

Однак усі мої інформантки, включно з молодими учасницями балетної студії, явно не були вільні від старих гендерних норм під час моєї польової роботи. Це правда, що їм не доводилося стикатися з фінансовими проблемами, і вони вели комфортний, навіть розкішний спосіб життя в рамках того, що Веблен назвав "класом дозвілля" (1994 [1899]) понад століття тому. Проте більшість моїх інформантів вважали своє життя надто обмеженим і нереалізованим. Я проводила польові дослідження в чотирьох балетних студіях Токіо з жовтня 2006 року по листопад 2007 року, а також з квітня по серпень 2013 року. Загалом я провела інтерв'ю з трьома чоловіками і тридцятьма вісьмома танцівницями віком від двадцяти до сімдесяти років. Інтерв'ю проводилися один на один, напівструктуровані. У наступному розділі я розглядаю, як мої молоді та старші інформантки обговорювали гендерну ідеологію під час наших інтерв'ю і як саме ці питання пов'язані з їхнім вибором балету як хобі. Останній розділ висвітлює сценічну виставу, в якій мої інформантки брали участь щороку. Це ілюструє локалізацію балету в Японії та зв'язок між балетом та етикою середнього класу.

# Танці з агенцією: Соціальні очікування, соціальні обмеження та жінки, які танцюють для себе

Як зазначалося вище, порівняно зі своїми старшими колегами люди молодого покоління можуть здаватися менш обмеженими старими гендерними нормами. Проте всі неодружені танцівниці балетних студій асистентками, хоча багато хто з них закінчив університет. Їхня робота залишала їм достатньо часу, щоб танцювати балет, як *OL* або *haken shain* (тимчасові працівники). Зазвичай вони працюють з дев'ятої ранку до п'ятої вечора, і їх рідко просять працювати понаднормово. Насправді, мої знайомі жінки-кар'єристки зазначали, що якби ці жінки працювали на повну ставку на керівних посадах, у них не було б часу на *окейкогото*, наприклад, на балет. У свою чергу, звісно ж*, ОЛ* рідко почувалися задоволеними своєю роботою асистентаки порівняно з жінками, які працюють на керівних посадах. Мої молоді інформантки, як правило, сприймали свою підлеглу роль у компаніях як *"сікатаганай*" (нічого не вдієш), незважаючи на бажання знайти свій ідеал або роботу на повний робочий день і продовжувати працювати після одруження та народження дітей.

Наприклад, Міка-сан, якій було близько 30 років, дев'ять років працювала в сталеливарній компанії на посаді *OL*. Хоча вона закінчила університет, вона працювала на загальних посадах (*ippanshoku*), оскільки не отримала пропозиції працювати на керівних посадах (*sōgōshoku*)(8). Вона сказала під час нашого інтерв'ю:

Спочатку я хотіла пізніше перейти на керівну посаду, але коли зрозуміла, наскільки це буде складно, то подумала "*шикатаганай*". Найкраще в моїй роботі те, що я можу легко виконувати її самостійно. З іншого боку, є занадто багато рутинних завдань і недостатньо роботи, яка вимагає від мене самостійного мислення. Мені цікавіше спілкуватися з людьми, ніж просто виконувати офісну роботу. Якщо це можливо, я хочу мати роботу, на якій я зможу використовувати англійську мову. Я думав про зміну роботи і раніше, але оскільки я не маю особливих навичок, я поступово прийшов до думки "*sokomade shinakutemo*" (мені не потрібно змушувати себе [докладати таких зусиль], щоб це зробити). Це може звучати консервативно, але оскільки моя компанія велика і відома, мої батьки раді, що я продовжую там працювати.

Міка-сан не була повністю задоволена своєю поточною роботою через її монотонність. Вона хотіла використовувати англійську мову на роботі, але замість того, щоб прислухатися до своїх почуттів і виконати свої бажання, вона зіткнулася з дилемою, опинившись між власним бажанням знайти роботу, на якій вона могла б використовувати англійську мову, і бажанням своїх батьків, щоб вона продовжувала працювати у відомій компанії, і вона вибрала стабільну роботу. Дійсно, як і у випадку пані Міки, багато моїх молодих інформантів відтворювали "традиційну" підпорядковану гендерну роль на своєму робочому місці. Однак це не означає, що молоді незаміжні жінки не мають можливості відстоювати почуття власної гідності у своєму житті. Насправді, у балетній студії молоді інформантки культивували перспективу *джибун* (самості), щоб бути впевненими у собі жінками. Показовим прикладом є Нацуко-чан9, 25-річна офіс-леді, яка працювала в торговій компанії на загальних засадах, незважаючи на те, що закінчила університет. Вона сказала мені під час інтерв'ю: "Коли я танцюю балет, я занурююся в себе (*дзібун ні ти)*. Я дивлюся на себе в дзеркало і думаю, як гарно я можу танцювати. У балеті я можу бути самозакоханою, що для мене є дуже особливим. Балет - це центр мого життя

(*Balle wa ikiteiru chushin*)".

Багато дослідників зазначають, що з 1990-х років серед молоді поширилися такі вирази, як жити чи працювати для себе (*дзібун расіку ікіру або хатараку*), самодослідження (*дзібун саґасі*), моє справжнє "я" (*honto no jibun*) або *дзібун міґакі* (буквально - самошліфування, а в розмовній мові - саморозвиток) (див. Cave 2007: 37; Kanbara 2004: 27; Nakano and Wagatsuma 2004: 138; Rosenberger 2013; Ueno and Nobuta 2011). Гольдштейн-Гідоні стверджує, що одержимість сучасних молодих жінок *джибун міґакі* пов'язана з "зовнішнім виглядом, дозвіллям і задоволенням", тому вони далекі від старих поколінь, а саме "самодисципліни" або "морального виховання" (2012: 180). Культивування зовнішності або самопрояву було основним мотивом для молодих жінок, які займалися балетом. Ці жінки намагалися сподобатися як жінкам, так і чоловікам, стаючи привабливими і впевненими в собі.

