

Леда Тимофеева

Актер Кёгэн Номура Маннодзё

и его поиски источников японского
традиционного театра

Номура Маннодзё (1960–2004), актер комического театра Кёгэн¹, представитель школы Идзуми из актерской династии Номура, значительную часть своей профессиональной жизни посвятил поиску источников театра Кёгэн. Маннодзё был вдохновлен опытом западноевропейских практиков и теоретиков, реконструировавших в свое время комедию дель арте.



Гравюра Цукиоки Когё. Сэцубун. XIX в.

Помимо исследований ритуальных и игровых масок Китая, Бутана, Тибета, Индии, Кореи, их генетических корней и практики их сценического применения, Маннодзё пытался возродить некоторые обрядово-игровые жанры в том виде, в котором они существовали в VII–XIII вв., и осуществил несколько реконструкций архаических представлений японского традиционного театра в спектаклях «Даидэнгаку» и «Сингигаку».

Театр Кёгэн и «драгоценная» семья Номура

Актерская династия Номура – одна из старейших профессиональных династий Кёгэн, ее история насчитывает более 300 лет, она принадлежит школе Кёгэн Идзуми². Сегодня актерская семья Номура – одна из самых влиятельных династий, представляющих эту школу. Отец Маннодзё – Номура Мэн – носит звание Живого национально-сокровища Японии. Как и положено актеру Кёгэн, родившемуся в традиционной семье, Маннодзё начал свой творческий путь с роли обезьянки в спектакле «Уцубодзару» («Колчан из обезьяньей кожи», в пер. Логуновой³).

По сюжету этой пьесы помещный князь *даймё* встречает на дороге дрессировщика с обезьянкой и хочет выкупить ее и сделать из шкурки колчан. Чтобы не допустить этого и задобрить знатного господина, дрессировщик просит свою подопечную показывать мудреные трюки, которым она обучена. Обезьянка танцует, изображает плывущего на лодке гребца, чем очаровывает даймё, который в итоге отпускает их обоих восвояси, щедро одарив.

Первая роль актера Кёгэн в спектакле «Уцубодзару» – это роль в маске. Довольно непростая работа для ребенка трех-пяти лет (возраст, с которого, как правило, начинается обучение творческого наследника в актерских семьях, представляющих исполнительские жанры Японии). Чтобы сыграть обезьянку, мальчикам приходится заучивать акробатические приемы и пантомимические движения. Здесь почти нет текста – только звукоподражательные слова, которыми имитируется «речь» животного. Дрессировщика обычно играет дед или отец начинающего актера, что символично. Обезьянка появляется на сцене привязанная веревкой к своему хозяину. С ее помощью не только обозначается связь животного и человека, который им управляет по сюжету пьесы. Этой веревкой актер старшего поколения подает сигналы начинающему актеру, если он путает направления движения или забывает какой-то танец. Маннодзё дебютировал на сцене в пьесе «Уцубодзару» в новой маске, созданной специально для него дедом. Его творческая судьба с самого начала была связана с масками.

За границами традиции

В юности Маннодзё параллельно своей деятельности в качестве актера Кёгэн создал труппу абсурдистского театра, где изучал возможности мимики и пантомимы как сценических средств выразительности. Он вспоминал, что часто задавался вопросом, почему в актерской технике Кёгэн так мало задействована мимика – даже если актер играет без маски, он будто бы всегда в маске⁴. Его абсурдистский театр был шагом за границы театральной традиции, которой он обучался с малых лет.

Не успев перейти на новый этап своего становления как актера Кёгэн – сыграть в пьесе «Цуригицунэ» («Ловушка для лисы»)⁵ в лисьей маске – в 23 года он уезжает в Италию для участия в тренингах Школы театральной антропологии (*ISTA*) педагога и режиссера Эудженио Барбы. На этих тренингах собирались представители различных театральных методологий и направлений со всего мира. Стремясь выйти за



Маска театра Кёгэн Сару
(Обезьяна)

пределы традиции, актерского инструментария, которым он обучался с детства, Маннодзэ хотел изучить другие возможности. Оказавшись на тренингах Барбы, он сам стал одним из преподавателей, как носитель экзотической техники, как мастер, владеющий приемами для игры в японской комедии Кёгэн.

Задачей Школы театральной антропологии Барбы было исследование «искусства исполнителя» и разработка единой педагогической базы данных для практиков театра. Актеры, танцовщики из Западной Европы, Китая, Японии, Индии делились здесь друг с другом секретами мастерства и пытались обнаружить общности в генетически разных традициях исполнительских искусств. Эудженио Барба был одним из последователей польского режиссера и педагога Ежи Гротовского. Сравнивая ориентальную и окцидентальную театральные традиции, Гротовский писал: «Восточный театр выступает как бы моделью *театра алфавита*. Европейская пантомима в определенной степени тоже. Это те виды зрелищных искусств, где актеры достигли относительного профессионального совершенства, и где великие актеры производят впечатление магов. Они до такой степени являются мастерами своего тела – в смысле мастерства самой его профессиональной лексики, – что рождается впечатление чуда»⁶. Гротовский создал театр-лабораторию, в которой на практике воспитывал актеров таким образом, чтобы они



Маска театра Кёгэн Кицунэ
(Лисица)

при использовании минимального количества бутафории и сценографии заполняли собой объем сцены, как это делают актеры восточного театра.

Барба работал с Гротовским в начале 1960-х годов. Он стал составителем нескольких сборников его статей, документируя опыт режиссера, писал о нем книги. После работы во Вроцлаве Барба отправился в Индию, где занялся исследованием театра *катхакали*⁷. В 1979 году он создал Международную школу театральной антропологии, в тренингах и мастер-классах которой участвовали профессионалы театра из разных стран. Там европейские актеры знакомились с практиками и традициями восточных театров. Две диаметрально противоположные друг другу театральные культуры всматривались друг в друга, общались на профессиональном языке и изучали особенности театральных лексик, их общности и различия. Начинаясь в ритуалах и религиозных обрядово-игровых действиях, окцидентальный и ориентальный театры прошли очень разные пути развития. Потеряв ритуальный символизм, западноевропейская традиция обратилась к Востоку в поисках новых способов существования актера, новых пространственных решений для сцены. Режиссеры стали изучать практики восточного театра, на протяжении столетий хранившего сложные системы знаков и их значений. В буквальном смысле из уст в уста, из тела в тело здесь передавались древние интонации, психофизические состояния, которым

когда-то давно предшествовали жреческие и шаманистские ритуалы. Театральная антропология, предложенная Эудженио Барбой как исследовательский метод различий и созвучий между традициями, ставит своей задачей поиск их единства. «Исполнители разных эпох и стран пользовались помимо элементов, свойственных только определенной традиции, некоторыми общими принципами, – пишет Барба. – Обнаружение принципов, которые возвращаются, – вот то, чем театральная антропология занимается прежде всего»⁸.

