

## ЯПОНСЬКИЙ СТІЙ ДОБИ ТОКУГАВА В КОНТЕКСТІ АРХІТЕКТУРИ

Рибалко С. Б., канд. мистецтвознавства

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

**Анотація.** У статті розглядається японський традиційний стрій та розмаїття його зв'язків з архітектурою (крій, костюм як елемент інтер'єру, архітектурні мотиви в оздобленні кімоно).

**Ключові слова:** кімоно, косоде, архітектура, тагасоде-бьобу, мейсьо-е.

**Аннотация.** Рыбалко Светлана Борисовна. Японский костюм эпохи Токугава в контексте архитектуры. В статье рассматривается японский традиционный костюм, разнообразие его связей с архитектурой (крой, костюм как элемент интерьера, архитектурные мотивы в кимоно).

Ключевые слова: кимоно, косоде, архитектура, тагасодэ-бёбу, мэйсё-э

**Annotation.** Rybalko Svetlana Borysivna. The Japan costume of Tocugava's epoch in context of architecture. The Japan traditional costume, variety of his connections with architecture (cutting out, costume as element of interior, architecture motives in kimon) is considered in this article.

**Keywords:** kimono, kosode, architecture, tagasode-byobu, meysyo-e.

**Постановка проблеми, аналіз останніх досліджень, мета та завдання статті.**

У загальному обсязі публікацій щодо японського костюму лише окремі наукові розвідки виходять за межі огляду історії його розвитку. Однак, навіть в літературі етнографічного спрямування залишаються не висвітленими проблеми взаємозв'язку національного вбрання із традиційною будовою житла [9; 12]. Деякі спостереження щодо відповідності костюму організації внутрішнього пространства архітектури викладені Н. С. Ніколаєвою [7-10], певні аналоги відзначені і японським мистецтвознавцем Н. Сейроку [21]. (Більш докладно про стан дослідженості японського костюму у відповідній розвідці автора статті [15]). Разом з тим, ретельне вивчення розмаїття зразків японського костюма та художньої практики свідчить про наявність аналогій, що потребує зміни дослідницької парадигми. Тому **метою** запропонованої розвідки є висвітлення розмаїття зв'язків костюму та архітектури.

**Актуальність наукових розробок** у зазначеному напрямку визначається по-перше, станом мистецтвознавчої орієнталістики, де гостро відчувається брак відповідних досліджень, сучасними тенденціями у розвитку гуманітарного знання, та загальносвітовим процесом вивчення явищ далекосхідної культури. Запропонована стаття відбиває один з етапів дослідницької роботи, яка здійснюється згідно плану наукових досліджень по кафедрі історії та теорії мистецтва ХДАДМ.

**Результати дослідження.** Не останнім чином на розвитку традиційного костюму позначилися принципи розбудови житла, які простежуються і в імператорському палаці, і в резиденціях князів, і в помешканні городянина. Оселя пересічного японця відрізнялася від імператорського палацу хіба що розміром та декором. Однак і в тому, і в іншому випадку принципи побудови відповідали виробленому стандарту. Не удаючись до спеціальних подробиць, зазначимо найголовніші його принципи. Це, перш за все, каркасна система: дерев'яний остов будинку заповнено легкими стінами, які, на відміну від європейської архітектури, не мають тектонічного значення (стіна може бути роздвинутою та навіть й зовсім знятою). Влітку використовуються стіни, які являють собою раму, обклеєну папером, який пропускає м'яке рівне світло. Значний винос даху ще більш затіняє внутрішній простір дому, створюючи ефект напівтемряви.

Конструкція будинку підкреслюється прямими лініями простого та чіткого малюнку темного дерева у співставленні з білим папером. Внутрішні стіни дому (*фусума*) також роздвижні, що дозволяє легко трансформувати приміщення, утворюючи з нього то простору парадну залу, то кілька затишних кімнат. Використання системи роздвижних ширм позначилося і на рішенні підлоги. За звичай підлога в японському домі покривається солом'яними циновками (*татамі*), які мають чітко визначений розмір і їх розташування узгоджено з розташуванням *фусума*. Домінантою інтер'єру була ніша — *токонома*, в якій розташовувався сувій, або *ікебана*, або старовинна ваза із квіткою.