Деякі незаміжні жінки, зокрема, використовували балет для самовдосконалення чи покращення зовнішності, щоб знайти підходящого шлюбного партнера. У японському суспільстві шлюб досі вважається "обрядом переходу" до повноліття, тому молоді *танцівниці* все ще перебували під впливом старих гендерних норм і сподівалися одного дня вийти заміж, особливо за чоловіків із середнього класу. Дійсно, у 1990-х роках *ОЖП* були привабливими шлюбними партнерами для чоловіків середнього класу, оскільки вони могли заробити певну суму грошей, а потім залишити роботу після одруження, щоб утримувати своїх дітей та партнерів, які працювали у великих компаніях (див. Ogasawara 1998). Однак, як зазначалося вище, оскільки в пост-бульбашкову епоху середній клас почав боятися опуститися до рівня робітничого класу, люди стали схильні одружуватися з людьми схожого соціального статусу, освітнього рівня та професійного статусу (див. Shirahase 2005). Більше того, хоча кількість жінок порівняно з чоловіками є відносно невеликою, як зазначалося вище, зростає кількість жінок на керівних посадах, що сприяють кар'єрному зростанню. Таким чином, у пост-бульбашкову епоху слабке фінансове становище ОЖ(ʼ) робить їх менш привабливими для чоловіків середнього класу як шлюбних партнерів порівняно з попередніми епохами. Однак, через низьку заробітну плату та відсутність гарантій зайнятості, *ОЛ(ʼ)* все ще потребували певної фінансової підтримки від майбутнього чоловіка. Таким чином, я припускаю, що балет був важливим для деяких незаміжніх молодих жінок, щоб культивувати свою жіночу красу середнього класу як спосіб привабити чоловіків.

Дійсно, (середньостатистичні) японські чоловіки середнього класу віддають перевагу жінкам зі стрункими фігурами та менш мускулистим тілом (Spielvogel 2003: 171-9). Мої молоді інформанти вважають, що балет допомагає створити елегантні та витончені жіночі тіла представників середнього класу. Більше того, особливо серед представників робітничого класу балет досі вважається привілейованим видом танцю, тому молоді танцівниці намагаються здобути культурний, символічний і фізичний капітал за допомогою балету, щоб набути або зберегти статус представниці середнього класу. Таким чином, для молодих жінок заняття балетом означало, що вони можуть бути привабливими для чоловіків, а також виражати впевнене жіноче "я" порівняно з іншими незаміжніми *ОЖП*.

Однак вони не просто чекали, що їх оберуть чоловіки, як це було в попередніх поколіннях. Дікон (2013) стверджує, що зараз часто можна побачити, як жінки переслідують чоловіків, і таких жінок називають "хижими жінками" (*nikushokukei-joshi*), що різко контрастує з "травоїдними чоловіками" (*sōshokukei-danshi*). Ці терміни підкреслюють соціальне явище, яке набуло поширення з кінця 2000-х років. Деякі дослідники вважають, що як молоді чоловіки, так і жінки діють всупереч гендерним ідеалам покоління своїх батьків (середнього класу), згідно з якими нормативні очікування полягали в тому, що матері залишаються вдома, як *заробітчани*, а батьки діють як корпоративні воїни (див. Deacon 2013; Fukasawa 2009). Зокрема, травоїдні чоловіки часто характеризуються пасивним ставленням (невпевненістю) до стосунків з жінками, а також до шлюбу. Тому молоді неодружені інформанти активно використовували балет, щоб знайти підходящих майбутніх партнерів, стаючи тим, що вони сприймали як "привабливе Я", водночас узгоджуючи цю самоконцепцію зі старими гендерними нормами.

З іншого боку, існував чіткий поділ між поколіннями. Під час мого дослідження стало очевидно, що старші танцівниці, яким було за сорок, відчували себе сильно обмеженими "традиційними" гендерними нормами. Проте вони їх терпіли. На відміну від молодих незаміжніх жінок, які перебували на "лімінальній" стадії між неоліберальною індивідуальністю та старими гендерними нормами, літні інформантки були глибоко пов'язані з вимогами членів своєї сім'ї, такими як беззавітна відданість дітям. Насправді, урядове опитування показало, що порівняно з молодшим поколінням, старші чоловіки мають більш сильні погляди на гендерний розподіл праці, стверджуючи, що жінки повинні бути вдома і вести домашнє господарство, оскільки їхні чоловіки є годувальниками (Бюро з питань гендерної рівності, Кабінет міністрів, 2013)(10). Дійсно, за винятком кількох танцівниць, які працювали повний робочий день, усі танцівниці середнього віку були професійними домогосподарками, які відчували себе вдома обмеженими. Коли я брала у них інтерв'ю, на диво, всі вони сказали, що прийшли танцювати балет, щоб втекти з дому чи сім'ї, тому що їхні чоловіки очікували, що вони візьмуть на себе повну відповідальність за хатню роботу чи догляд за старшими (*кайґо*). Наприклад, Емі-сан, 50-річна заміжня жінка, розповіла, що однією з причин, чому вона почала танцювати балет, було те, що вона втомилася доглядати за свекрухою і хотіла втекти від реальності (*гендзіцу тохі*). Вона сказала:

Двадцять років тому моя невістка попросила нас з чоловіком доглянути за їхньою матір'ю, бо невістка не хотіла більше жити з нею. Ми запропонували свекрусі переїхати до нашого будинку; вона живе на першому поверсі, а ми - на третьому. Однак мій чоловік був дуже зайнятий своїм бізнесом і, хоча він цінував мою турботу про його матір, він не допомагав зовсім. Моя невістка, незважаючи на те, що була неодруженою, взагалі не розділяла тягаря, і навіть не цінувала моїх зусиль. Зрештою, я залишилася сама доглядати за свекрухою. Невдовзі моя мати почала все більше страждати від хвороби Паркінсона, і я хотіла поїхати доглядати за матір'ю в префектуру Нагано. Однак мій батько сказав мені, що оскільки я належу до іншої сім'ї, я повинна в першу чергу піклуватися про свою тещу, а не турбуватися про свою матір.