В *ISTA* Маннодзё три месяца жил в активном взаимодействии с двумя практиками театра, учеными и исследователями из 40 стран. Он не только изучал техники других театральных традиций, но и делился своим мастерством актера Кёгэн. Тренинги и мастер-классы тщательно документировались – в «Словаре театральной антропологии», опубликованном Барбой в 1991 г. по результатам совместных занятий-исследований, среди схем сценических движений, сравнительных эскизов, статей, сопоставляющих разные пути театра, сохранились целые серии фотографий, на которых поэтапно были зафиксированы демонстрации Маннодзё разных *kata*⁹. Здесь же, на тренингах, Маннодзё знакомится с исполнителями комедии дель арте. Он был вдохновлен работой по возрождению старинных масок и загорелся желанием осуществить нечто подобное в отношении архаических жанров японского традиционного театра¹⁰.

Полевые исследования и опыты реконструкции

Вернувшись в Японию, Маннодзё создал проект праздничного, фестивального музыкального театра «Гакугэки» и, продолжая выступать как актер Кёгэн в труппе своей семьи, начал работу по восстановлению утерянных сокровищ японского сценического искусства, в которых он намеревался искать источники рождения Кёгэн. Вся работу по реконструкции Маннодзё разделил на пять этапов¹¹:

1. «Якудо» (движение и танец). Восстановление представлений Дэнгаку¹².

2. «Гэнго» (язык). Реконструкция спектакля по пьесе из классического репертуара Кёгэн «Тодзин-сумо»¹³.

3. «Камэн» (маски). Восстановление представления Гигаку¹⁴, танцевальной драмы, исполнявшейся в масках, бытовавшей на территории Японии с VII по XIII вв.



«Даидэнгаку». Постановка Номуры Маннодзё. 1990

4. «Кайо» (песня). Реконструкция древнего жанра траурной ритуальной поэзии *утагаки*.

5. «Мономанэ» (пантомима). Восстановление представлений Саругаку, развлекательных пантомимических действий комического характера, включавших акробатические и цирковые номера, декламацию, пение и бытовавших на территории Японии с конца X в. (позже они эволюционировали в Саругаку-но и послужили одним из источников для формирования театров Кёгэн и Но).

Для начала в 1990 г. Маннодзё показал премьеру масштабного представления «Даидэнгаку», в основе которого лежали полевые игры Дэнгаку, распространенные в Японии в период 1000–1600 гг. Драматические «сюжеты» реконструированного Дэнгаку он собрал из песенных и танцевальных жанров различных регионов Японии, привнес элементы западной хореографии и музыки. Помолившись о богатом урожае и мире, исполнители надевали большие бамбуковые шляпы, украшенные яркими цветами, и танцевали под аккомпанемент барабанов и трещоток *sasara*. Под музыку к процессии присоединялись другие участники. В «Даидэнгаку» были задействованы мужчины и

женщины всех возрастов, профессионалы и любители. В 1993 г. этот проект был отмечен наградой Японского агентства по делам культуры. Благодаря усилиям отца Маннодзё жизнь «Даидэнгаку» продолжается, этот спектакль становится участником фестивалей не только в Японии, но и за рубежом.

Вторым этапом в плане Маннодзё стала авторская инсценировка редко исполняющейся зрелищной пьесы из классического репертуара театра Кёгэн «Тодзин-сумо» («Тодзумо», 1992)¹⁵ о том, как простолюдин из Японии победил в поединке сумо двор китайского императора вместе с ним самим. После этого Маннодзё занялся работой над новым масштабным проектом «Сингигаку» – так он назвал восстановленную версию спектакля Гигаку. К шестидесяти годам по результатам всей своей деятельности он планировал представить еще одну реконструкцию – воссозданное представление Саругаку.

Подходя к третьему этапу плана реставраций старинных жанров и представлений японского традиционного театра – воссозданию Гигаку, – Маннодзё сначала намеревался создать именно историческую реконструкцию, но в процессе работы переключился на другую цель: поставить спектакль, в композиции которого соединились бы несколько древних театральных традиций Восточной и Центральной Азии, послуживших, по его мнению, источником и для самого Гигаку, и для других жанров японского театра. «Его антропологический и археологический метод можно сравнить с концептом Ричарда Шехнера о “восстановленном поведении”¹⁶, обращенном к традиционному танцу и ритуалам азиатского региона. Действительно, отслеживая влияние азиатских и евразийских жанров на спектакль Гигаку, маски, костюмы, Маннодзё в своих полевых исследованиях обнаруживал следы повторяющегося поведения и стремился привнести это в свою работу над воссозданием спектакля Гигаку»¹⁷.

Маннодзё распределил работу по восстановлению спектакля Гигаку на три направления. Первое – это поиски информации о спектакле, которые он вел в сотрудничестве с исследователями японского традиционного театра, основной акцент при этом делался на изучении сохранившихся масок Гигаку. Маннодзё считал, что сама их конструкция предугадывает стиль актерской игры. Их вес, вид, объем, ощущения, которые испытывает в них актер, требуют определенной манеры существования. Например, у многих масок Гигаку – длинный или широкий нос. Маннодзё предположил, что *ката*, из которых состояла бы

партитура движений исполнителей в этих масках, должна учитывать этот нос – то есть именно он, нос, «ведет» актерское тело. Играя в маске Каруры¹⁸, Маннодзё использовал птичью пластику, резко поворачивал голову влево-вправо. «По мнению Маннодзё, ката, элементы движений и техники, перенимаемые от предшествующих мастеров, остаются в актерском теле и проявляются в захватывающем танце (концепт, сформулированный под влиянием проекта Грозовского “Театр истоков”¹⁹ и работы с Барбой). Опираясь на западную модель актерского обучения, приобретенную на воркшопах в Школе театральной антропологии и в тренингах дель арте, он верил, что хорошо тренированный актер с помощью техник, которыми владеет, опытом, который перенял от своих учителей, воображением может соединить практики прошлого и будущего»²⁰.

