



УДК 792.03(520)

ORCID ID 0000-0002-0170-0821

ORCID ID 0000-0001-5236-877X

DOI: <https://doi.org/10.33838/naoma.30.2021.45-51>

Олена Ковальчук

кандидат мистецтвознавства, доцент
kovalchuelena@ukr.net

Дарина Богдан

магістр образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації
bdarina248@gmail.com

СЦЕНОГРАФІЯ І КОСТЮМ У ЯПОНСЬКОМУ ТЕАТРІ КАБУКІ: ТРАДИЦІЇ ТА СУЧАСНІСТЬ

Анотація. У статті досліджується історія традиційного японського театру кабукі. Проаналізовано сучасні тенденції розвитку театру та висвітлено проблематику простору його сцени. Розглянуто роль та символічне значення костюма, загальні риси вистави театру, ретроспективу та сучасність кабукі.

Ключові слова: театр кабукі, Японія, костюм, ханаміті, драматургія, сценографія.

SCENOGRAPHY AND COSTUME IN JAPANESE KABUKI THEATER: TRADITIONS AND MODERNITY

Olena Kovalchuk, Daryna Bogdan

Abstract. The article explores the history of traditional Japanese Kabuki theater, the stages of its formation and the basic principles of dramaturgy in retrospective and in modern times, the role and symbolic value of costumes, as well as the general features of theater performances. The modern trends of the theater were analyzed and issues of the space of its scene were investigated. Obvious conservatism of kabuki and its fundamental dissimilarity to the theater of the European model were noted. The process of evolution of the Kabuki theater was studied, which responding to the challenges of modernity, acquires new elements and features, together give rise to the fundamentally new phenomenon in the theatrical art. It has been determined that the logic of construction and development of the theater and stage space in Japanese traditional Kabuki theater derived from the need for specific interaction between the performer and the audience. With the formation of the theater, its audience expanded at the same time, in particular due to the privileged strata. The premises of theater and its stage also evolved. Eventually, the design features of Kabuki theater space became not only a prominent element in the interaction between the performers and spectators, but also an important factor that predominantly determined the characteristics of dramaturgy. In Japanese Kabuki theater, such methods as makeup, hair pieces and costumes are simultaneously those means of expression that are necessarily included in the process of staging a performance, and determine its content and storyline, as well as determine the nature of the performer's acting. These means are kind of sign and symbolic system, which has to be read by the spectator in order to fully understand the nature of performance. The peculiarities of the costume allow us to read in advance nature of

the character in performance, to guess his or her actions, etc. The peculiarity of Kabuki is that the play script is dictated by the performers themselves, but not by the scriptwriter. The director as an independent figure in Kabuki theater comes to the first plan only in the modern era, and it is mostly characteristic of innovative and experimental theaters. It is worth noting that given the challenges of modernity, Kabuki still acquires new elements and features, together generating a fundamentally new phenomenon in the art of theater, and in general, Kabuki remains a traditional theater.

Keywords: Kabuki theater, Japan, costume, Hanamichi, dramaturgy, scenography.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день сцени та театри кабукі стабільно вдосконалюються як у драматургічному, так і в технологічному планах, а тому їхнє дослідження має ретроспективний і перспективний виміри. З практичної точки зору унікальний доробок японського традиційного театру кабукі є цінним для світової драматургії і сценографії, оскільки певні запозичення можуть допомогти у вирішенні складних художніх завдань. У даній статті нами досліджено сценографію та костюм у японському театрі кабукі в ретроспективі та сучасності, проаналізовано й порівняно історичні і сучасні принципи драматургії у театрі кабукі, систематизовано й інтерпретовано інформацію, отриману під час дослідження.

Актуальність дослідження. Японський традиційний театр кабукі внесено до «Третьої Декларації шедеврів усного спадку людства» ЮНЕСКО від 24 листопада 2005 року. Започаткований у XVII столітті, театр кабукі і досі не втрачає своєї актуальності. З мистецтвознавчої точки зору кабукі є особливо цікавим для дослідження, адже являє собою складну і почасти неочевидну систему драматургічних прийомів, сценографічних засобів, а також інших елементів, що мають символічне навантаження — костюми, гримування, маски тощо.