За даними Міністерства охорони здоров'я, праці та соціального забезпечення (2010), більше жінок роблять *кайґо* для власних батьків (20,9%), ніж для свекрух (15,2%), але в довоєнний та післявоєнний час було поширеним явищем, коли *йоме* (невістка) доглядала за членами сім'ї свого чоловіка. Дійсно, *йоме* займала найнижчу позицію в сімейній *ієрархії* за часів Мейдзі11. Хоча кількість *кайго* для їхніх свекрух порівняно з їхніми власними батьками зараз зменшується, старші чоловіки частіше очікували, що їхні дружини будуть доглядати за їхніми власними матерями, ніж молодші покоління. Дійсно, літні домогосподарки в балетній студії відчували себе більш обмеженими гендерними нормами, ніж їхні молоді колеги, оскільки потреби членів їхньої сім'ї вважалися більш важливими, ніж їхні власні. Отже, поширеною причиною для жінок середнього та похилого віку займатися балетом було бажання відволіктися від домашніх турбот.

Я припускаю, що ці жінки часто обирали танцювати балет, а не займатися іншими уречевленими видами діяльності, тому що танцювати балет було їхньою дитячою *акоґаре* (прагненням до чогось). Як зазначалося вище, коли літні жінки були дітьми, наприкінці 1950-х - на початку 1970-х років, навчання балету було мрією багатьох дівчат із середнього класу. Хоча мої інформантки не могли займатися балетом у період стрімкого економічного зростання через фінансові та/або регіональні причини, зараз вони почали танцювати балет у віці від 40 до 60 років. Більше того, літні жінки, згадані вище, вважають, що балет також вкорінився в західній культурі, естетиці та мистецтві. Гольдштейн-Гідоні та Даліо-Бул стверджують, що Захід є "світом мрій" для японських жінок (2002: 65-8). Це уявне та "Інше" місце, де жінки відчувають, що вони можуть бути подалі від соціально нав'язаних гендерних ролей. Втілюючи західні культурні продукти, танцівниці хотіли втекти від повсякденної реальності у світ балетної практики.

Однак до початку 2000-х років було незвично, щоб літні жінки насолоджувалися балетом як дорослі початківці. Балет завжди розглядався як хобі для молодих дівчат. Хоча з 1990-х років деякі початківці середнього віку почали танцювати, донедавна така діяльність вважалася *міттомонай* (непристойною) як серед старших чоловіків, так і серед жінок, оскільки очікувалося, що вона обмежується вищезгаданою ідеологією *ryōsai kenbo*. Оскільки балет зазвичай асоціюється з образами та уявленнями про молодість і красу, то, безумовно, у суспільстві було неприйнятним, щоб жінки середнього віку танцювали на сцені самі в купальниках і навіть пачках! Це свідчить про те, що *данкайноседай* (покоління бебі-буму) мають більшу економічну владу порівняно з попередніми поколіннями, і це робить більш соціально прийнятним для літніх жінок самовираження через рухоме тіло. Жінки стратегічно використали можливість насолоджуватися балетом.

Деякі євро-американські теоретики стверджують, що хоча дозвілля використовується жінками для протистояння домінуючим дискурсам, таким як клас, раса та гендер, ці дискурси також обмежують доступ жінок до дозвілля (Clarke and Critcher 1985; Deem 1999; Green 1998; Rojek 1997; Shaw 2001a, 2001b; Wearing 1990, 1995, 1998). Наприклад, Кларк і Крітчер пояснюють, що в Англії "чоловіки домінують у сфері дозвілля фізично і культурно", тому що від жінок очікують виконання їхньої гендерної домашньої ролі (1985: 176, 224225). Однак у випадку Японії дружини середнього класу мають більший контроль над зарплатами своїх чоловіків (див. Kondo 1990; Lebra 1984). Чоловіки, як правило, не заперечують проти того, щоб їхні дружини витрачали гроші на дозвілля, доки вони виконують свої домашні обов'язки та обов'язки по вихованню дітей. Це також пов'язано з тим, що наймані чоловіки в Японії дуже зайняті на роботі і мають мало часу на власне дозвілля. Тому, незважаючи на деякі обмеження для японських жінок, представниці середнього класу набагато вільніші у проведенні дозвілля, ніж їхні західні колеги.

Загалом, усі мої інформантки були зв'язані гендерними нормами на робочому місці чи вдома. Однак молоді танцівниці домовлялися зі старими формами гендерних норм і використовували балет, щоб стати більш впевненими в собі жінками і насолоджуватися привабливим *джибуном*. Старші покоління, навпаки, відчували себе більш обмеженими традиційними гендерними нормами, тому балет функціонував як тимчасовий простір для втечі від повсякденних домашніх турбот. У цьому сенсі танці жінок у балетній студії репрезентували зміни між поколіннями щодо гендерних норм і переговорів про те, що є прийнятним відчуттям себе в японському суспільстві. Балет локалізований і використовується японськими жінками середнього класу для утвердження своєї індивідуальної ідентичності. Перспективи балету, які залежать від різних поколінь, також були представлені в тому, чого вони очікують від щорічної сценічної вистави.

# Жінки на сцені: Зосередженість на собі чи відображення ідеалізованого "я

Виступ на сцені був ключовою подією, до якої більшість студентів готувалися цілий рік. Студенти готувалися до виступу півроку, а коли наближалася дата виступу, вони практикувалися кожні вихідні та національні свята. Дійсно, в Японії не тільки маленькі діти, але й дорослі початківці, включаючи жінок середнього віку, мають можливість танцювати балет на сцені, тому що більшість танцювальних студій організовують і просять учнів взяти участь у сценічному виступі. У випадку з Європою, для дорослих початківців набагато незвичніше танцювати балет на сцені, не кажучи вже про те, щоб носити туфлі на носках, ніж у Японії (Sasagawa and Ikeda 2002). Хоча існують деякі танцювальні класи для дорослих початківців, студенти старше 40 років зазвичай не беруть участі в уроках, за винятком кількох студій, таких як Northern Ballet або Janine Stanlowa12. Як зазначалося вище, балет зазвичай асоціюється з молодістю та красою, тому в більшості професійних балетних компаній , включаючи японські, левова частка танцюристів виходить на пенсію у віці 40 років, окрім кількох винятків13. У балетній трупі Паризької опери, наприклад, балерини йдуть на пенсію у віці 40 років, а чоловіки-танцівники - у 45. Як наслідок, кілька професійних танцюристів з'явилися в документальному фільмі 2003 року під назвою *"Етуаль" (Etoiles): Танцюристи балету Паризької опери* стверджували, що їм прикро, що їхня зрілість і фізичні вимоги їхніх ролей не можуть бути збалансовані. На той час, коли вони починають розуміти свої сценічні ролі, вони не можуть стрибати так високо, як очікують глядачі. В Європі ці очікування молодості та краси певною мірою впливають навіть на артистів-аматорів балету, тому для них незвично брати участь у сценічних виставах.