Другими словами, Маннодзё считал, что каждая исполнительская традиция, сохранившаяся в разных регионах Центральной и Юго-Восточной Азии, таит в себе свой источник. Передаваясь от мастера к мастеру через поколения, она сохранила в себе следы тех элементов, с которых начиналась. В его восприятии Гигаку был некой вершиной, где все эти традиции сошлись в едином действе. Разные жанровые танцы, музыкальные и пантомимические представления вместе с исполнителями и путешественниками, по каким-то причинам следовавшими по Великому шелковому пути, видоизменялись, адаптировались к разным национальным культурам. Чтобы вернуться обратно к истокам, из которых сложился в итоге Гигаку, нужно было пройти маршрутами Шелкового пути и собрать вместе, как причудливую мозаику, все обладающие общими чертами жанры.

О вдохновлявшей Маннодзё комедии дель арте сохранилось много свидетельств – графических изображений, письменных описаний, упоминаний в драматургии. О том же, каким было представление Гигаку, осталось очень мало информации – несколько описаний инвентаря монастырей, где называются маски и костюмы Гигаку, краткое упоминание в «Нихон-сёки» и описание спектакля Гигаку в «Кёкунсё» («Книга наставлений», Комано Тикадзанэ, 1233). Из сохранившихся 240 масок – 164 находятся в сокровищнице Сёсоин при храме Тодай-дзи в Наре. Иногда они используются в представлениях во время торжественных праздничных церемоний. 33 маски – в сокровищнице храма Хорю-дзи. Маннодзё получал специальное разрешение для обследования масок в Сёсоин. Гигаку пришел в Японию с материка, однако достоверно регион



Сцена из спектакля театра Кёгэн «Тодзин-сумо».
Труппа «Сигэяма Сэнгоро Кёгэн-кай»

происхождения каждой из масок неизвестен. Если судить по именам масок, то, например, Гоко и Годзё²¹ китайского происхождения; Конго, Рикиси²², Карура и Барамон²³ пришли из Индии.

Маннодзё пытался проследить путь каждой маски. Например, он считал, что носатая маска Тидо²⁴ в дальнейшем повлияла на вид маски Тэнгу²⁵, использовавшейся в представлениях Дэнгаку, и на облик маски Сарута-хико²⁶, участвовавшей в Кагура²⁷, заимствованной позже театром Но. Маска льва, – Сиси – используемая до сих пор в Японии в разнообразных обрядово-игровых действиях и празднествах, по мнению Маннодзё, напрямую наследуется из представлений Гигаку. Танец льва встречается и в Кагура (*этиго-дзиси*), где исполняется в маске, очень похожей на маску из Гигаку. Танец льва играется и в театре Но (например, в спектакле «Мотидзуки»). В Кёгэн есть пьесы, в которых используются элементы этого танца. Репертуар в японской комедии разделен на тематические циклы. В одном из них – *муко-кёгэн*, в который входят сюжеты о женихах, зятях, мужьях, – встречается пьеса «Этиго-муко»²⁸. Она о том, как жених из Этиго совершает вежливый церемониальный визит к своему свекру, отцу нескольких дочерей. Во время празднества в честь радостной встречи его убеждают исполнить

Танец льва, а аккомпанировать ему просят другого жениха, который в пьесе отмечен слепым. Это обстоятельство не только часть комической иронии, но и, в некотором смысле, отражение традиции. Слепой жених исполняет фрагмент из «Хайкэ моногатари»²⁹, эпоса, который был частью репертуара *бива-хоси*, бродячих сказителей с бива³⁰. Самыми искусными среди них считались незрячие музыканты-рассказчики. Таким образом, заглавный герой пьесы «Этиго-муко», облачившись в специальный костюм, исполняет свой Танец льва под аккомпанемент импровизированного *бива-хоси*.

Изучая маски Гигаку, Маннодзё выделял четыре особенности: «самобытный стиль, иностранный вид, богатую выразительность, соответствующую такому популярному зрелищу, какими были представления Гигаку, и их комический характер. Его привлекали формы масок, которые по размеру были больше, чем поздние японские, и лучше подходили для представлений, игравшихся на улице»³¹. Они ярко раскрашены в отличие от монохромных масок Кёгэн и Но: могут быть зеленого, синего, оранжевого цвета. Сама конструкция масок Гигаку иначе разработана, чем в Кёгэн и Но. Часть из них надевается на голову вместе с париком. Подобная конструкция была известна античному театру, позднеримским маскарам. «Маска-шлем, полностью покрывавшая голову – это художественно преобразованная, усложненная и акустически усовершенствованная конструкция маски-лица, – пишет Д.В. Трубочкин. – Такое усовершенствование отвечало современным потребностям театра (III в. до н. э.): эти маски увеличивали размеры головы почти вдвое, добавляли “второй череп” для резонирования голоса и потому были идеальны для больших эллинистических театров»³². Однозначно можно сказать, что «большие носатые головы» масок Гигаку не предусматривали каких-либо резонаторов, потому что в Гигаку преобладали пантомима и танец, исполнители здесь проявляли себя исключительно пластически, не используя голоса. Поэтому Маннодзё считал, что черты ликов масок были гиперболизированы для усиления комического эффекта.

Второе направление, в котором Маннодзё вел свою работу по воссозданию спектакля Гигаку, – это полевые исследования. Соглашаясь с тем, что образы масок Гигаку, как и сюжеты исполняемых здесь танцев, вобрали в себя опыт путешествий по Великому шелковому пути³³, Маннодзё в своем «Сингигаку» связал вместе ритуальные и театрализованные действия Кореи, Китая, Тибета, Бутана, Индии,

а также Индонезии. Он искал в других театральных традициях похожие маски и похожие сюжеты, которые могли стать источниками для японского Гигаку⁵⁴.

Маннодзё изучал маршруты Шелкового пути и совместно с исследователями с 1996 по 2001 г. посетил Китай, Корею, Бутан, Тибет, Индию, где он искал профессиональных исполнителей жанров, повлиявших на формирование Гигаку. Некоторых из них он впоследствии приглашал для участия в постановке «Сингигаку», с другими взаимодействовал, как с объектом исследований, и попутно участвовал в съемках фильма телерадиокомпании NHK, посвященного его работе по восстановлению Гигаку.

