

## ЯПОНСЬКЕ ТРАДИЦІЙНЕ ВБРАННЯ В КОНТЕКСТІ ПИСЕМНОЇ КУЛЬТУРИ

**Я**ПОНСЬКИЙ традиційний стрій – один із найцікавіших і малодосліджених феноменів японської культури. Перший дослідницький інтерес до японського вбрання з'являється у другій половині XIX – на початку XX століття. Це був час розквіту етнографічних досліджень, появи численних історій костюма та нової хвилі орієнталізму в Європі. Проте, попри ці чинники, що мали б спричинити поглиблене вивчення цього явища японської художньої культури, згадки про нього (доволі стислі) посідають лише незначне місце у деяких оглядових працях про костюм і в етнографічних замальовках. Так, у фундаментальній праці В. Бруна та М. Тільке, присвяченій вивченню костюмів різних народів світу, описано лише основні типи японського одягу – без визначення їхніх культурних й естетичних особливостей [Брун, Тільке 1995].

Розвиток художньо-промислових форм мистецтва до певної міри зумовив інтерес до японської класичної спадщини, в якій особлива увага звертається на текстильні виробы. Засоби декорування одягу вивчалися й дослідниками гравюри *укійо-е*. Вже в перших у Європі публікаціях, присвячених майстрам японської гравюри, зверталася увага на цей аспект кольорових естампів. Е. Де Гонкур – видатний літератор, громадський діяч та дослідник японського мистецтва – розглядаючи творчу спадщину Кітагава Утамаро, особливо виділив красу та вишукану орнаментальність одягу красунь.

Цей інтерес до промислових форм мистецтва збігся із новою хвилею європейського орієнталізму, в якому японський національний костюм посів неабияке місце. *Кімоно* стає надзвичайно модним одягом у Європі: у нього вбираються вдома представники найрізноманітніших прошарків суспільства. “Відомо, що Е. Дега, Д.-Г. Россеті, Д. Тіссо придбали для себе такий одяг. Збереглася фотографія Тулуз-Лотрека у кімоно”, – пише Н.С. Ніколаєва [Ніколаєва 1996, 261]. Тож цілком зро-

зумілим є наївний японізм К. Моне, що написав портрет дружини у японському вбранні.

На тлі загального захоплення ідеєю поєднання промислового дизайну та мистецтва художня спадщина Японії, її природний синкретизм були для європейських митців джерелом натхнення та відповіддю на актуальні проблеми тогочасної художньої практики. Так, у 80–90-ті роки англійські художники, що розробляли нову структуру орнаменту, де б форма малюнка та його тло були взаємодоповнюючими, звернулися до японського досвіду. Тож своєчасним стало видання у 1880 році “Граматики японського орнаменту” Т. Катлера – першої спеціальної роботи з цієї теми.

Важливим підґрунтям для творчих експериментів стало й щомісячне видання “Le Japon artistique”, започатковане С. Бінгом у 1888 році. Журнал виходив трьома мовами водночас: французькою – у Парижі, англійською – в Лондоні та німецькою – в Лейпцизі. Протягом трьох років журнал знайомив європейських митців та шанувальників мистецтва з різноманітними галузями японської художньої спадщини, у тому числі – й з текстильними виробами. В журналі друкувалися збірки та тонові таблиці декоративних мотивів та візерунків зі спеціальних японських альбомів-посібників для майстрів текстилю, вишивки та фарфору. В багатьох номерах містилися репродукції деталей старовинних японських тканин, декорування зброї.

*Кімоно* набуває популярності в різних країнах світу. Відомо, що М. Горький (батько пролетарської літератури) носив удома шовкове кімоно, а Д. Бурлюк, переїхавши з Японії до Америки, ще протягом тривалого часу виряджав до школи своїх дітей вбраними у японське вбрання...