Зв'язок авторського доробку з важливими науковими та практичними завданнями полягає в актуалізації історичної генеалогії розвитку театру кабукі від минулого до сьогодення, а також є важливим аспектом вивчення окресленої проблематики на кафедрі сценографії та екранних мистецтв НАОМА.

Зазначення невирішених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується стаття. Провівши екскурс у минуле, проаналізувавши етапи становлення театру та з'ясувавши основні принципи драматургії в ретроспективі та сучас-

ності, маємо підстави твердити про очевидний консерватизм та його принципову відмінність від європейського зразка. Відгукуючись на потреби сучасності, кабукі набуває нових елементів і рис, що в сукупності породжують принципово нове явище в театральному мистецтві.

Новизна наукового дослідження. Зважаючи на невисокий ступінь наукової розробки окресленої нами теми на теренах України, стаття покликана стати унікальним дослідженням традиційного японського театру кабукі. Вперше пропонується систематизоване дослідження театру кабукі в його історичному та сучасному вимірах, принципів драматургії, символізму костюма, принципу побудови простору сцени. Пропонована робота дасть уявлення про традиційний японський театр кабукі як унікальне явище світу мистецтва.

Аналіз останніх джерел та публікацій. Театр кабукі є предметом наукової зацікавленості широкого кола фахівців. На батьківщині театру, в Японії, його досліджували такі науковці, як Д. Кіносіта, Х. Мінамі, Й. Хамамура, Т. Сугавара. Серед сучасної англomовної літератури, присвяченої театру кабукі, уваги заслуговують праці Й. Сальц, Е. Ернста, Д. Кенеді, де розкрито як історичні, так і мистецькі аспекти театру. Серед російськомовних дослідників театру кабукі варто відзначити працю Л. Д. Гришелевої «Театр сучасної Японії», а також дослідження М. Й. Конрада «Література й театр».

У процесі нашого дослідження виявлено, що в українськомовній науковій літературі відсутні матеріали, присвячені театрові кабукі, тобто українські фахівці здебільшого обходять увагою цю тему. А тому така ситуація актуалізує наше дослідження.

Методологічне значення. У статті систематизовано теоретичні дослідження історії розвитку театру кабукі у вимірі ретроспективи та

сьогодення. Результати дослідження є важливим матеріалом для використання під час навчання художників-сценографів.

Виклад основного матеріалу. З історії театру кабукі відомо, що першими просторами були лише своєрідні платформи на пересохлому руслі річки поблизу міста Кіото. У міру того, як кабукі стали більш популярними, безпосередньо перед сценою зводилися рудиментарні огорожі, аби утворити дистанцію між акторами та публікою. Лише тоді, коли влада стала брати кабукі під свій контроль та видавати ліцензії на виконання вистав, з'явилася водночас можливість для зведення стаціонарних театральних конструкцій. Так, у Кіото перші ліцензії були надані в 1617 році, тоді як в Едо це відбулося лише 1624 року. Оскільки влада прагнула утримати кабукі на низовому рівні, контролюючи його розвиток, то до 1724 року театрам заборонялося накривати дах. Це, як мінімум, означало, що до того часу неможливо було провести виставу в негоду. Однак винахідливі керівники сцен, щоб забезпечити захист від стихій, були змушені розробити спосіб натягування килимків поверху, роблячи у такий спосіб імпровізовані укриття. Пізніше, коли театр кабукі став доступним для масового глядача, він, як відомо, боровся за свою рентабельність як комерційне підприємство.