Примечательно, что задолго до того, как Маннодзё начал свое исследование, в 1938 г. милитаристским правительством Японии был инициирован проект «Великая восточноазиатская сфера процветания», среди мероприятий и задач которого в Институте Васэда была запущена программа по изучению театра. С целью проанализировать межкультурный обмен в этой области в Корею и Китай была отправлена группа исследователей для того, чтобы отследить источники происхождения японского театра, обозначить сходства и различия его с другими театральными формами Азии. В этом смысле почва для осуществления проекта Маннодзё была подготовлена. Его первая масштабная работа по восстановлению средневековых японских зрелищных жанров – постановка «Даидэнгаку» – была отмечена наградой Фестиваля искусств, проводимого Министерством культуры Японии. Он получал поддержку в доступе к сокровищницам, в которых хранились маски Гигаку, его полевым исследованиям в других странах с ведущими специалистами по японскому театру также оказывалось необходимое содействие.

В путешествиях по маршрутам Великого шелкового пути Маннодзё взаимодействовал со специалистами, изучающими каждый конкретный регион. В Китае Маннодзё оказался в 1996 г. вместе с Нагао Соитиро, исследователем древней китайской драматургии. Вместе они посетили юго-запад Китая, а именно провинцию Гуйчжоу, где изучали возможные связи *нуо-оперы*⁵⁵, Гигаку и экзорцистских действ. Позже в своей книге⁵⁶ Маннодзё ссылаясь на профессора Накадзаву Синити, который предположил, что японский праздник *Сэцубун*⁵⁷, отмечающий смену сезонов и скорое наступление весны, происходит из народной китайской религии *нуоизм* и экзорцистского обычая *цуина*. Считается, что *Сэцубун* и атрибутика его празднования были заимствованы



Карура. Маска танцевально-драматического представления Гигаку

Японией у Китая в VIII в. В классическом репертуаре театра Кёгэн сохранилась одноименная пьеса, в которой отражена обрядовость и символизм праздника *Сэцубун*. Один из героев пьесы – Демон – возвращается уставшим из путешествия к острову Хорай. Заходит в первый попавшийся дом, хозяин которого совершает паломничество в храм Идзумо. Демон просит его жену, присматривающую за хозяйством, разрешить ему остаться на ночлег. Женщина, испугавшись разозлить его отказом, соглашается. Немного отдохнув, он решает приударить за понравившейся хозяйкой дома: пытается соблазнить ее песнями, прославляющими ее красоту. Однако женщина, наоборот, заливается слезами от страха, но берет себя в руки и решается извлечь выгоду из сложившейся ситуации. Хитростью она завладевает волшебной соломенной шляпой и накидкой Демона, отобрав магические атрибуты и тем самым обезвредив его; женщина выгоняет опасного гостя из дома, приговаривая: «Черти – вон, счастье – в дом!».

Очевидно, что содержание пьесы отражает не только обрядность праздника смены сезонов, в которой присутствовал еще и обычай разбрасывать по углам бобы, попутно заклиная притаившихся там демонов, но и его экзорцистский характер. Уборка в жилище, которую в старину предпринимали хозяйки в этот день, символизировала сакральный порядок. Вместе с выметаемым из углов мусором из дома

выпроваживались духи. А вселившиеся в человека бесы, которые назывались в Японии *цуина*, изгонялись с помощью сильно пахнущей травы атрастилис³⁸. В обрядовой практике эту траву принято было нюхать. Таким образом, пьеса Кёгэн через века сохранила не только описание праздника, но и содержит в себе следы его источников происхождения из китайского экзорцистского обычая *цуина*. Именно такие связи искал в своих путешествиях по Великому шелковому пути Маннодзё.

В ноябре 1997 г. Маннодзё продолжил свои полевые исследования в Бутане. Это путешествие он совершил вместе с Имаэдой Йосиро, профессором французского Национального центра научных исследований (CNRS), работавшим тогда в этой стране. Там они посетили буддийский религиозный фестиваль *цечу* (букв. «десятый день»). Празднования проводятся при крупных монастырях в десятый день месяца по тибетскому лунному календарю. Как правило, в качестве исполнителей в них участвуют сами монахи. Считается, что первый *цечу* произошел в долине Бумтанг после того, как Гуру Ринпоче (или Падмасамбхава) – один из основателей буддизма в VIII в. – во время своего визита в Бутан узнал, что король Синду Раджа сильно болен. Тогда он явился к нему, исполнил молитвы и мантры вместе с заклинательным танцем, обращенным к духам и богам. Этот танец стал источником для появления драматизированного религиозного служения – *мистерии Цам*, основой празднования *цечу*. Маннодзё здесь особенно интересовал танец черных шляп (*шанаг*), исполняемый процессией из 13, 17, 21 или 23 танцовщиков-монахов. Он находил в нем связи с традиционным для Гигаку шествием персонажей-участников представления.

Во время визита в Индию Маннодзё сосредоточил свое внимание на исследовании образности обрядов зороастризма и индийского традиционного танца. Он посетил Центр индийского танца Чхоу имени Гопала Прасада Дюбея в округе Серайкела Харсаван, там он увидел масочный танец грифоподобного существа Гаруды (Каруры в Гигаку) и кобры Басуку. По сюжету небесный правитель Гаруда убивает правителя Земли Басуку. Маннодзё считал, что шар, который находится в клюве Каруры (если обратиться к старинным маскам Гигаку), на самом деле символизировал змею или даже саму Землю, правителем которой был Басуку. В апреле 2000 г. Маннодзё вернулся в Индию со съемочной группой телеканала NHK, чтобы снять сюжет с исполнителями *катхакали*, которых позже пригласил для участия в его спектакле «Сингигаку».

Третье направление на исследовательском пути Маннодзё – это собственно репетиции и постановочная работа в коллаборации с исполнителями из других стран, специализирующимися на тех жанрах, в которых, по мнению Маннодзё, таились корни Гигаку. Свой опыт воссоздания спектакля Гигаку он назвал «Сингигаку», где первый иероглиф «син» Маннодзё трактовал не в буквальном его значении («новый»), а в аллегорическом («истинный»). Актер восстанавливал структуру спектакля по инвентарным документам храма Саидаидзи (780 г.), в котором упоминается 24 персонажа-участника представления в порядке их появления на сцене: Тидо, лев Сиси, два юноши сиси-ко (малые львы), Гоко, Годзё, Конрон, Конго, Рикиси, Карура, Барамон, Даикофу, два Даикодзи, Суико-о и восемь Суико-дзю. Маннодзё добавил несколько танцев львов (корейского, индийского, балийского и японского *кагура-дзиси*³⁹), продемонстрировав таким образом вариации, обладающие общими чертами, которые могли стать источниками происхождения *сиси-маи*⁴⁰ в японских зрелищных жанрах. «Сингигаку», один из самых масштабных проектов Маннодзё, собрал вместе исполнителей и музыкантов из семи стран: Китая, Кореи, Индии, Индонезии, Гвинеи, Сенегала и Японии.