Великий інтерес у світі до японської культури спричинив появу цілої низки як спеціальних, так і популярних видань про японський одяг, серед авторів яких – японські мистецтвознавці Хаяо Ісімура,

Нобухіко Маруяма, Яманака Норьо, Кавакацу Кенісі, Нома Сейроку тощо. Крім того, поява численних шкіл кімоно в сучасній Японії, підтримка держави у збереженні традиції кімоно спричинили велику кількість видань, які, з одного боку, є практичними посібниками, а з іншого – актом саморефлексії сучасної японської культури щодо кімоно. До таких праць належить невеличка книжка Мотоко Іто та Айко Іноуе “Кімоно”, де викладено основні відомості про кімоно, культуру його вбрання, правила та порядок вдягання костюма та його регіональні особливості [Motoko Ito, Aiko Inoue 1998].

Проте, попри стійкий інтерес до кімоно, загальний науковий доробок не виходить за межі типології, ткацьких технік, колористики та орнаменту. Хоча основна особливість японського традиційного мистецтва полягає в його синкретизмі, де кімоно – не окрема галузь декоративно-ужиткового мистецтва, а явище, в котрому, як у краплині роси, відбивається увесь світ японської культури. У зазначеному контексті привертає увагу праця Нома Сейроку “японський стрій та мистецтво текстилю” [Noma Seiroku 1974], у якій автор типологізував основні типи оздоблень, технологічні особливості виготовлення тканин, зробив цікаві спостереження щодо відповідності засобів декорування одягу до певних традицій у різноманітних видах японського мистецтва. Автор переконливо подав навіть прями “цитати” відомих пам’яток щодо розпису тканин для кімоно. Однак цей плідний ракурс дослідження не набув у роботі всебічного висвітлення та теоретичного узагальнення, що, безумовно, пояснюється дещо іншим завданням праці.

Таким чином, настав час переосмислення японського традиційного строю в усьому розмаїтті його зв’язків з різними галузями художньої творчості – каліграфією, літературою, гравюрою, живописом тощо. Дана розвідка не претендує на повноту висвітлення зазначеної проблеми, а лише окреслює можливі ракурси дослідження одного з її аспектів – вивчення японського традиційного вбрання в контексті писемної культури.

Як добре відомо, каліграфія на Далекому Сході, та зокрема в Японії, була

особливо шанованою. Протягом століть саме каліграфія чинила найбільший вплив на формування художнього мислення японців. На її основі розвивалися такі художні явища, як монохромний краєвид та *хайга* (ілюстрації до *хайку*). Вона стала цілком самостійним видом художньої творчості – з власними законами, правилами та прийомами.

Володіння вишуканим почерком вважалося не лише ознакою освіченості, а й свідчило про етичну та естетичну досконалість. Невипадково славнозвісні митці жадали слави каліграфа більше, ніж слави живописця. Невеличкий текст, виконаний бездоганим скорописом, розглядався як цілком естетичне явище. Все це не могло не позначитися на розвитку костюма. Ієрогліфічні написи нерідко прикрашали одяг заможних городян. До нашого часу збереглися ширми із зображенням модних суконь, у загальному декорі яких ієрогліфічний знак виконує домінуючу роль. Як приклад можна згадати ширми з колекції Номура [Kosode 16<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> Century... 2005]. Так, на ширмі кінця XVII – початку XVIII століття (*ил. 1*) зображено пару косоде, де великі ієрогліфічні знаки утворюють композиційний та змістовий центр. Композицію декору косоде (праворуч) поділено на контрастні за кольором вертикальні сегменти. Проте ієрогліфи у даному разі виступають і як змістовні знаки, і як графічно виражена межа між стихіями червоного та білого. Значення ієрогліфічної частини “вака таке” (молодий бамбук) підкреслюється ритмом перехрещених рисок, що нагадують бамбуковий тин. Дослідниця А.М. Штінчекум припускає, що тут має місце посилання на поему зі славнозвісного роману доби Хейан “Тендзі-моногатарі” (розділ “Метелики”). Проте ніяких інших образів, які б збігалися з відповідними тропами роману в орнаментативній косоде, ми не знаходимо. Тож цілком можливо, що знаки “молодий бамбук” було використано задля оздоблення весняного косоде – як дотепну асоціацію з весною та молодістю.