У загальному сприйнятті інтер'єру важливу роль відіграють і стінні шафи, які займають всю висоту кімнати і практично зливаються зі стіною. Саме в цих

шафах розташовується майже увесь скарб господарів. Всі предмети — матрац для сну, таця на підставці для їжі, шухлядки для письмового приладдя — дістаються лише за необхідністю. Японці, практично, не вживали меблів у європейському сенсі. Вони вели, так би мовити, “татамізований” стиль життя: на циновках сиділи, приймали гостей, спали. Навіть пересувалися у просторі будинку навколішки. Таке довге сидіння певною мірою зумовило особливості *кімоно*, яке у своїй зимовій формі не тільки передбачало ватну підбивку, а й було довше за зріст, крайка подолу мала ще більш товстий шар вати и вкривала підлогу навколо людини, що, зрозуміло, не пропускало холоду.

Крім того, такий сидячий спосіб життя обумовив і особливості декору, який, за звичай, розгортався у нижній частині подолу та рукавів, які при сидінні ефектно розкладалися навкруги и давали можливість оцінити вишуканість малюнку. Пильна увага до кожного елементу костюму та характер розташування візерунків, сполучень кольорів відповідали особливостям його сприйняття у просторі інтер’єру. В новелі “Сумніви”, що належить Рюноске Акутагава (1892-1927) яскраво відтворено послідовність сприйняття ансамблю костюму в умовах традиційного японського будинку: “В цей час на *татамі*, прямо перед тим місцем, де я сидів, немов у ві сні, з’явилися білі атласні *табі* [25]. За ними показалося *кімоно*, на подолі якого, на тлі хвилястого неба, наче у тумані, вимальовувалися сосни та чаплі. Потім моїм очам з’явився пояс із золотою парчі, білий комірець та далі висока зачіска, в якій м’яко блищали черепахові гребінці та шпильки” [1, с. 268].

Перетворення звичайного поясу (*обі*) на складну систему підперізування з подушечкою на спині, що спостерігається за часів Токугава, також мало і свій раціональний сенс: підчас тривалого сидіння на нього можна було трохи спиратися.

Таким чином, своєрідний “мінімалізм” японського традиційного інтер’єру, відсутність меблів, конструктивна ясність, нейтральність його колористичного рішення, спокійний, розсіяний світ, що проникає крізь паперові вікна створював особливий, таємничий ефект повітряного середовища. В такому просторі поява будь-якої яскравої речі перетворюється на видовище та привертає увагу. Як зазначає Н. Ніколаєва “Інтер’єр постійно виступає у ролі нейтрального тла і для фігури людини у візерунчастому *кімоно* і для кожного предмету побуту...” [7, с. 125]. Отже, костюм не тільки був виразним елементом архітектури, а мав також відповідати умовам його сприйняття у просторі інтер’єру, гармоніювати з розписаною ширмою, квіткою у *токонома*, декорованою тацею.

Враховуючи те, що парадне вбрання, особливо *фурісодє*, являє собою трьохчасткову композицію, що складається з довгих полотниць просторого халату та двох широких і довгих рукавів, розташування візерунку на них перетворювало костюм на розкладену ширму [24, 25]. До такого співставлення спонукає сама специфіка ширми та особливості її сприйняття в інтер’єрі. Як слушно зауважує Н. С. Ніколаєва, ширми Таварая Согацу, а згодом й Огата Корін скоріше могли бути тлом для вишуканого зібрання художників-поетів, ніж для офіційного

церемоніалу. Вони вимагали індивідуалізованої оцінки знавця... У порівнянні з *фусума* в розписах ширм XVII століття наростала камерність, виникав зв'язок з окремою людиною, її внутрішнім світом [10, с. 213].

Якщо взяти до уваги лаконізм, майже мінімалізм японського інтер'єру, стає зрозумілим, що костюм мав сприйматися як його складова та найефектніша частина. Тож виявляється цілком логічним його обумовленість архітектурними формами, достатньо лише порівняти горизонтальний ритм зелених сосен на золотавому тлі ширми Огата Корін та *косоде* театру *Но*, в якому розгортаються рядки смарагдових сосен [1], що відповідало оформленню сцени у тому ж театрі, яке обов'язково містило зображення сосни на театральному заднику, не кажучи вже про три молодих деревця сосни, розташованих безпосередньо на сцені.