Истинный Гигаку

Премьера «Сингигаку» состоялась 16 октября 2001 г. (при спонсорской поддержке токийского муниципалитета) на сцене, установленной на открытом воздухе рядом с Токио Метрополитен Холл. На ней было уложено пятицветное покрытие, напоминающее традиционный занавес Ногаку (фиолетовый, красный, белый, желтый и черный цвет на нем символизируют пять первоэлементов: дерево, огонь, землю, металл и воду). Эти цвета также можно заметить на масках Гигаку. В центре сцены был изображен символ ин-ё (инь-янь), обозначающий баланс земли и неба, мужского и женского, в конце концов, гармонию межкультурных связей, определявших работу над проектом, в котором участвовали исполнители из разных стран. В глубине сцены располагался «алтарь», где были уложены все типы сохранившихся масок Гигаку. Неразкрашенные, они лежали как болванки, как неоживленные персонажи. Все маски для спектакля (и болванки, и те, доделанные до конца, в которых исполнители в образе выходили к зрителю) были изготовлены резчиком Оцука Рюдзи, а костюмы – корейским специалистом по национальному костюму – Ан Хюндзю.

Следуя описаниям Гигаку в «Кёкунсё», композиция «Сингигаку» состояла из трех частей: «Небо», «Земля», «Человек». Маннодзё строго ей следовал, но, отказавшись от исторической точности, он добавил несколько мизансцен, подчеркивающих мастерство исполнителей. Спектакль начинался с процессии выхода двенадцати музыкантов – *гёдо*, на которых были надеты полумаски, стилизованные под комедию дель арте. Маннодзё интересовался и вдохновлялся всеми масками, которыми знаменит этот жанр. В дель арте маски не закрывают рот, нижнюю часть лица, и это, конечно же, влияет на актерскую пластику, владение телом. Актер дель арте в маске обучается специальным приемам, которые задействуют мимику рта. Помимо этого, актеры дель арте, в отличие от актеров Кёгэн иначе импровизируют – более свободно, хотя тоже по определенному рода «сценариям», соответствующим характеру персонажа. Японские комики, говоря об импровизации, упоминают настроение, состояние души – скажем так, гораздо более тонкие и трудно различимые нюансы актерской психофизики. Стилизованные маски музыкантов *гёдо* были иллюстрацией того потрясения, которое испытал когда-то актер Кёгэн Номура Маннодзё, увидев инструмент, с которым ему никогда не доводилось работать и который вдохновил его на «путь маски», приведший к постановке «Сингигаку». В завершение своей процессии *гёдо* располагались сбоку сцены, поднимали маски на лоб, оставаясь в них в течение всего действия, а потом, в финале, покидая сцену, снова надевали их.

В части «Небо» первым появлялся не облаченный в костюм актер. Он демонстрировал свой танец (как правило, это был фрагмент из танцевального дуэта Каруры и кобры Басуку). Потом он подходил к «алтарю», брал маску Тидо и уходил за кулисы. Затем на сцене появлялся сам Тидо в полном облачении. Так был устроен практически весь спектакль – через обнажение приема. Наверное, только профессиональный актер мог пойти на такой шаг, потому что благодаря этому трюку второй выход исполнителя – преображенного костюмом и маской – воспринимался мистериальным чудом. В то же время эта зримая трансформация демонстрировала мастерство исполнителя: было видно, как в костюме и маске усложняется работа актера, умножается его телесность, иначе кодируется сценическое пространство.

Итак, первой маской, выходящей на сцену, был носатый Тидо, которого играл корейский танцовщик Ким Йон Мок. Он исполнял свой танец, разрезая воздух длинными рукавами. Потом появлялись львята



Маска Сарута-хико. Используется в представлениях Кагура, в театре Но

сиси-ко в белой и черной масках и за ними пять львов (корейский, индийский, индонезийский, китайский и японский). Для каждого из львов исполнялась музыка, свойственная той или иной национальной традиции.

Хотя композиционная структура спектакля следовала представленной в немногочисленных источниках классической модели спектакля Гигаку, каждый новый «Сингигаку» был по-своему уникален благодаря менявшемуся составу исполнителей. Например, в водной части, в которую Маннодзё включил танец пяти львов, львы всегда были разными. В интернете сохранилась видеозапись, датируемая 2002 г. и снятая одним из зрителей Смитсоновского фольклорного фестиваля в США⁴¹, в котором участвовал «Сингигаку». Здесь в *сиси-маи* были задействованы японский, корейский, индийский, индонезийский и балийский львы. Затем появлялся Карура, которого играл японский танцовщик – Миура Цунэо, специализирующийся на этой маске, и исполнял танец, который символизировал сражение со змеем.

Во второй части – «Земля» – участвовали пять масок: Гоко, Годзё, Конго, Рикиси, Конрон и Барамон. Гоко и Годзё игрались китайскими актером и актрисой. Их слуги Конго и Рикиси – двумя индийскими танцовщиками *катхакали*. В роли злодея Конрона⁴² выступал танцовщик гвинейского национального балета. В эту часть Маннодзё добавил

несколько комических эпизодов – вероятно, Гигаку изначально был представлением, в котором сочетались серьезные драматические эпизоды с веселыми сценами. В «Сингигаку» Гоко и Годзэ исполняли пародийную пантомиму, показывающую поведение китайских аристократов, а точнее, любовный флирт. Гоко очаровывал Годзэ с помощью гигантского веера. Потом Годзэ соблазнял злодей Конрон, и тогда Конго и Рикиси, обозначавшие в Гигаку буддийских богов, хватали его, а ревнивый Гоко отрубал несчастной Годзэ нос. Дальше на сцене появлялся Барамон. Помимо своего традиционного танца, называющегося «Стирка пеленок», отмеченного в «Кёкунсё», Барамон тоже пытался соблазнить девушку Годзэ, воспользовавшись ее благосклонностью, вызванную тем, что смог вернуть ей отрубленный мужем-ревнивцем нос.