Спочатку театр як місце, де відбувається вистава, складався зі сцени і садзікі — дерев'яного настилу для глядачів, розташованого на підвищенні. «Сібаї» — місця для глядачів, розташовані просто на землі. У театрі кабукі словом «сібаї» підкреслювалася особливість кабукі як театру для простого люду. Спочатку вистави дійсно давали на відкритому повітрі. Місце вистави було оточене бамбуковою огорожею й покрите циновками. Над входом височіла башточка — ягура, звідки, б'ючи в барабан, скликали глядачів. На місцях, на землі глядачі розстеляли принесені з собою килимки й циновки, розкривали парасольки (Анарина), (Гришилева). Великим проривом у розвитку театру кабукі було те, що для демонстрації вистав створили театральне приміщення сучасного типу, де сцена і зал для глядачів знаходилися під одним дахом. Згадка про це в літературі датована 1717 роком. У «Нотатках про акторів» за 1717 рік йдеться про те, що «...з нинішнього року влада дозволила

побудувати в театрі дах. Глядачі більше не будуть мокнути під дощем. Але показ еротичних сцен заборонений» (Ernst, University of Hawaii Press, 138). Це сталося приблизно через сто років після того, як Окуні розпочала свої виступи на відкритому повітрі. У 1687 році в театрі кабукі вперше було зведено дах, здатний вберегти глядачів від негоди. Але вже у 1713 році його наказали демонтувати у зв'язку з відомим інцидентом Едзіми (так званий «інцидент Едзіми і Ікусіми» відбувся у 1714 році; Едзіма була високопоставленою дамою в Ооку, жіночої частини замку Едо; Едзіма здійснила паломництво до храмів Кан'ейдзі і Дзодзьодзі, а потім відвідала виставу в театрі Ямамура-дза. Після вистави вона запросила актора Ікусіма Сінгоро й інших до чайного будиночка на бенкет. За розвагами пропустила час закриття воріт у замку Едо). Небажання влади упродовж тривалого часу визнати необхідність побудови в театрі даху демонструє соціальне становище театру кабукі, а також ставлення до нього з боку феодального уряду бакуфу. Не варто також забувати, що визнання права цього театру на спорудження даху суттєво вплинуло на розвиток цього театального жанру, особливо на його роль як комерційного підприємства. В усякому разі вперше в історії японської драматургії був створений театр у сучасному розумінні цього слова (Leiter 21–30).

Театр кабукі продовжував розвиватися, часто наражаючись як на стихійні лиха у вигляді пожеж, так і на політичні репресії з боку влади. Його сцена перейняла традиції сцени театру Но, але водночас вона зазнала певних змін. Процес розвитку сцени в театрі кабукі відобразив його своєрідну, відмінну від Но драматургію. Так, скажімо, ширина сцени, яка в період започаткування театру становила 2 кена, а потім — 3, наприкінці правління бакуфу вже збільшилася до 8–9 кенів. Основна сцена розміром у 3 кена була частиною сцени, обмеженою зліва і справа двома жердинами — «дайджінбасіра» (справа на сцені знаходиться жердина, і якщо актор, котрий виконує другорядну роль, виступає на сцені в ролі дайджін (чиновника імператорського двору), він займає місце на сцені під цією жердиною. Звідси й назва «дайджінбасіра» — палиця чиновника імператорського

двору). Згодом перед цими жердинами було споруджено додаткову сцену — «цукебутай» (просценіум). Своєю чергою «хасігакарі» (відкритий з боку глядацької зали коридор, що з'єднується з лівою частиною сцени, по якому актори піднімалися на сцену), який отримав свою назву ще в театрі Но, у театрі кабукі був розширений, ставши частиною сцени. У 1782–1803 рр. дві жердини на сцені ліквідували, зникли і своєрідні козики, що підтримувалися цими жердинами. Отож театр кабукі остаточно попрощався з деталями, властивими сцені театру Но (Гундзи 55–6).