Декоративний ефект коштовного, розвішеного на спеціальній підставці одягу здавна усвідомлювався японцями. Вже за часів Хейан комплект із дванадцяти суконь не ховали у шухлядки, а урочисто розвішували безпосередньо у приміщенні, милуючи зір різнокольоровими шовками [18]. Крім того, уздовж галереї напроти вікон, за бамбуковою завісою виставляли повні комплекти одягу таким чином, що ззовні здавалося, наче сидить шляхетна пані. Такі оманливі „інсталяції” мали водночас і декоративний, і жартівливий зміст, на кшталт барокових витівок у європейських палацах та парках.

Згодом стало нормою розташування в інтер'єрі розвішеної на підставці однієї сукні таким чином, щоб перед очами присутніх розгорталося усе кімоно. В цьому випадку костюм виконував роль переносної ширми, біля якої господарка могла приймати гостей. Зважаючи на те, що у такому призначенні найбільш інформативною та естетично значущою становилася основна частина кімоно, то через певний час з'явилися спеціальні інтер'єрні кімоно. Вони являли собою зшиті шматки вишуканої за візерунком тканини, але без рукавів. Слід зазначити, що і в сучасних інтер'єрах використовуються як справжні, так й інтер'єрні кімоно.

Врешті-решт зазначенні прийоми організації внутрішнього простору будинку знайшли відбиття і в сюжетному розмаїтті розпису ширм. Так звані тогосоде-бьобу репрезентують як ретельно виписані взірці кімоно, так і зображення розвішаних на підставці суконь. Останнє створювало особливий ефект гри: розпис ширми імітує підставку з кімоно, яка сама є певною імітацією ширми.

Вочевидь розвиток складної техніки декорування кімоно за часів Момояма, коли у гаптуванні стали використовувати золотисті та сріблясті нитки, поєднуючи з аплікацією фольгою, був пов'язаний з новими тенденціями у розписі стін та ширм. Яскраві фарби розписів зумовили підвищення декоративізму в одязі. Та навпаки, поширення естетики дзен, що культивує красу простих речей, призвело до формування мінімалістичного інтер'єру та підкреслено простих рішень вбрання.

Щодо широкого поясу обі, то його використання в інтер'єрі було доволі спорадичним, однак у другій половині XX століття у творчих розробках дизайнерів він здобув друге життя. Сьогодні існує безліч видань, що ілюструють розмаїття варіантів вторинного використання обі у створенні інтер'єру.

Ще одна особливість кімоно полягає в його архітектоніці. Крій кімоно має чітко виражену модульну побудову. Так само, як і внутрішній простір японського будинку легко трансформується, кімоно у будь-яку мить можна перетворити на ширму, або цільні полоси тканини (достатньо лише висмикнути нитку). Складки на кімоно підкреслюють його конструкцію та, водночас, дозволяють швидко та правильно скласти сукню. Правильно, за лініями згинів складене кімоно не потребує прасування та завжди має охайний вигляд. Цікаво відзначити, що сам процес складання кімоно передбачає строго визначену послідовність операцій, де кожна містить три дії. Три – число сакральне: початок життя в Японії, її Шлях визначили три перших божества. «Можна сказати, перші три божества задали шифр японської культури, зумовили тип художньої свідомості» – зазначає дослідниця [2, с. 520]. Слід пригадати й три священні регалії (свічадо, меч та яшма), що свідчать про законність вступу на престол та служать оберегом їх володарю та являють собою Триєдність. Отже, з точки зору японців, всі досконалі речі мають трьох часткову структуру: ікебана (в основі конструкції три гілки), рухи майстра чайної церемонії (тричі складена серветка, витирання чашки та чайної ложечки у три прийоми, тричі майстер розгортає фукуса тощо), хайку (три рядки), та насамкінець, інтер'єр будинку, побудований на чіткому співставленні трьох локальних площин – даху, стін та підлоги і частіш за все, розділений на три частини. Власне й ансамбль вбрання, як було показано вище, сприймався як послідовна зміна трьох частин: поділ, обі, верхня частина.