Ліворуч зображено косоде, на якому вертикальний ритм знаків підкреслюється вертикальним розподілом білого та зеленого кольорів сукні. Ієрогліфи “сендзай” виконано в техніці аплікації із золотої та зеленої парчі. Слово “сендзай”

(одна тисяча років – «вічність») зазвичай вживалося для побажання довголіття або ж як запевнення у відданості. Характер доброго побажання підкреслюється й золотавою мережкою сосни у центрі стилізованих зображень хризантем. Сосна, як відомо, здавна фігурує в японській поезії та образотворчому мистецтві як символ вічності та відданості.

Формули побажання були присутні і в інших елементах вбрання. Так, приміром, гаманці за часів Токугави нерідко прикрашали висловом “десять тисяч багатств”.

Тема косоде в декоративному оздобленні іншої ширми зі згаданої колекції також містить ієрогліфічний знак, проте більший акцент робиться на орнаменті вишивки (іл. 2). Пишне гаптування, що стилізовано зображає розквітлу вишню, доповнюється вертикальним ритмом потоків водоспадів та хаток під солом’яними дахами, а це одразу встановлює асоціативний зв’язок із подорожжю до Йосіно. Саме туди з давніх-давен японці ідуть споглядати чарівне квітіння вишні. Каліграфічний розчерк ієрогліфа “сава” (“болото”) утворює в поєднанні з орнаментом єдине стилістичне та змістове ціле. У класичній поезії, присвяченій приходу весни, доволі часто зустрічається образ болота, поблизу якого збирають молоді трави. Імовірно, зазначені образи мали надати свіжості одягу, що в нього вбиралися в місті у спекотні весняні дні.

В кольоровому естампі “Сьодан”, що належить відомому майстрові гравюри Кітагаві Утамаро, одна з красунь тримає в руках нарядну сукню, на блакитному тлі якої розкидано золотаві зображення ієрогліфічних знаків та кленового листа (іл. 3).

Цікавий приклад наводить Іппіцуан (автор біографій 47-ми відданих *ронінів*). Розповідаючи про мужність та силу славного месника Кіура Садаюкі, він не оминає такої деталі: “На нарукавних знаках в нього були написані китайські вірші” [Успенський 1996, 76]. Це мало підкреслити високу освіченість героя.

Графічна довершеність ієрогліфічного знака дозволяла не лише зображати його при оздобленні тканини, а й надавала широкі можливості для створення форм, виразних за силуетом. Так, наприклад, у згаданій серії Кунійосі представлено один із

розповсюджених засобів пов’язування *хатімакі* (у формі ієрогліфа “8”), що перетворював її на оберіг (“8” – число магічне).

Схожий прийом простежувався і в численних “деталях”, що становили ансамбль вбрання та, безумовно, до певної міри свідчили про смак та інтелект їхніх володарів. Так, наприклад, Таменага Сунсуй (письменник доби Токугави), звертаючи увагу читача на вбрання та вишукані аксесуари героїнь роману, не лише характеризує таким чином своїх героїнь, а й будує розвиток сюжету. Наприклад, шпилька, що прикрашала зачіску суперниці (Адакіті), виявилася більш вишуканою та була водночас свідченням зради: “Ну-бо, погляньте! Ось шпилька, якою завжди користується пані Адакіті: пелюсток сливи, а на зворотному боці вирізано ієрогліф “ада”. Звідки се тут?” [Таменага Сунсуй 1994, 188].

Схожі прийоми можна побачити і в мистецтві укійо-е. Так, зображення куртизанки у паланкіні, виконане Ісікавою Тойонобу, супроводжується віршем:

*Ковдру-футон в паланкіні*

*Можна уподібнити хустині-фукуса,*

*В яку загорнуто дорогоцінну перлину.*

Як зазначає М.В. Успенський [Успенський 2004, 96], наведений вірш рекламує зображену модель, називаючи її ім’я: О-Тама (“перлина”).