В третьей части «Человек» старик Даикофу и два его внука в масках Даикодзи исполняли храмовый танец, после чего появлялись Суико-о со свитой из восьми слуг Суико-дзю⁴³; они выступали с жизнеутверждающим «пьяным» танцем. Спектакль завершался финальной процессией музыкантов, надевавших свои полумаски и удалявшихся со сцены.

Формально Маннодзё бережно отнесся к воссозданию композиции старинного спектакля и входивших в него сюжетных танцев и пантомим. Но он расширил его интерпретации с помощью разных исполнительских техник и музыкальных традиций. И поскольку этот проект стал для Маннодзё, как актера и режиссера, важным этапом в исследовании источников происхождения Кёгэн, особое внимание было уделено комическим эпизодам. В них прослеживались общие с японской комедией тематика и сюжеты, в которых не только правители, но и сами боги становятся подвержены человеческим страстям. Исследователи японского традиционного театра подчеркивают изначально присущий ему религиозно-назидательный характер. «Спектаклю Гигаку свойственны сатирические, эротические и комические черты, казалось бы, противоречащие буддийской морали. Однако, простой и понятный Гигаку использовался как наглядный способ привлечь людей в храмы, где их вовлекали в буддийскую идеологию»⁴⁴.

Эклектичность спектакля «Сингигаку» Маннодзё следовала за эклектичностью самого Гигаку. «Смешение стилей породило яркие, гиперболизированные, даже гротесковые образы божеств, демонических существ, животных, людей с длинными носами, глазами навыкате, огромными зубами, зловещими осками или улыбками. Забавные и ужасные, “передразнивающие реальность”, определенно

производящие впечатление на зрителя гротесковые лики масок Кёгэн тоже стали результатом влияния Гигаку»⁴⁵.

«Сингигаку» получил много наград. Его показывали в Токио, Сеуле, Пхеньяне. Периодически он продолжает играть. В январе 2002 г. теле-радиокомпания *NHK* представила документальный фильм об исследованиях Маннодзё и о его работе над проектом «Сингигаку» – «Гигаку: возрождение древней таинственной маски». Маннодзё воссоздавал здесь модель мира, в которой человек – мужчина и женщина – существуют в едином пространстве прошлого и настоящего, вертикального и горизонтального измерений.

Следующей целью Маннодзё назначил себе восстановление спектакля Саругаку, в котором видел главный источник формирования и становления театра Кёгэн. Однако он так и не успел к нему приступить, скончавшись из-за болезни. Посмертно Маннодзё получил почетное артистическое имя Мандзо VIII.

О японском традиционном театре чаще всего пишут культурологи, литературоведы, лингвисты, что, как правило, определяет ракурсы их исследований, в которых не учитываются мировой театральный контекст, специфика театрального искусства. Поэтому такой интерес представляют исследовательские опыты практиков театра. У Маннодзё получилось объединить факты, доступные ученым, и свой профессиональный опыт, интуицию актерского тела и сознания, которые с детства впитывали в себя традицию, столь тесно связанную с древними обрядово-игровыми и театрализованными действиями.

Безусловно, Маннодзё добавил свою комическую интерпретацию некоторым сюжетам пантомим Гигаку, именно такими путями обогащаются театральные лексиксы. Что особенно важно для канонических техник восточного театра, которые ошибочно считаются мертвыми, застывшими, не развивающимися. Это живые традиции, они постоянно обновляются благодаря контактам актеров с коллегами из других театральных школ, межкультурным проектам и коллаборациям.

Новые поколения актеров очень часто прекращают обучение в семье ради тренингов, мастер-классов и курсов европейских театральных школ. Двоюродный брат Маннодзё, Номура Мансаи уезжал в Англию, где изучал практику западноевропейского театра. В результате в 2001 г. в театре *The Globe* он поставил шекспировскую «Комедию ошибок» («Матигаи-но Кёгэн»)⁴⁶, в которой использовались техника и маски Кёгэн. Другой актер Кёгэн, представитель школы Окура, Сигияма



Маски Гигаку

Сэннодзэ III – большой поклонник европейской абсурдистской драмы, пишет пьесы в духе Беккета и параллельно своей основной деятельности как комического актера ставит абсурдистские спектакли с коллегами из других стран, в которых иногда участвует и его отец Сигэяма Акира. Молодому поколению исполнителей часто не хватает этого взгляда «по сторонам», знания опыта мирового театра, поскольку он не предусмотрен в той системе обучения, которая принята в традиционном театре, где главными учителями из века в век были дед и отец, преподающие техники и премудрости исключительно комедии Кёгэн.

Маннодзэ неслучайно попал в Школу театральной антропологии Барбы, компаративистские методы которой он использовал дальше в своей работе. Маннодзэ изучал разность традиций, прослеживая в них исторический и художественный путь самостоятельного развития из одного источника. Творческое отношение Маннодзэ к исторической точности в спектаклях «Даидэнгаку» и «Сингигаку» можно считать оправданным.

Исследователь индийского театра Уильям Сакс писал, что невозможно задокументировать, а соответственно достоверно реконструировать ритуальные и зрелищные формы Востока даже с помощью

современных средств фиксации. «Просто действия и ритуалы слишком сложны, чтобы можно было задокументировать все, что происходит. Новые технологии облегчили процесс записи происходящего в пространстве действия, но мы никогда не сможем запечатлеть все явление целиком. Новая технология может даже вызвать у нас соблазн игнорировать социальное пространство (аудиторию, театр, окружающую обстановку) в пользу сосредоточения исключительно на сцене, но и это представляет опасность, поскольку социальное пространство также является важной частью представления»⁴⁷. По мнению Сакса, в контексте восточного театра мы имеем перед собой не просто спектакль или перформанс в самом широком понимании этого слова, а «событие – нечто слишком сложное, чтобы быть когда-либо в полной мере постигнутым»⁴⁸. Вероятно, Маннодзё не только как профессиональный актер, но и как режиссер, выбрал единственно возможный путь для воссоздания и поиска источников старинных японских жанров, приглашая в качестве исполнителей тех, кто специализировался на близких им зрелищных формах, кто получил их как творческий дар от своих предков с помощью династического принципа передачи мастерства. Из века в век от человека к человеку распространяются эти древние техники, с их помощью Маннодзё и восстанавливал представления Дэнгаку и Гигаку, даже не пытаясь поставить их так, как они игрались столетия назад.