На противагу цьому, в контексті сучасної Японії сценічним дійством насолоджувався кожен, включно з дорослими початківцями середнього віку, які не можуть уособлювати молодість і красу. Це справді так, принаймні у чотирьох балетних студіях, де я проводила польові дослідження. Однак спосіб залучення до сценічного дійства відрізнявся залежно від віку навіть серед дорослих початківців. Наприклад, під час наших інтерв'ю мої старші інформантки розповідали, що соромилися виходити на сцену, бо це суперечить тому, що очікують від вихованих жінок із середнього класу. Оскільки танець для самовираження може бути названий *"вагамама*", з цього випливає, що танці на публіці у сценічних сукнях і з макіяжем ризикують бути названими *"вагамама*" глядачами. Тому вони неохоче брали участь у сценічній виставі, на відміну від молодших учнів. Наприклад, Абе-сан, якій за 60, розповіла мені під час інтерв'ю:

Я ніколи не запрошував своїх друзів і колег на театральні вистави, хоча вони хотіли б це побачити. Однак мені подобається тренуватися для виступу на сцені, тому що це відрізняється від звичайних уроків. Оскільки *сенсей* (вчитель) серйозно навчає нас крокам виступу, я практикуюся більш серйозно, ніж на звичайних уроках. Я дуже вражена (*кандосуру*) *сенсеєм*, адже вона намагається вдосконалити мої танцювальні навички.

Дійсно, жінки середнього віку були більше зацікавлені в практиці для сценічного виступу, щоб розвивати своє тіло і самосвідомість, ніж у танцях на реальній сцені. Таким чином, для старших жінок, які танцювали балет у студії та під час сценічних виступів, практика була місцем, де вони могли зосередитися на собі.

Молоді студенти, навпаки, виявили неабияку пристрасть до сценічного дійства.

Наприклад, розповіла Шіно-сан, лікарняна секретарка, якій близько 30 років:

Я обожнюю виступати на сцені! І за п'ять років я виступав більше десяти разів. Це тому, що я сором'язлива, але люблю, коли на мене звертають увагу (*hikkomijianno-medachigariya*). Я люблю балетний грим, а особливо сценічне вбрання, тому що це як *косу-пуре* (костюмована вистава). Одягаючи сукні, діадеми та гірлянди, я відчуваю себе принцесою.

За словами моїх інформантів, носіння сценічних суконь і гриму відіграло важливу роль у тому, що допомогло їм стати "іншими" та "особливими" людьми. Поняття перформативності Батлер (1993) передбачає, що ґендер - це підкріплений відповідний акт. Тобто, людина "робить" або "виконує" гендер, і просто не існує реальної досконалості гендерної ролі. Однак під час театралізованої вистави студентки виконували або намагалися продемонструвати свої ідеалізовані ролі (*акогаре*) або виразити себе, якими вони хотіли б бути в повсякденному житті, за допомогою суконь та макіяжу. Молоді жінки активно використовували сценічну виставу для демонстрації своїх ідеалізованих образів. Дійсно, Шино-сан описувала носіння сценічних суконь та макіяжу як *косу-пуре*. Це форма молодіжної культури, популярна в Японії з 1990-х років (Tanaka 2009: 25)14. У *косу-пуре* люди прагнуть повністю замаскувати свою ідентичність, втілюючи роль за допомогою одягу та дій, наприклад, анімаційного персонажа. Деякі японські вчені та письменники стверджують, що молоді жінки користуються *косу-пуре* як способом стати більш привабливими не лише для того, щоб привабити чоловіків, але й для того, щоб бути привабливими в суспільстві в цілому (Keet 2010; Narumi 2009; Tanaka 2009). Так само молоді танцівниці були задоволені тим, що на сцені вони ставали "розкішними та елегантними", вдягаючи спеціальний одяг і макіяж, і, можливо, вважаючи, що ними захоплюються глядачі, серед яких були як чоловіки, так і жінки.

Зокрема, якщо старші жінки намагалися вдосконалити свою балетну техніку і зосередитися лише на собі через практику сценічних виступів, то молоді жінки прагнули продемонструвати на сцені ідеальну впевнену версію себе. Сценічний перформанс був внеском у постійні дебати про гендер, перформанс і втілене почуття власної гідності в дії. Тому я припускаю, що сценічний перформанс був про "демонстрацію" певного "я", а не лише про танцювальні здібності. Те, як жінки використовували сценічний перформанс, репрезентувало їхні бажання та надії, що виходили за межі їхнього повсякденного життя. Через сценічний перформанс і старші, і молодші студентки намагалися утвердити почуття альтернативної самості. Ортнер (2006) стверджує, що навіть ледь помітна субординація відіграє певну роль у залученні індивіда до "серйозних ігор". Люди мають власні бажання, які виростають зі структур, що оточують їхнє повсякденне життя, поза межами визначальних чи структуруючих очікувань суспільства. Відповідно до аргументів Метьюз (Mathews, 1996) та Ортнер (Ortner, ibid.), у цьому заключному розділі я дослідила, як у межах загальноприйнятих гендерних ролей жінки навмисно використовували балет, щоб утвердити свою індивідуальну ідентичність у японському контексті. Таким чином, балетна студія та навчання балету репрезентують жіночі бажання, мрії та прагнення в японському суспільстві та за його межами; зокрема, тих жінок, які змогли відкрити власне тіло, голос та волю через балет.