Ієрогліфічні ребуси притаманні й іншим аксесуарам одягу. Хрестоматійний приклад – нечке у формі жінки, що має підлогу. Якщо перевернути фігурку, то її силует утворює ієрогліф “когоро” (“серце”). Таким чином, з’являється другий, дидактичний, зміст: чистим має бути не лише оселя, а й серце [Успенський 1996].

Цікавий приклад такої інтелектуальної гри подає айкуті-дзуцу, що демонструвався на виставці Париж-Едо [Paris Edo 1994, 52]. Це футляр, виготовлений з кістки, підписаний іменем майстра Рю-у (іл. 4). Призначений тільки для чоловіків, декор зазначеного айкуті-дзуцу містить еротичну сцену, доволі комічну: Каппа (у японській міфології – водяник) кохається з коропом. Приводом для такої жартівливої інтерпретації сюжету стала омонімічність слів “короп” і “кохання”, що в японській мові позначаються однаково: КОІ. У стилістичному плані декор футляра поєднує гравірування та рельєф.

Серед розмаїття японського вбрання можна побачити і чимало прикладів застосування цілих текстів. Наприклад – костюм театру *Но*, який призначався для виконання чоловічих ролей. *Kosode*, виготовлене з червоного атласу та золотавої парчі, вишито золотавими ієрогліфічними знаками, які становлять вірш про весну з антології китайської та японської поезії доби Хейан. Це, у повному сенсі, костюм-текст. Разом з тим його інформаційний зміст не переважає над естетичним: наближені за тональністю кольори ієрогліфічних знаків та тканин одягу справляють цілісне враження шовку, гаптованого витонченим візерунком.

Нерідко вірші використовувалися у декорі сагемоно – своєрідного комплекту завязаного курця, що складався з люльки у спеціальному футлярі (кісерудзуцу) та кісета для тютюну й кресала, з'єднаних ланцюжками. Такий комплект носили поверх вбрання, прикріплюючи його до пояса за допомогою нецке. В умовах поліцейського режиму сьогунів Токугави, що забороняв городянам вбирати коштовний одяг, такі речі були мало не єдиною прикрасою у загальному ансамблі вбрання. Використання текстів у сагемоно зазвичай доповнювалось іншими елементами декору. Так, наприклад, даний комплект являє собою чудову комбінацію чорного льону та шкіри, прикрашену позолотою, срібною фольгою, крапленнями червоного та блакитного кольорів (іл. 5). Застібку виконано зі срібла у формі півонії. На зворотному боці застібки вигравіровано текст:

*Нема нікого  
побачити  
ці півонії,  
а люди питаються,  
що весна принесе!*

Комплект підвішувався до пояса за допомогою п'яти рядків срібних ланцюжків та фіксувався срібною нецке у формі квітки вишні. Вишуканим акцентом всієї композиції є квітчасте срібне одзіме.

Тексти прикрашали й декоративне оздоблення зброї. Причому деякі з них мали напрочуд антимілітарний зміст. Так, приміром, декоративне оздоблення одного з айкуті приваблює саме багатством поетичних посилань (іл. 6). На лезі написано вірш про сніг та місяць, а рукоять прикрашає вирізане з дерева жабеня, що,

наче із славнозвісного хайку Мацуо Басьо, приготувалося здійснити свій безсмертний стрибок, після якого, за влучним виразом О. Шелестової, тиша стала б ще більш глибокою... [Шелестова 1999, 95].

Окрім текстів, у костюмі та його аксесуарах простежувались літературні мотиви, що втілювалися за допомогою ключових образів-тропів. Цікавим прикладом є піхви меча з колекції А. Фельдмана (доба Токугави), орнаментовані рельєфним зображенням повійки, що наче повністю обвила собою зброю. Такий декор дуже прозоро натякає: дістати меча – завдати шкоди повійці, а хіба можливо пожертвувати її красою? Зазначений декор можна розглядати як посилання до відповідних хайку, в яких неодноразово оспівувався мотив бережного ставлення людини до ніжної рослини.