Параллельно со своими масштабными проектами Маннодзё продолжал выступать на сцене как актер Кёгэн. Но очевидно, что еще в юности он выбрал для себя особый путь – путь маски, которым он попытался пройти, путешествуя по маршрутам Шелкового пути как актер-исследователь. Неслучайно в «Сингигаку» он играл роль корейца Мимаси, обучавшегося искусству Гигаку в Китае. Его путь маски пролегал через мир разных театральных традиций, начинавшихся когда-то в ярком танце жизни, который был посвящен древним божествам и их истинам. В этом танце жизни Маннодзё видел силу, которая объединяет людей, принадлежащих к разным культурам.

¹ Кёгэн – японский традиционный театр; одноактная комедия, в основе которой комический диалог. С момента формирования и до второй половины XX века представления Кёгэн как интермедии входили в композицию спектакля Ногаку, в котором пьесы Но и Кёгэн игрались

попеременно. Хотя у актеров Кёгэн в иерархии исполнителей Ногаку было низшее положение, японская комедия существовала и в форме самостоятельного спектакля. Сегодня Кёгэн продолжает исполняться в структуре Ногаку как интермедийное представление, и в то же время живет как независимый театр, а профессиональное сообщество, представляющее его, уже не связано со средневековыми цеховыми принципами подчинения.

- ² Сегодня сохранились две школы Кёгэн – Идзуми и Окура. Основные представители школы Идзуми – это актерские семьи Миякэ и Номура, действующие в регионе Канто, а школы Окура – семьи Ямамото и Сигэяма из Кансай.
- ³ *Логунова В.В.* Кёгэн – японский средневековый фарс [сборник текстов] / Академия наук СССР, Институт востоковедения [перевод, вступительная статья В.В. Логуновой; ответственный редактор Н.И. Конрад; иллюстратор: Н.Н. Симагин]. – М.: Издательство восточной литературы. 1958.
- ⁴ *Fukushima Y.* Masks, Interface of Past and Future: Nomura Mannojo's Shingigaku // *Asian Theatre Journal*, Fall 2005, Vol. 22, №2. P. 250.
- ⁵ Главный герой пьесы – Лисица-оборотень. Это роль, в которой актеру необходимо играть преобразование, прямо на сцене «превращаться» из человека в лису. Используя маску и костюм, актеру в мистическом танце приходится высоко подпрыгивать, кувыркаться, делать много акробатических трюков, удерживая дыхание. Этот персонаж требует владения высоким мастерством, поэтому Лисица-оборотень – это этапная роль для актера Кёгэн и обозначает его возросший профессиональный статус.
- ⁶ Гротовский Е. Из книги «От Бедного театра к Искусству-проводнику» // В кн.: Искусство режиссуры. XX век. (К.С. Станиславский, В.Э. Мейерхольд, Дж. Стрелер, Е. Гротовский, П. Брук). М.: Артист. Режиссёр. Театр, 2008. С. 565.
- ⁷ *Катхакали* – традиционное танцевально-драматическое искусство в Индии.
- ⁸ *Барба Э., Саварезе Н.* Словарь театральной антропологии: Тайное искусство исполнителя [Текст] / Э. Барба, Н. Саварезе. – М.: Артист. Режиссер. Театр, 2010. С. 8.
- ⁹ *Ката* – отдельные элементы системы разработанных движений, из которых складывается партитура роли в японских театральных и танцевальных жанрах, а также позиций в боевых искусствах.

- ¹⁰ *Номура Маннодзё*. Масуку родо: Мабороси-но Гигаку саигэн-но таби. Токио: ЭнЭйчКей Сьюпан. 2002.
- ¹¹ *Fukushima Y.* Ibidem. P. 251.
- ¹² Буквально «полевые игры». Первоначально Дэнгаку исполнялись как рабочие песни и танцы на рисовых плантациях. Это было действо, разработанное как ритуал поклонения богам и молитвы о богатом урожае. Дэнгаку представляли собой целый комплекс обрядово-игровых действий заклинательного и молитвенного характера, получивших название та-асоби («полевые игры»). Позже эти представления завоевали популярность и среди аристократов и представителей воинского сословия.
- ¹³ Буквально «Китайское сумо». В школе Окура у этой пьесы другое название – «Тодзумо».
- ¹⁴ Гигаку – театральное представление буддийского характера. Представляло собой пантомимический сюжетный танец, исполняемый под музыкальное сопровождение.
- ¹⁵ Подробнее о пьесе классического репертуара Кёгэн «Тодзин-сумо» («Тодзумо») см.: *Тимофеева Л.П.* Китайские диковины в японском комическом театре Кёгэн // В кн.: *Культура Востока*. Вып. 5. Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. Сборник статей. Ред. Е. И. Кононенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2021.
- ¹⁶ Ричард Шехнер, американский театральный режиссер и теоретик театра. Специализировался на перформативных исследованиях, рассматривая перформанс в широком понимании, как отрепетированное, регулярно повторяющееся действие (в том числе и спектакль), «схему поведения», которые исполнитель каждый раз реконструирует, основываясь на опыте репетиций, заучивания движений и жестов. Точкой отсчета для Шехнера стали его социально-антропологические исследования карнавалов, шествий, ритуалов. (См.: *Schechner R.* Performance Studies. An introduction. – London and New York: Routledge; 3d edition, 2013.)
- ¹⁷ *Fukushima Y.* Ibidem. P. 252.
- ¹⁸ Карура (транслитерация именованного индуистского божества в птичьей облики Гаруды) – существо с телом человека и головой птицы в японской буддийской мифологии.
- ¹⁹ Ежи Гротовский считал, что каждый актер является носителем определенной пластической, исполнительской традиции, связывающей

его с генетически обусловленной культурой театра. Помимо того, он может овладеть, «присвоить» другие техники, такие, например, как хатха-йога. (См.: Готовский Е. Театр истоков // *Вопросы театра*. 2009. № 3–4.)