# Висновок

Західні антропологи часто описують японських жінок як покірних і обмежених патріархальними нормами (Brinton 1993; Lam 1992; Saso 1990). Спираючись на Альтюссера (1971) і те, що в народі називають фемінізмом другої хвилі (див. Assiter 1990; Barrett 1988), вищезгадані антропологи припускають, що держава намагалася контролювати японських жінок, особливо як дружин і матерів, за допомогою ідеології, яка робила їх підлеглими за статусом. Аналогічно, балет зазвичай вважається обмеженою формою танцю. Деякі феміністки стверджують, що балерини є жертвами патріархату. Наприклад, у Великій Британії, де я навчалася в університеті, деякі жінки казали мені, що не хочуть вивчати балет саме через його уявну жіночність. Однак мої інформантки використовували балет як інструмент для самореалізації, і вони не вважали танці гнітючими. Вони ставилися до балету позитивно. Тому в цій роботі я припустила, що балет дуже популярний в Японії *саме тому, що* японські жінки можуть уособлювати емансипацію і навіть протистояти "традиційним" гендерним нормам, танцюючи балет. Балет в Японії розвивався інакше, ніж західний балет. Дійсно, балет не належить до якоїсь укоріненої японської традиції, тому він зміг розвиватися у специфічний регіональний спосіб через процес локалізації. Гольдштейн-Гідоні стверджує, що: "Винахід західних. . способи репрезентації]. .. набагато легше, ніж зробити те ж саме з традиційно-японськими, оскільки не існує "реального" минулого, яке б обмежувало вигадані західні звичаї" (1997: 140). Дійсно, балет в Японії контекстуалізований, і японські жінки використовують балет для того, щоб висловити свої жіночі прагнення. Проте вони роблять це в межах прийнятої гендерної ролі за допомогою балету. Більшість жінок, про яких йдеться в цій статті, належать до середнього класу, і їм не доводиться стикатися з фінансовими проблемами. Наприклад, багато молодих жінок були "самотніми паразитами", які живуть з батьками, не сплачуючи за їжу чи оренду житла. Що стосується танцівниць середнього віку, то вони були одружені з *найманими* робітниками, що дозволяло їм залишатися вдома як професійним домогосподаркам. Такі жінки часто сприймаються як такі, що не мають жодних турбот у своєму житті. Однак це не вся історія . Хоча ці жінки слідують соціальним очікуванням щодо поведінки середнього класу, вони водночас намагаються вирватися з підпорядкованого становища і прагнуть до особистої самореалізації, танцюючи балет. Тому, хоча балет широко вважається жіночним і дисциплінованим видом танцю, я припускаю, що балет в Японії допомагає моїм респонденткам із середнього класу виплеснути свої почуття, що виникають через обмеження вдома, на роботі чи навіть у суспільстві загалом. Він живить їхнє соціально заборонене бажання бути внутрішньо зосередженими та самозаглибленими.

## Примітки

1. Ця мильна опера, ймовірно, названа на честь казки Ганса Крістіана Андерсена "Червоні черевички", або, можливо, на честь однойменного британського фільму, знятого за мотивами його казок.
2. Офіційна назва цього закону - *rōdojikan tanshuku no sokushin ni kansuru rinjisochi hō*.
3. На сайті балетної школи Паризької опери (https:/ / www.operadeparis.fr/ en/ les-artistes/ l-ecole-de-danse) вказано мінімальний і максимальний зріст і вагу залежно від віку абітурієнтаів. Наприклад, восьмирічний кандидат не повинен бути вищим за 1 м 35 см або важчим за 25 кг, але Ваганова

Балетна академія не пропонує такого чіткого опису (http:/ / vaganovaacademia.com/ B/ ApplicationAnd Tuition/ Application), доступ до вересня 2014 року.

1. Таку невпевненість щодо типу тіла можна також спостерігати у танцюристів-чоловіків, таких як Хатторі Юкічі на

Альбертська танцювальна компанія в Канаді та Кобаяші Дзюічі, колишній танцюрист Béjart Ballet Lausanne у Лозанні

Швейцарія. Обидва чоловіки зазначали, що відчували певну невизначеність (іноді навіть неповноцінність) щодо своїх тіл у порівнянні з танцюристами, які мали ідеальні чоловічі балетні пропорції - високі та м'язисті (див. Burt 1995; див. також інтерв'ю з Хатторі про ідеальні чоловічі типи тіл у балеті, https:/ / www.j-wave.co.jp/ original/ worldaircurrent/ lounge/ back/ 050409/ index.html, доступ - січень 2015 р.).

1. На думку Сасахари (Sasahara, 1999: 206), ці жіночі характеристики пов'язані з отриманням переваги у пошуку чоловіка, а отже, ґрунтуються на чоловічому домінуванні, а не на жіночій автономії.
2. За даними Білої книги про національне життя (http:/ / www5.cao.go.jp/ seikatsu/ whitepaper/ h18/ 10\_ pdf/ 01\_honpen/ pdf/ 06ksha0203.pdf, доступ 6 січня 2015 року).
3. Для більш детального пояснення низької народжуваності див. http:/ / www.mhlw.go.jp/ wp/ hakusyo/ kousei/

13/ dl/ 1-02-3.pdf, доступ до січня 2015 року.

1. За даними Міністерства охорони здоров'я, праці та соціального забезпечення, у 2008 році 97,3% випускниць університетів були працевлаштовані на ринку праці. У більшості великих японських компаній з чисельністю працівників понад 5 000 осіб ці випускниці денної форми навчання поділялися на дві категорії: керівників і спеціалістів загального профілю. У той час як керівники

трек означає "працівників, яких ротують до різних відділів з метою надання їм широкого досвіду та знань", а загальний трек передбачає лише "канцелярську роботу допоміжного рівня" (Fujimura-Fanselow 1995: 145).

1. Вчитель зазвичай називав учнів на ім'я і додавав *суфікс-чан* для молодших учнів і *жахливий-сан* для старших.
2. Згідно з інформацією на сайті, Бюро з питань гендерної рівності при Кабінеті міністрів прагне до того, щоб жінки і чоловіки мали рівний статус і можливості в японській політиці, економіці, суспільстві та культурі. Їхнє дослідження фокусується на гендерних аспектах роботи, домогосподарств, виховання дітей та догляду за літніми людьми серед чоловіків і жінок. Детальніше див. http:/ / www.gender.go.jp/ about\_danjo/ whitepaper/ h25/ zentai/ html/ zuhyo/ zuhyo01-00-25.html, доступ до листопада 2014 року.
3. В епоху Мейдзі (1868-1912) система домогосподарств була заснована на моделі самурайської сім'ї та підтримувалася конфуціанською ідеологією (Blood 1967; Fukutake 1981; Hendry 1981; Kondo 1990). Система *йоме* була патріархальною і примогенітальною, тому кожна дитина, окрім старшого сина, повинна була покинути свій рідний дім після одруження, а кожна дочка повинна була переїхати до домогосподарства свого чоловіка (дружини)як молода наречена. Оскільки *молода* була єдиною людиною, яка входила до вже існуючого домогосподарства з іншого, її становище було найнижчим.
4. Northern Ballet знаходиться в Лідсі і має спеціальний клас для студентів старше 55 років (http:/ / northernballet.

com, accessed January 2015). Жанін Станлова знаходиться в Парижі (http:/ / www.institut-stanlowa.com, дата звернення: січень 2015).