На перший погляд, такі ліричні мотиви у декорванні зброї можуть здатися несподіваними та нелогічними. В інших культурах світу зазвичай тут були присутні магічні формули-обереги або войовничі гасла, що мали підтримувати дух воїна та наводити жах на ворогів. Однак поетичні екзерсиси на японській зброї мали свою логіку та підґрунтя. З одного боку, вони свідчили про загальне захоплення літературою, внаслідок якого, може, й не всі самураї змагалися у складанні хайку, проте, покидаючи цей світ, перед здійсненням ритуального сеппуку залишали прощального вірша. З іншого ж боку, це нагадувало про найважливішу військову заповідь: вище мистецтво меча – уникнути бою.

Загалом слід зазначити, що (на відміну від імпазантного стилю Момоями з його тяжінням до розкоші, сміливого поєднання різноманітних орнаментальних мотивів та технік декорування, в якому не знайдемо жодного прикладу літературних мотивів у кімоно) у вбранні часів Токугави використання образів класичної літератури – доволі поширене явище. Якщо численні варіанти зображень ірисів з Ісе-моногатарі є надто хрестоматійним прикладом, то деякі інші вишивки містять у собі справжній ребус. Так, у живописній композиції Сьобунсая Ейсі зображення красуні, що милується своїм віддзеркаленням у свічаді, випробовує глядача на знання поетичних антологій та кмітливість. Накидка кра-

суні оздоблена чудовою вишивкою, що зображає тьмяніючі квіти, гнучку лінію річки та дві жіночі фігурки біля чану з вальками. У верхній частині сукні вишиті стилізовані хризантеми, які, з одного боку, є символом осені, а з іншого – омонімом до слова «слухати» («кіку»). Здається, поява хризантеми тут не є випадковою: саме стук вальків восени (коли селяни традиційно обробляли та фарбували тканини) у класичній поезії асоціюється з цією порою року, елегійним сумом, самотністю.

У контексті нашої теми неможливо оминати й питання зворотного зв'язку: костюмні образи у поетичній традиції. Така метафора, як “вологі рукави” (ознака смутку, розставання з коханим), стала однією з найпоширеніших у японській класичній літературі. Однак найцікавішою є взаємодія костюмних образів у літературі та образотворчому мистецтві. Один з варіантів такої взаємодії можна спостерігати у вірші Кунійосі із серії “Сто віршів ста поетів” (іл. 7), присвяченому відомій танка:

*Весна пройшла.*

*Здається, літо приспіло.*

*Суконь білотканих*

*Сохне полотно на схилах твоїх,*

*Небесна гора Кагуяма!*

Вірш, складений сорок першою імператрицею Японії Дзіто-тенно (645–702), розповідає про народний звичай: на початку літа з домашніх скринь діставали літній одяг та розкладали на землі для провітрювання. За тих часів одяг селян виготовлявся з білих волокон паперового дерева, тому слово “білотканий” – постійний епітет такого одягу. У танка Дзіто-тенно, як пояснює Манйосю, зображено краєвид, котрий було видно з імператорського палацу в місцевості Фудзівара. Втім, у вірші йдеться не лише про прихід літа та реальний краєвид. “М’яке, проте сильне світло нефарбованого полотна, що лежа-

ло по схилах гори, нагадувало про велике сіяння містерії” [Санович 1998, 42]. Отже, Кагуяма – учасниця міфу про повернення Амаатерасу із небесного грота.