Перший вихід актора на сцену (виконавця головної ролі, а іноді й великої групи акторів) пов'язаний з демонстрацією костюма і гриму. З цього, власне, й починається спектакль кабукі. Виконавець з'являється не з боку сцени, а з-поза спин глядачів і йде на основну сцену через усю залу. Такий прохід по ханаміті (вихід актора до глядачів для отримання квітів) створює певний емоційний настрій у залі для глядачів. Рух актора — зміна складних поз (міе). Усі деталі костюма сильно збільшені: рукави кімоно за допомогою бамбукових каркасів перетворені на своєрідні щити, прикрашені величезними гербами (мон). Штани особливого крою (нагабакама) не тільки повністю закривають ступні, але й навіть волочаться як шлейф. Для того, щоб не заплутатися і не впасти, акторові доводиться пересуватися, широко розставляючи ноги, і після кожного кроку застигати в статичних позах. Таким чином він справляє враження гіганта, що став навколішки для того, аби ближче розглянути те, що відбувається на землі. Обличчя актора покрито товстим шаром гриму (кумадорі), повністю приховує його індивідуальні риси. У зачісці-мудрі паперові стрічки (тікарагами). На кімоно чітко виділяється білий малюнок герба. Актор підперезаний товстим шнуром (ніодасуки). Кожен рух, кожна поза підкреслюють монументальність його постаті. Театральний костюм Агемакі це, по суті, костюм куртизанки вищого розряду, роль якої є найважливішою для акторів-оннагата у п'єсі «Сукероку Юкаріно едодзакура». На її верхній накидці (утікаке) з чорного атласу вишиті гілки сосни, пагони бамбука і квіти сливи. Від плечей до рукавів йде прикраса симае, сплетена із золотих ниток. На

спині — візерунок з плодів мандаринів і листя дерева Юдзуру, а також зроблений з шовку краб. Поверх цього спускаються довгі золоті і срібні стрічки.

На червоній нижній накидці з візерунком монріндзу виткані яскравий намет для розваг у дні милування квітами вишні, барабани, охоплені язиками полум'я, і розсипані всюди квіти вишні. З пояса «манаїтабі» (пояс, який носили куртизанки, його зав'язують широким бантом спереду і завдяки наявним на ньому прикрасам додає одягові куртизанки особливої привабливості) спускаються довгі срібні нитки, що нагадують струмені водоспаду. Також там золотими нитками вишито коропа, що піднімається проти течії до водоспаду. Задум цього театрального костюма уособлює січневе, березневе і травневе свята (новорічне свято, свято цвітіння сакури і свято хлопчиків). Коли Агемакі з'являється на сцені вдруге, то на ній біла шовкова накидка з візерунком тушшю, що уособлює свято врожаю (1 серпня). Потім вона з'являється в кімоно, вишитому хризантемами, що означає осінні вересневі святкування. Такий загальноприйнятий прийом використовується для того, щоб відобразити зміну пір року і водночас п'ять найважливіших свят в Японії. У такий спосіб виявляється прагнення підкреслити витонченість і багатозначність самого театрального костюма, який нагадує про походження кабукі від колись існуючого стилю фурюу. Спочатку стиль фурюу був пов'язаний зі своєрідним оформленням і прикрасою святкових колісниць та одягу. Потім він поширився на виконавське мистецтво, коли танцюристи стали вбиратися в костюми у стилі фурюу. Театральний костюм Агемакі свідчив про те, що такі традиції збереглися і в самому одязі. Коли слуги з «веселих кварталів» або четвірка хоробрих самураїв-силачів, розставивши коліна, показують звисаючі з пояса прикраси або ж перед опусканням завіси курого спеціально розправляються рукави актора, щоб створити враження, ніби розправився хвіст павича — у цьому задумі і рухах виявляється виконавське мистецтво в стилі фурюу (Гундзи 140).

Важливим моментом в аналізі костюма в театрі кабукі є та обставина, що костюми для своїх ролей завжди вигадують самі актори. Костюм у кабукі — частина акторського мистецтва.