1. Наприклад, NDT (Нідерландський театр танцю) мав три різні підрозділи залежно від віку; NDTIII був призначений для танцюристів 40 років і старше. Однак у 2006 році компанія вирішила, що NDTIII не буде продовжувати свою діяльність (http:/ / www.ndt.nl, accessed January 2015).
2. За даними сайту BBC, *kosu-pure* також стає популярним серед лондонців, які шукають друзів або розваг. http:/ / www.bbc.com/ news/ uk-england-london-28297077, accessed September 2014.

## Посилання

Альтюссер, Л. 1971. *Ленін і філософія та інші есеї*. Лондон: NLB.

Aoshima, Y. 2007. *Josei no Kyaria Dezain: Hatarakikata, Ikikata no Sentaku* [Жіноча кар'єра: Робота-життя

Вибір]. Токіо: Гакубунша.

Аппадурай, А. 1986. *Соціальне життя речей: Товари в культурній перспективі*. Кембридж: Кембридж

Університетське видавництво.

Appadurai, A. 1990. Диз'юнкція та відмінності у глобальній культурній економіці. *Публічна культура*, 2-2: 1-24.

Ашікарі, М. 2003. Міські жінки середнього класу Японії та їхні білі обличчя: Гендер, ідеологія та

Представництво. *Етос*, 31-1: 3-37.

Асітер, А. 1990. *Альтюссер і фемінізм*. Лондон: Pluto.

Barrett, M. 1988. *Пригноблення жінок сьогодні: Марксистсько-феміністична зустріч*. London: Verso.

Блад, Р. О. 1967. *Любовний шлюб та шлюб за домовленістю: порівняння Токіо та Детройта*. Нью-Йорк: Вільна преса. Бурдьє, П. 1984. *Розрізнення: Соціальна критика судження про смак*, пер. Р. Ніцци. London:

Раутледж та Кіган Пол.

Брінтон, М. К. 1993. *Жінки та економічне диво*. Берклі: Видавництво Каліфорнійського університету.

Берт, Р. 1995. *Чоловік-танцівник: Тіла, видовище, сексуальність*. Лондон; Нью-Йорк: Routledge.

Кейв, П. 2007. *Початкова школа в Японії: Я, індивідуальність і навчання в початковій освіті*. Лондон;

Нью-Йорк: Раутледж.

Clammer, J. 1995. Споживання тіл: Конструювання та репрезентація жіночого тіла в сучасних японських друкованих ЗМІ. Л. Сков і Б. Моеран (ред.), *Жінки, медіа та споживання*, Гонолулу:

Видавництво Гавайського університету, с.197-219.

Clammer, J. 1997. *Сучасна міська Японія: Соціологія споживання*. Оксфорд; Мальден, штат Массачусетс:

Блеквелл.

Кларк, Дж. і Крітчер, К. 1985. *Диявол робить роботу: Дозвілля в капіталістичній Британії*. Бейсінгсток: MacMillan.

Кондрі, І. 2001. Японський хіп-хоп і глобалізація популярної культури. У Г. Гмельч та В. Зеннер

(ред.), *Міське життя: Читання з антропології міста*. Проспект Хайтс, Іллінойс: Waveland Press, с. 357-387.

Дейлз, Л. 2005. Стилі життя багатих і самотніх: Агенція читання у виданні "Самотній паразит". У Л.Паркер

(ред.), *Агенція жінок в Азії*, Сінгапур: Marshall Cavendish Academic, с.133-157.

Дікон, К. 2013. Весь світ - це сцена: травоїдні хлопчики та виконання маскулінності в сучасній Японії. Б. Штегер та А. Кох (ред.), *Манґа-дівчина шукає травоїдного хлопця: вивчення японського ґендеру в Кембриджі*, Цюріх: Lit Verlag, с. 129-176.

Дем, Р. 1999. Як нам вийти з гетто? Стратегії дослідження ґендеру та дозвілля для

Двадцять перше століття, *Дозвіллєзнавство*, 18-3: 161-77.

Фрейлі, С. 1996. *Танець і живе тіло: Описова естетика*. Піттсбург, Пенсільванія: University of Pittsburgh Press

Фуджімура-Фанселоу, К. 1995. Студентки коледжів сьогодні: Варіанти та дилеми. В К. Фуджімура-Фанселоу та А. Камеда (ред.), *Японські жінки: Нові феміністичні погляди на минуле, сьогодення та майбутнє*. Нью-Йорк: Феміністична преса, с. 125-154.

Фукасава, М. 2009. *Sōshoku Danshi Sedai: Heisei Danshi Zukan* [Покоління травоїдних хлопчиків]. Токіо:

Кубун-ша.

Фукутаке, Т. 1981. *Японське суспільство сьогодні*. Токіо: Видавництво Токійського університету.

Генда, Ю. 2006. *Ниючі відчуття незахищеності роботи: Нова реальність, з якою стикається японська молодь*. Токіо: I-

Хаус Прес.

Гольдштейн-Гідоні, О. 1997. *Запакована японськість: Весілля, бізнес та наречені*. Річмонд: Curzon.

Гольдштейн-Гідоні, О. 2001. Створення та маркування японського та західного в сучасній японській матеріальній культурі. *Журнал матеріальної культури*, 6-1: 67-90.

Гольдштейн-Гідоні, О. 2012. *Домогосподарки Японії: Етнографія реального життя та споживання*

*Доморощеність*. Нью-Йорк: Палгрейв Макміллан.

Гольдштейн-Гідоні, О. та Даліо-Буль, М. 2002. 'Shall We *Dansu*?': Танці з "Заходом" у сучасній

Японія, *Японський форум*, 14-1: 63-75.

Грін, Е. 1998. "Жінки, які роблять дружбу": Аналіз жіночого(-ого) дозвілля як місця ідентичності

Будівництво, розширення прав і можливостей та опір, *Дослідження дозвілля*, 17-3: 171-85.