Проте гравюра не містить жодного елемента з пейзажу, відтвореного у вірші. Натомість майстер змалював жанрову сцену – ченця біля вогнища та молоду жінку в святкових шатах і з бонсаєм у руках. Зміст сцени пояснюється текстом у картуші, в якому розповідається про принца Саймьо, що вирішив дізнатися про те, як живуть люди, і мандрував по країні в одязі ченця. У горах він заблукав і сильно змерз. Врятувала його жінка на ім’я Сіротае, що не пошкодувала улюбленого бонсає, аби розвести вогонь. Виникає питання: яким чином пов’язуються між собою текст вірша та згаданий сюжет? Відповідь міститься в ієрогліфі, що означає “білий”. Майстер використовує знак “сіро” – “білий, чистий” (у духовному та моральному сенсах). Таким чином, авторські асоціації з білотканим одягом, що сушиться на горі Кагуяма, – це і небесне сяйво, і світло душі жінки, і висока моральність її вчинку. Втім, залишається питання: чому жінка вбрана у візерунчастий шовк, наче гейша з кварталів розваги? Проте якщо пригадати, що однією з найвідоміших красунь часів Кунійосі була гейша на ім’я Сірота, то постає третій змістовий план зображення. Ще один пласт образів відповідає такому ряду асоціацій: тканини, що сохнуть на горі, – вологі, а це можна сприймати як контамінацію мотиву “вологі рукави” – образ смутку при прощанні закоханих. Нещасне кохання гейші з кварталів розваги – один із провідних сюжетів у театрі Кабуки за часів Кунійосі. При цьому найважливішим є те, що кожен крок у дешифровці змісту зображення цілковито пов’язаний з мотивами одягу, вираженими в літературній та зображальній формах.

ІЛЮСТРАЦІЇ



Іл. 1.



Іл. 2.



Іл. 3.



Іл. 4.



Іл. 5.



Іл. 6.

#### ЛІТЕРАТУРА

- Бабочки полет: Японские трехстишия** / Пер. с яп. В.Н. Марковой. Москва, 1998.
- Брун В., Тильке М. История костюма от древности до Нового времени.** Москва, 1995.
- Кокинвакасю – Собрание старых и новых песен Японии.** Пер. со старояп., предисл. и коммент. А.А. Долина. Санкт-Петербург, 2001.
- Николаева Н.С. Декоративные росписи Японии XVI–XVIII вв.** Москва, 1989.
- Николаева Н.С. Япония – Европа: диалог в искусстве.** Москва, 1996.
- Николаева Н.С. Искусство Японии.** Москва, 2000.
- Нихон-секи – анналы Японии.** Санкт-Петербург, 1997.
- Нойер Рони, Либертсон Герберт, Ёсида Сусугу. Японские гравюры: образы изменчивого мира.** Пер. с итал. Н.М.Сухановой. Москва, 2004.
- Носов К.С. Вооружение самураев.** Москва–Санкт-Петербург, 2001.
- Петрова И.В., Бабушкина Л.Н. Что Вы знаете о японском костюме.** Москва, 1992.
- Рыбалко С. Японський традиційний стрій: джерела та стан дослідженості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв.** Харків, 2002, № 5.
- Рыбалко С. Великое в малом.** Каталог выставки. Харьков, 2004.
- Рыбалко С. Мастера и самураи: искусство скульпторов и оружейников Японии.** Каталог выставки. Харьков, 2006.
- Санович В.С. Тема, память, имя // Сто стихотворений ста поэтов.** Москва, Санкт-Петербург, 1998.
- Синицын А.Ю. Самураи – рыцари Страны восходящего солнца. История, традиции, оружие.** Санкт-Петербург, 2001.