Добре продуманий костюм допомагає акторові повніше розкрити сценічний образ. Орнамент костюма в кабукі — це своєрідна історія театру. Все, що було створено в моделюванні костюма майже за чотири сотні років існування кабукі, як правило, документально зафіксовано і пов'язане з творчою діяльністю видатних виконавців минулого. Досі в театрі використовують кімоно з орнаментом ітімацу (найпростіші геометричні візерунки для забарвлення тканин, що існували вже в VII–VIII ст.). Цей орнамент впровадив у ткацтво актор Сонокава Ітімацу. Актори створювали не лише нові типи костюмів, але й абсолютно нові орнаментальні і кольорові символи. Так, поняттю швидкоплинності життя відповідали або зображення на костюмі квітів японського в'юнка, або роси. З'явився орнамент цуюсіба (роса на траві), який зображували на костюмах нещасливих закоханих. Уже з першої появи виконавців на сцені стає зрозумілим: як би не розвивалися події, ця пара не зможе з'єднатися. Створення театральної символіки було можливим тільки завдяки тому, що всі нові елементи конструкції, орнаментальне й колористичне оформлення костюмів базувалися на специфіці художнього мислення, наявності розвиненої мови символів в японському мистецтві і в костюмі, зокрема. Для створення нової театральної мови використовували елементи традиційної виразності. Тому все миттєво вгадувалося і сприймалося глядачем саме так, як було задумано автором театрального костюма.

П'єси театру кабукі традиційно поділяють на три типи: історичні, побутові, танцювальні. Репертуар театру відповідно розділений, всередині кожної групи є дрібніші підгрупи. Однак зауважимо, що в рамках нашого дослідження ми змушені відійти від такого варіанту класифікації і будемо керуватися принципом хронології, а отже умовно поділимо вистави театру кабукі на два типи — історичні та сучасні. Зауважимо, що професійні драматурги, автори багатоактних п'єс, з'явилися лише наприкінці XVII століття.

У спектаклях театру кабукі, як правило, втілюються моральні цінності, що превалювали в токугавівську епоху. Саме вони є основою, на якій будуються сюжети. Це, наприклад, Інга оху (закон каральної справедливості) — буддистська ідея про неминучий крах лиходія або про

процвітання і щастя багатостраждальної жінки. Ідея мудзю (скороминушність усього існуючого), також буддистського походження, ілюструється падінням могутнього військового лідера або занепадом зарозумілої династії. Досить звична демонстрація прямого конфлікту деяких ідейних норм з арсеналу конфуціанських традицій (відданість, обов'язок, синівська шанобливість тощо) з особистими бажаннями і пристрастями, що призводить до різного роду драматичних ситуацій (Brandon 212).

П'єси кабукі за своїм жанром від початку до кінця є мелодрамою. Відомий японський критик Масамуне Хакуте вважав, що:

Виконання п'єс кабукі на сцені далеке від відображення життя звичайної реальної людини. Воно видається чимось вкрай абсурдним, що не має нічого спільного з театральним мистецтвом інших країн в минулому і в даний час. Якщо п'єси на історичні теми, які являли собою переробку лялькових вистав, і побутові п'єси носили дещо інший характер, то суто п'єси едо, які були «коником» Хакуен та інших драматургів і мали великий успіх у глядачів того часу, в очах сучасної публіки видаються чимось дивним і безглуздим. У них не було ні гумору, ні складних людських характерів, ні веселих розважальних сцен. У них не зображувався і світ приємних і прекрасних мрій. Судячи з хроніки «Нендайкі» та інших театральної записів, ці п'єси пронизувала атмосфера мороку і нонсенсу. (Brandon 218)

Ця думка розкриває саму сутність п'єс кабукі.

Правила побудови п'єси, які традиційно за європейською схемою визначаються поняттями зав'язки, наростання дії, кульмінації, розв'язки й епілогу, були значно раніше блискуче викладені в «Кедзайроку» (видатна праця з драматургії кабукі і дзерурі, написана в 1801 р. Наміки Сьодзо Другим). Ці правила ґрунтувалися на принципах дзюхакю, характерних для театру Но, і принципах ци-чен-джуань-цзе, а також ши-но-ай-ло (принципи древньої китайської поезії. Ци-чен-джуань-цзе означають: зачин — розвиток теми — поворот — підсумок (мораль); ши-но-ай-ло — радість — гнів — смуток — веселощі), властивих китайському віршуванню. Ймовірно, що у далекому минулому драматурги мали великий вплив, але з середини XVIII сто-