Ганнерц, У. 1987. Світ у креолізації. *Африка*, 57-4: 546-59.

Гендрі, Дж. 1981. *Шлюб у Японії, що змінюється: Спільнота та суспільство*. Лондон: Croom Helm.

Гендрі, Дж. 1986. *Як стати японцем: Світ дитини дошкільного* віку. Гонолулу: Гавайський університет.

Преса.

Хендрі, Дж. 1993. Роль професійної домогосподарки. В: Дж. Хантер (ред.), *Японські жінки, які працюють*. Лондон: Routledge, с. 223-40.

Імамура, А. Е. 1987. *Міські японські домогосподарки: Вдома та в громаді*. Гонолулу: Університет

Гавайська преса.

Ісіда, Х. 1988. *Класова структура та статусні ієрархії в сучасній Японії*. Оксфорд: Nissan Institute of

Японські студії.

Ішида, Х. та Слейтер, Д. Х. 2010. Соціальний клас в Японії. В Х. Ішида та Д. Х. Слейтер (ред.), *Соціальний клас у*

*Сучасна Японія: Структури, сортування та стратегії*, Лондон; Нью-Йорк: Routledge, с.1-29.

Івао, С. 1993. *Японська жінка: Традиційний образ і мінлива реальність*. Нью-Йорк: Вільна преса;

Торонто: Maxwell Macmillan Canada; New York Maxwell Macmillan International.

Kanbara, F. 2004. *Kazoku no Raifu Sutairu o Tou* [Обговорення сімейного способу життя]. Токіо: Keisō shobō.

Като, Е. 2004. *Чайна церемонія та розширення прав і можливостей жінок у сучасній Японії: Тіла, що репрезентують*

*Минуле*. Лондон; Нью-Йорк, штат Нью-Йорк: RoutledgeCurzon.

Keet, P. 2010. *Fashion Contact Zone toshiteno Harajuku* [Харадзюку як контактна зона моди]. *Контактна зона*,

3: 1-17.

Келлі, В. 1998. Кров і кишки в японському професійному бейсболі. В С. Лінхарт та С. Фрюстюк (ред.), *Культура Японії крізь призму дозвілля*. Олбані: Видавництво Університету штату Нью-Йорк, с. 95-111.

Кірштейн, Л. 1942. *Книга про танець: Коротка історія класичного театрального танцю*. Гарден-Сіті, штат Нью

Йорк: Garden City Publishing Co.

Кондо, Д. К. 1990. *Crafting selfs: Влада, гендер та дискурси ідентичності на японському робочому місці*.

Чикаго: Видавництво Чиказького університету.

Kosugi, R. 2003. *Furītā toiu Ikikata: Freeter* [Спосіб життя фрітерів]. Токіо: Keisō Shobō.

Лам, А. 1992. *Жінки та японський менеджмент: Дискримінація та реформи*. Лондон: Routledge.

Лебра, Т. С. 1984. *Японські жінки: Обмеження та реалізація*. Гонолулу: Видавництво Гавайського університету.

Метьюз, Г. 1996. The Stuff of Dreams, Fading: *Ікіґаї* та японське "Я*"*. *Ethos*, 24-4: 718-47.

Маквей, Б. Дж. 1996. *Життя в японському жіночому коледжі: Вчимося поводитися як леді*. Лондон; Нью-Йорк:

Роутледж.

Міллер, Д. 1995. Вступ: Антропологія, сучасність і споживання. У Д. Міллер (ред.), *Світи нарізно: Сучасність крізь призму локального*. Лондон: Routledge, с. 1-22.

Міллер, Л. 2006. *Краса вгору: Дослідження сучасної японської естетики тіла*. Берклі: University of

Каліфорнійська преса.

Міллер, Л. та Бардслі, Дж. 2005. Вступ. В Л. Міллер та Д. Бардслі (ред.), Погані *дівчата Японії*,

Хаундміллс, Балсінгсток, Гемпшир; Нью-Йорк: Palgrave Macmillan, с.1-14.

Міністерство охорони здоров'я, праці та соціального забезпечення (MHLW). 2010. 'Omona Kaigosha no Jōkyō (Поточний стан

Догляд за літніми людьми)", http: / / www. mhlw. go. jp/ toukei/ saikin/ hw/ k-tyosa/ k-tyosa10/ 4-3. html, доступ 6 січня 2015 року.

Міура, А. та Уено, К. 2010. *Shōhi Shakai kara Kakusa Shakai e*: *1980-nendai kara no Hen*ʼ*yō* [Споживач

Від суспільства до суспільства нерівності: Зрушення від 1980-х років]. Токіо: Chikuma Shobō.

Моеран, Б. та Сков, Л. 1993. Різдво Попелюшки: Кітч, споживацтво та молодь у Японії. У Д. Міллер

(ред.), *Розгортаючи Різдво*. Оксфорд: Clarendon Press, с.105-133.

Накано, Л. та Вагацума, М. 2004. Матері та їхні незаміжні доньки. У М. Гордон та Б. Вайт

(ред.), *Японія змінює покоління: Чи створює молодь нове суспільство?* Лондон: Routledge, с.137-154.

Nakano, M. 2014. *Ikukyū Sedai no Jirenma: Josei Katsuyōwa Naze Shippai surunoka* [Дилеми прийняття

Відпустка по догляду за дитиною: Чому вона не допомагає жінкам у просуванні по службі?] Токіо: Kōbunsha shinsho.

Нарумі, Х. 2009. Вступ: Kasō suru Identity [Вступ: Ідентичність у масках]. В Х. Нарумі (ред.),

*Kosupure-suru Shakai: Sabukaruchā no Shintai Bunka* [The Cosplay Society: Subculture and Body Culture], Токіо: Serika Shobō, с. 8-23.

Ogasawara, Y. 1998. *Офісні леді та наймані чоловіки: влада, гендер та робота в японських компаніях*. Берклі, Каліфорнія: Видавництво Каліфорнійського університету.

Охіната, М. 1995. Містика материнства: Ключ до розуміння соціальних змін та сімейних проблем в Японії. В К. Фуджімура-Фанселоу та А. Камеда (ред.), *Японські жінки: Нові феміністичні погляди на минуле, сьогодення та майбутнє*. Нью-Йорк: Феміністична преса, с. 199-212.