- Таменага Сунсуй. **Сливовый календарь любви**. Москва–Санкт-Петербург, 1994.
- Тиль Э. **История костюма**. Пер. с нем. М.Н. Козлова. Москва, 1971.
- Успенский М.В. **Нэцкэ**. Ленинград, 1986.
- Успенский М.В. **Нэцкэ в собрании Государственного Эрмитажа**. Санкт-Петербург, 1994.
- Успенский М.В. **Самураи Восточной столицы в гравюрах Итиносая Куніёси**. Калининград, 1997.
- Успенский М.В. **Японская гравюра**. Санкт-Петербург, 2001.
- Успенский М.В. **Японская гравюра**. Санкт-Петербург, 2004.
- Успенский М.В. **Из истории японской гравюры**. Санкт-Петербург, 2004.
- Успенский М.В. **Из истории японского искусства**. Санкт-Петербург, 2004.
- Шелестова О. Ще раз до інтерпретації “Старого ставка” Басьо // **Матеріали першого всеукраїнського симпозиуму з мовознавства і літератур країн азійсько-тихоокеанського регіону**. Зб. ст. Київ, 1999.
- Японская гравюра**. Под ред. Г. Фар-Бекер. Москва, 2005.
- Bandini L. Eighteenth Century Figure Netsuke // **Netsuke, inro, sagemono. Exhibition 30 september 1982 – 2 Januar 1983. Museum fur Ostasiatische kunst**. Koln, 1983.
- Faulkner R. **Masterpieces of Japanese prints**. Tokyo-New York-London, 1999.
- Ford B. **Art of Japan**. New York, 2001.
- Kosode 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Century Textiles from the Nomura Collection**. Tokyo – New York, 2005.
- Ford B. **Art of Japan**. New York, 2001.
- Hayao Ishimura, Nobuhiko Maruyama. **Robes of elegance: Japanese Kimonos of the 16-th – 20-th cent**. Raleigh, 1988.
- Jamanaka Norio. **The book of kimono**. Tokyo, 1986.
- Japanese art and design**. London, 2000.
- Kawakatsu Kenichi. **Kimono**. Tokyo, 1936.
- Klefsch T. Inro // **Netsuke, inro, sagemono. – Exhibition 30 september 1982 – 2 Januar 1983. Museum fur Ostasiatische kunst**. Koln, 1983.
- Masao Ishizawa, Teizo Saganuma, Ishimatsu Tanaka etc. **The Heritage of Japanese art**. Tokyo, New York and San Francisco, 1981.
- Mizobuchi Hiroshi. **Kyoto Hanamachi**. Kyoto, 2005.
- Motoko Ito, Aiko Inoue. **Kimono**. Higashiosaka, 1998.
- Noma Seiroku. **Japanese costume and textile arts**. New York–Tokyo, 1974.
- Paris–Edo. Netsuke and sagemono**. Pariz, 1994.
- Reikichi Ueda. **The Netsuke Handbook**. Rutland–Tokyo, 1965.
- Андо Хіроко. **Ніхон-но сіборі**. (Японська шиборі). Кіото, 1993.
- Аракава Хірокадзу. Інро то нецке но хасей ні тайсуру іккосацу (Дослідження про виникнення інро та нецке) // **Museum**, 1984, № 395.
- Аракава Хірокадзу. **Нецке. Такумі то сярм**. (Нецке. Майстер і краса). Кіото, 1995.
- Кавакамі Сітекі. **Ніхон-но сисю**. (Японська вишивка). Кіото, 1993.
- Кіріхата Кен. **Кабукі Ісьо**. (Костюм Кабукі). Кіото, 1994.
- Кіріхата Кен, Фудзімото Кейко, Ідзумі Йодзіро. **Кьо-но юга**. (Елегантність кіотоська). Кіото, 2005.
- Маруяма Нобухіко. **Юдзен дзومه**. (Юдзен фарбування). Кіото, 1993.
- Маруяма Нобухіко. **Бусі-но йо-соо-і**. (Самурайський одяг). Кіото, 1994.
- Мідзобуті Хоросі. **Кіото Ханаматі**. (Квартали квітів у Кіото). Кіото, 2005.
- Нагасаки Івао. **Кімоно то мойо**. (Ніхон-но катачі то іро) [Кімоно та візерунки (японська форма та колір)]. Токіо, 1999.
- Нагасаки Івао. **Косоде**. Кіото, 1993.
- Нагасаки Івао. **Фурісоде**. Кіото, 1993.
- Нецке токубецу тен**. (Особлива виставка нецке). Тояма, 1998.
- Хасімото Суміко. **Кандзасі**. (Заколка). Токіо, 2006.