ліття чимало з них виявилися у цілковитому підпорядкуванні в акторів. Кожен драматург був закріплений за тим, чи іншим актором, ішов за ним, якщо актор переходив до іншої трупи, і писав п'єси винятково для свого актора. Таких драматургів називали «якусяцукі» (буквально — «при акторі»). У театрі кабукі існувала сувора система учнівства, згідно з якою людина, котра вирішила пов'язати своє життя з драматургією, міг приступити до самостійного створення п'єси не раніше, як через п'ять-шість років учнівства. У наш час, коли п'єси для театру замовляють позаштатним спеціалістам, роль драматургів, які працюють при театрі, зведена лише до присутності на репетиціях, складання плану репетицій, підготовки та оформлення сценарного тексту тощо. Творчою ж роботою вони майже не займаються (Leiter). На початку XIX століття, коли центр театрального світу цілком перемістився в Едо і едовська культура досягла найвишого розквіту, на противагу формалістичним п'єсами на історичні теми стали віддавати перевагу реалістичним побутовим п'єсами. В цей час японський драматург Цуруя Намбоку Четвертий, який сприяв появі реалістичних п'єс, так званих кідзева, усю міць свого таланту спрямував на створення чуттєвих п'єс, що входили тоді в моду, і які оспівували еротику, розваги та жахи. Досить точна характеристика моди на п'єси Намбоку дана в книзі «Денкі сакусьо», де сказано:

Він настільки прославився, що останнім часом про всякий вчинок, який здійснювала людина, яка втратила голову від кохання, говорили: «Це в стилі Намбоку». Тим часом спостерігався все більший спад в театральному світі Камігата і ослаблення його авторитету. І лише один Тикамацу Токудзі чинив певний вплив на театральний світ Едо, обравши шлях інсценування для театру різних літературних творів. (Leiter 513)

Однак мистецтво кабукі залишається живим і актуальним, відображаючи часові тенденції, зміни у свідомості виконавців і глядачів. Проблема побудови структури дійства стає фундаментальною для японського театру у XX та на початку XXI століть.

У XX столітті кабукі відкриває себе світові. Перші закордонні гастролі кабукі відбулися

в 1928 р. (СРСР — Москва, Ленінград). Перші гастролі повоєнного періоду пройшли у 1955 р. в Китаї. У довоєнний і післявоєнний періоди театр кабукі об'їздив з гастроллями майже всі найбільші столиці світу (Гришелева 10). Сьогодні можемо чітко виділити принаймні три великі напрямки в кабукі: класичний кабукі, де виконавці прагнуть відтворити уявлення своїх попередників, «нединастичний» кабукі — виконавці є «прийомними дітьми» будь-якої родини кабукі (як, наприклад, Бандо Тамасабуро), які можуть привносити авторські рішення до постановки, проте з повагою ставляться до традицій, і «сучасний» кабукі (наприклад, Супер-кабукі), в якому відбувається експериментальне поєднання традиційних форм кабукі з сучасними перформативними явищами.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Дослідивши та проаналізувавши в рамках нашого дослідження, відповідно до попередньо визначених завдань, проблематику сценічного простору, значення костюма, а також з'ясувавши основні принципи драматургії в ретроспективі та сучасності у японському традиційному театрі кабукі, ми доходимо до таких висновків: логіка побудови та розвитку простору театру і сцени в японському традиційному театрі кабукі йшла за необхідністю специфічної взаємодії актора і глядача. У міру становлення театру, водночас розширювалася і його аудиторія, зокрема за рахунок представників привілейованих прошарків. Приміщення та сцена театру також еволюціонували. Зрештою конструктивні особливості театрального простору в кабукі стали не лише визначним елементом взаємодії між акторами та глядачами, але й важливим фактором, що переважно визначав особливості драматургії.