Ортнер, С. Б. 2006. *Антропологія та соціальна теорія: Культура, влада та діючий суб'єкт*. Durham: Duke

Університетське видавництво.

Робертсон, Р. 1992. *Глобалізація: соціальна теорія та глобальна культура*. London: Sage.

Роєк, К. 1997. Теорія дозвілля: Ретроспектива і перспектива, *Суспільство і дозвілля*, 20: 383-400.

Розенберґер, Н. 1996. Крихкий опір, ознаки статусу: Жінки між державою та ЗМІ в Японії. In A.E.

Імамура (ред.), *Переосмислення образу японських жінок*, Берклі: Видавництво Каліфорнійського університету, с.12-46.

Розенбергер, Н. 2013. *Дилеми дорослості: Японські жінки та нюанси довготривалого опору*.

Гонолулу: Видавництво Гавайського університету.

Салінз, М. 1999. Дві чи три речі, які я знаю про культуру. *Журнал Королівського антропологічного*

*Інститут*, 5-3: 399-421.

Sakai, J. 2003. *Makeinu no Tōboe* [Виття псів-невдах]. Токіо: Kōdansha.

Сасаґава, С. та Ікеда, Н. 2002. *Ballet wo Yaritai* (*Я хочу танцювати балет*). Токіо: Журнал Kenko

Сасахара, М. 1999. Jenda no Shakaika: Tekinou to Katto no Hazamakara [Гендер як соціальний інститут: конфлікт переговорів та адаптація]. Т. Камада, С. Ядзава та К. Кімото (ред.), *Дженда: Koza shakaigaku 14* [Гендер: Серія соціології 14], Токіо: Tokyo Digaku Shuppankai, с. 179-212.

Сасо, М. 1990. *Жінки на японському робочому місці*. Лондон: Shipman

Шоу, С. М. 2001a. Концептуалізація опору: Дозвілля жінок як політична практика, *Журнал про дозвілля*

*Дослідження*, 33-2: 186-201.

Шоу, С. М. 2001b. Гендер, дозвілля та обмеження: До основи для аналізу становища жінок(и)

Дозвілля, *Журнал досліджень дозвілля*, 26-1: 8-22.

Shirahase, S. 2005. *Shōshi kōrei shakai no mienai kakusa: jendā, sedai, kaisō no yukue* [Невидимі прогалини в старіючому суспільстві: Локалізація гендеру, покоління та класу в Японії]. Токіо: Tokyo Daigaku Shuppankai. Шпільфогель, Л. 2003. *Тренування в Японії: Формування жіночого тіла в токійських фітнес-клубах*. Дарем, Північна Кароліна: Видавництво Університету Дьюка.

Стоукс, Е. 1983. З "Сьогодні ввечері балет". Р. Коупленд і М. Коен (ред.), *Що таке танець?* Оксфорд; New

Йорк: OUP, с.244-254.

Такеіші, Е. 2006. *Koyō Shisutemu to Josei no Kyaria* [Системи зайнятості та кар'єри жінок]. Токіо: Keisō Shobō.

Танака, К. 1990. "Інтелектуальна елегантність": Жінки в японській рекламі. В Е, Бен-Арі, Б, Моеран та Валентайн. J (ред.), *Розгортаючи Японію: Суспільство і культура в антропологічній перспективі*. Манчестер: Видавництво Манчестерського університету, с. 78-96.

Танака, К. 1998. Японські жіночі журнали: мова прагнень. У Д. П. Мартінес (ред.), *Світи японської популярної культури: гендер, мінливі кордони та глобальні культури*. Камрідж:

Видавництво Кембриджського університету, с.110-132.

Tanaka, T. 2009. Kosupure toiu bunka [Культура косплею]. В H. Narumi (ред.), *Kosupure-suru shakai:*

*sabukaruchā no shintai bunka* [The Cosplay Society: Subculture and Body Culture]. Токіо: Serika Shobō, с.24-55.

Тобін, Дж. 1992. *Зроблено в Японії: Повсякденне життя та споживчий смак у суспільстві, що змінюється*. Нью-Гейвен;

Лондон: Видавництво Єльського університету.

Токухіро, Ю. 2010. *Шлюб у сучасній Японії*. Мілтон Парк, Абіндон, Оксон; Нью-Йорк: Routledge.

Уено, К. та Нобута, С. 2011. *Kekkon Teikoku: Onna no wakare michi* [Весільна імперія: Жіночий хрест

Дорога]. Токіо: Кавадешобосінша.

Веблен, Т. 1994 [1899]. *Теорія класу дозвілля*. Нью-Йорк: Dover Publications.

Ватсон, Дж. Л. 1997. *Золоті арки на сході: МакДональдз у Східній Азії*. Пало-Альто: Видавництво Стенфордського університету.

Вірінг, Б. 1990. Поза ідеологією материнства: Дозвілля як опір, *Австралія та Нова Зеландія*

*Соціологічний журнал*, 26-1: 36-58.

Вірінг, Б. 1995. Дозвілля та опір у старіючому суспільстві, *Дозвіллєві дослідження* 14 -4: 263-279.

Вірінг, Б. 1998. *Дозвілля та феміністична теорія*. Лондон: Sage.

Вульф, Г. 1998. *Балет без кордонів: кар'єра та культура у світі танцюристів*. Оксфорд: Берґ.

Yamada, M. 1999. *Parasaito Shingru no Jidai* [Епоха паразитів-одинаків]. Токіо: Chikuma Shobō.

Ямада, М. 2007. *Shōshi Shakai Nihon: Mōhitotsu no Kakusa no Yukue* [Японія як суспільство з низькою народжуваністю:

До ще однієї нерівності в Японії]. Токіо: Іванамі Шотен.

Yasukōchi, K. 2008. Shōshika to Kikonjosei no Shūgyō [Низька народжуваність та робота заміжніх жінок]. В K. Yasukōchi (ред.), *Kikon Josei no Shūgyō to Nettowāku* [Заміжні жінки-працівниці та соціальна

Мережі], Кіото: Mineruva Shobō, с.17-39.

Yoshida, M. 2005. *Owari no Nai Tabi* [Моя нескінченна подорож]. Токіо: Hankyu Komyunikeshonzu.