- ²⁰ *Fukushima Y. Ibidem. P. 254.*
- ²¹ Гоко и Годзё – маски с человеческими ликами, предположительно обозначающими китайского принца времен Троецарствия (222–280 гг. до н.э.) и его супругу. Примечательно, что маска Годзё – единственная женская маска Гигаку.
- ²² Конго и Рикиси – олицетворение «изначального Будды», Ваджрадхары, который в японском буддизме при входе в буддийский храм изображался в двух ипостасях – статуями Конго и Рикиси. При этом Конго изображался с открытым ртом, а Рикиси – с закрытым.
- ²³ Барамон («брахман» с хинди) – маска Гигаку, изображавшая индийского брахмана, представителя высшей касты общества в индуизме.
- ²⁴ Тидо – один из персонажей Гигаку, в задачи которого входило очищение пространства перед спектаклем. Он появлялся на сцене одним из первых, с ним шли его помощники.
- ²⁵ Тэнгу – существо из японской мифологии, горный дух, воин, изображавшийся с красным лицом, выдающимся носом (длинным или птичьим клювом) и крыльями за спиной.
- ²⁶ Сарута-хико – в японской мифологии Бог Небесного Перекрестья Путей, впоследствии – божество дорог и перекрестков. «Бог имел облик обезьяны <...>, длинный нос, красные рот и зад» [Боги, святилища и обряды Японии. Энциклопедия синто / Под ред. И.С. Смирнова, отв. ред. А.Н. Мещеряков. (Orientalia et Classica: Труды института восточных культур и античности; вып. 26) М.: РГГУ. С. 82.].
- ²⁷ Кагура – синтоистские ритуальные действия, зародившиеся в период Яёй (III в. до н.э. – III в. н.э.). Они представляли собой молитву и богослужение, сопровождавшиеся примитивным исполнительским творчеством.
- ²⁸ «Этиго муко» («Жених из Этиго») – пьеса, которая есть в репертуаре школы Кёгэн Идзуми, но не известна актерам школы Окура.
- ²⁹ «Повесть о доме Тайра» – японский средневековый героический эпос XIII века, повествующий о борьбе за власть между аристократическими родами Тайра и Минамото.
- ³⁰ Бива – японский струнный щипковый инструмент.
- ³¹ *Fukushima Y. Ibidem. P. 257.*

- ³² *Трубочкин Д.В.* «Все в порядке! Старец пляшет...»: Римская комедия плаща в действии. М.: РАТИ–ГИТИС, 2005. С. 64.
- ³³ Например, искусствовед Номура Сэйроку считал, что маски Гигаку Суико-о и Суико-дзю происходят от масок, использовавшихся в Великих Дионисиях, основном празднестве античной Греции, посвященному богу Дионису (*Номура Сэйроку*. Нихон камэнси. Гэйбун Сёин. 1943).
- ³⁴ Японский театровед Уэхара Сёити проводил полевые исследования по маршрутам Великого шелкового пути и, посетив китайские городские округа Урумчи и Турфан, пришел к выводу, что местные танцы на праздниках урожая связаны с танцами Гигаку, которые исполняются масками Суико-о и Суико-дзю. (*Уэхара Сёити*. Гигаку мэн // В кн: Нихон-но бидзюцу. Токио: Сибундо. 1985).
- ³⁵ *Нуо-опера* – фольклорное представление, популярное в Китае до сих пор, в основе которого нуоизм, распространенная экзорцистская религия. В представлении используются маски со свирепыми лицами, странный язык в пении и танцах. Цель Нуо-оперы – отгонять демонов, болезни, негативные влияния и просить у богов благословения.
- ³⁶ *Номура Маннодзё*. Масуку родо: Мабороси-но Гигаку саигэн-но таби. Токио: ЭнЭйчКей Сяппан. 2002. Р. 86–87.
- ³⁷ «Сэцубун – ежегодный праздник, отмечаемый во всех синтоистских и буддийских храмах. Слово “сэцубун” означает “водораздел сезонов” – день накануне их смены. Постепенно так стали называть только канун прихода весны, ассоциирующийся с пробуждением природы, началом года и сельскохозяйственных работ. <...> Главная их обрядность – изгнание злых сил, принявших облик демонов или чертей, с помощью разбрасывания поджаренных бобов (мамэмаки)», – Боги, святилища и обряды Японии. Энциклопедия синто / Под ред. И.С. Смирнова, отв. ред. А.Н. Мещеряков. (*Orientalia et Classica: Труды института восточных культур и античности*; вып. 26) М.: РГГУ. С. 140.
- ³⁸ Боги, святилища и обряды Японии. Энциклопедия синто / Под ред. И.С. Смирнова, отв. ред. А.Н. Мещеряков. (*Orientalia et Classica: Труды института восточных культур и античности*; вып. 26) М.: РГГУ. С. 140.
- ³⁹ Кагура-дзиси – один из сюжетных танцев в синтоистских ритуальных действиях Кагура, в которых в качестве солирующего персонажа выступает лев.
- ⁴⁰ *Сиси-маи* – японское именование танца льва, известного во многих зрелищных формах Юго-Восточной Азии.

- ⁴¹ Гигаку. Театр, следующий по Шелковому пути. [Видеозапись] // Silk Road Theater Gigaku. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=DegMs-3frj8>. (дата обращения: 22.12.2022)
- ⁴² Японовед Нина Григорьевна Анарина пишет, что маска Конрона могла обозначать жителя Индии, другая версия ее названия Курон, что буквально обозначало «черный» (*Анарина Н.Г.* История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в XXI столетие. М.: Наталис, 2008. С. 63).
- ⁴³ Японовед, исследователь японской традиционной музыки Тэраути Наоко, отмечая, что точно определить символику этих масок сложно, характеризует их так: «Суико-о и Суико-дзю – пьяный варварский король и его слуги» (*Terauchi N.* Ancient and Early Medieval Performing Arts // From: A History of Japanese Theatre. Cambridge University Press. 2016. P. 5).
- ⁴⁴ *Terauchi N.* Ibidem. P.5.
- ⁴⁵ *Тимофеева Л.П.* Китайские диковины в японском комическом театре Кёгэн // Культура Востока. Вып. 5. Поиск созвучий. К 90-летию С.Н. Соколова-Ремизова. Сборник статей. Ред. Е. И. Кононенко. М.: Государственный институт искусствознания, 2021. С. 58.
- ⁴⁶ История: Актер Кёгэн Номура Мансаи [Электронный ресурс] // STORY: Mansai Nomura (Kyogen actor) <https://www.britishcouncil.jp/en/about/campaigns/60th-anniversary/story/mansai-nomura>. (дата обращения: 22.12.2022)
- ⁴⁷ *Сакс У.С.* Ритуал и театр в индуизме // В сб.: Религия, ритуал, театр / под ред. Б. Холма, Б. Ф. Нильсена, К. Ведель; пер. с англ. Харьков: изд-во «Гуманитарный центр», 2018. С. 101–102.
- ⁴⁸ Там же. С. 102.