В японському театрі кабукі такі художні засоби як грим, перука та костюм є водночас тими засобами виразності, що неодмінно включені до процесу постановки вистави, і визначають її зміст та сюжетну лінію, до того ж обумовлюють характер акторської гри. Також ці засоби є своєрідною знаково-символічною системою, що має зчитуватись глядачем для повноцінного розуміння вистави. Особливості костюма дають змогу наперед зчитувати характер героя вистави,

вгадувати його дії тощо. Особливістю кабукі є те, що сценарій вистави диктує сам актор, а не власне сценарист. Режисер-постановник як самостійна постать у театрі кабукі виходить на перший план лише у сучасну добу, і це переважно характерне для новаторських та експериментальних театрів. Зауважимо, що відгукуючись на сучасність, кабукі набуває нових елементів

і рис, що разом породжує принципово нове явище в театральному мистецтві.

Загалом, кабукі залишається традиційним театром. Дані, отримані в результаті дослідження, можуть стати відправною точкою для подальших досліджень еволюції театру кабукі у ХХІ столітті.

Цитовані праці

- Анарина, Нина. *История японского театра. Древность и средневековье: сквозь века в ХХІ столетие*. Москва: Наталис, 2008. Печать.
- Гришелева, Лидия. *Театр современной Японии*. Москва, 1977. Печать.
- Гундзи, Масакацу. *Японский театр кабуки*. Москва: Прогресс, 1969. Печать.
- Конрад, Николай. *Избранные труды: Литература и театр. Отв. ред. тома М. Б. Храпченко*. Москва: Наука, 1978. Печать.
- Salz, Johan. *A History of Japanese Theatre*. Japan: Cambridge University Press, 2016. Print.
- Leiter, L. *A kabuki reader: History and performance*. New York: Japan in the modern world, 2002. Print.
- Brandon J. R., Malm, W. P. and D. H Shively. *Studies in kabuki: its acting, music, and historical context*. Amsterdam: AbeBooks Seller Since, 1978. Print.
- Kennedy, Dennis. *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. New York: Oxford University Press, 2010. Print.
- Ernst, E. *The Kabuki theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1974. Print.
- Ernst, E. *The Kabuki Theatre*. New York: Oxford University Press, 1976. Print.
- Leiter, S. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre*. New York: Scarecrow Press, 2006. Print.
- Leiter S. L., J. Yamamoto. *New Kabuki encyclopedia: a revised adaptation of Kabuki jiten*. New York: Greenwood Press, 1997. Print.

References

- Anarina, Nina. *Istoriya yaponskogo teatra. Drevnost i srednevekove: skvoz veka v XXI stoletie*. Moskva: Natalis, 2008. Pechat.
- Grisheleva, Lidiya. *Teatr sovremennoy Yaponii*. Moskva, 1977. Pechat.
- Gundzi, Masakatsu. *Yaponskiy teatr kabuki*. Moskva: Progress, 1969. Pechat.
- Konrad, Nikolay. *Izbrannyye trudyi: Literatura i teatr. Otv. red. toma M. B. Hrapchenko*. Moskva: Nauka, 1978. Pechat.
- Salz, Johan. *A History of Japanese Theatre*. Japan: Cambridge University Press, 2016. Pechat.
- Leiter, L. *A kabuki reader: history and performance*. New York: Japan in the modern world, 2002. Print.
- Brandon J. R., W. P. Malm and D. H Shively. *Studies in kabuki: its acting, music, and historical context*. Amsterdam: AbeBooks Seller Since, 1978. Print.
- Kennedy, Dennis. *The Oxford Companion to Theatre and Performance*. New York: Oxford University Press, 2010. Print.
- Ernst, E. *The Kabuki theatre*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1974. Print.
- Ernst, E. *The Kabuki Theatre*. New York: Oxford University Press, 1976. Print.
- Leiter, S. *Historical Dictionary of Japanese Traditional Theatre: Scarecrow Press*, New York: Japan in the modern world, 2006. Print.
- Leiter S. L., Yamamoto, J. *New Kabuki encyclopedia: a revised adaptation of Kabuki jiten*. New York: Greenwood Press, 1997. Print.

Подано до редакції 20.09.2021

Рецензенти:

Сторчай О. В. — кандидат мистецтвознавства;

Майстренко-Вакуленко Ю.В. — кандидат мистецтвознавства, доцент.