Взаємозв'язки архітектури та кімоно простежуються і в поширенні міських мотивів у декоруванні одягу. Важливо відзначити, що мистці змальовували не уявний архітектурний пейзаж, а конкретне місто, обираючи його найвидатніші та найкрасивіші архітектурні об'єкти. Характерним прикладом може служити косоде з видами Кіото, виготовлене у другій половині ХУІІІ століття. Живописець змалював східну частину Кіото: глядач легко впізнає храм Кійомідзу, пагоду Ясака, храм Хьокан, міст Годзьо та річку Камо. Зображення подані з топографічною точністю: саме у такій послідовності згадані об'єкти розташовуються і в міському середовищі. І сьогодні ця частина Кіото є одним з популярних туристичних маршрутів. Кіотосці та гості імператорської столиці прямують до району Хігасіяма, щоб відвідати старовинний храм Кійомідзу, що наче пливе у смарагдовому океані рослин, що вкривають пагорби. У декорі згадуваного косоде можна побачити паломників, що три століття тому так саме, як і сьогодні, захоплено розглядають храм, смиренно моляться або милуються чудовим краєвидом. Деякі з них поспішають до пагоди Ясака.

Схожим чином побудовано декор косоде на тему „53 станції Токайдо”, що ретельно зафіксований на ширмі. Токайдо – перший в Японії шлях з розвиненою інфраструктурою, що зв'язував дві столиці – імператорський Кіото та резиденцію сьогуна – Едо. Шлях проходив по живописних місцях Тихоокеанського узбережжя і став одним із улюблених маршрутів японців. Популярна гра „сугороку” являла собою уявну мандрівку дорогою Токайдо та певною мірою розповідала про

особливості життя у різних куточках Японії. Майстри гравюри неодноразово зверталися до цього мотиву. Тож не дивно, що врешті-решт, він був опанований і майстрами текстилю. У косоде, наче на мапі, розгортаються річки та містки, будиночки селян, храми та пагоди.

Про популярність міських красивдів як зображального мотиву в кімоно, свідчать і численні путівники по славнозвісним красивим місцям (так звані мейсьокі), що набули розповсюдження на початку XVI століття. Відтоді місто стає одним з провідних мотивів у розписі ширм, де види Кіото та околиці посідають особливе місце, утворивши окремий жанр (Ракутто ракугай дзу). Прототипом цього жанру дослідники вважають так звані мейсьо-е – зображення славнозвісних місць. Прийоми зображення міста на ширмі та кімоно ідентичні: місто змальовується мистцем наче з пташиного польоту: здалека та зверху. Дослідниця Н. С. Ніколаєва, аналізуючи композицію аналогічної ширми, зазначає: „Простір розгортається, віддаляючись за межі живописної площини, проте реальна довжина залишається невизначеною, а відсутність єдиної точки зору примушує погляд вільно пересуватися по всій поверхні картини, поступово „прочитуючи” сцену за сценою” [8, с. 98].

Серед аналогів, що були відтворені і в костюмі, слід згадати такі мотиви, як „Види Осака”, „Види Омі”, „Види Нагасаки”.

Крім того, в оздобленні кімоно знайшло відбиття і зображення елементів інтер'єру, а саме роздвижних фусума. Взірці кімоно з колекції Номури [21] яскраво репрезентують такий тип розпису. Зазвичай зображення фусума подається діагонально та фрагментарно, утворюючи сегменти контрастного кольору, надаючи загальному декорі тканини виразного ритму та підкресленої декоративності.

**Висновки.** Японський традиційний костюм (його форма, сполучення кольорів, характер розташування візерунків) відповідав особливостям інтер'єру традиційного японського будинку; разом з іншими предметами обстановки слугував створенню єдиного художнього ансамблю.

Особливості форми костюму як цілісно скроєного одягу, що має чітку архітектонічну побудову та створює широке поле для зображальності дозволило мистцям використовувати готові образотворчі версії архітектурних мотивів живопису, які розвивалися у площинному просторі, тож легко адаптувалися у мистецтві костюму.

Костюм не тільки зазнавав впливу архітектури, а й не в останню чергу впливав на декорування елементів архітектури, утворивши окремий жанр зображення багатого одягу, розвішеного на підставках.

Різноманіття архітектурних мотивів, представлених в одязі доби Токугава відбиває розмаїття її сприйняття – від славнозвісних пам'яток архітектури до видів, що розгортаються підчас мандрів та учених подорожей (сугороку).

**Література:**

1. Акутагава Рюноскэ. Сомнение // Акутагава Рюноскэ. Избранное. Т.1. — М.: Художественная литература, 1971. — С. 255-269.
2. Григорьева Т. П. Синтоистская основа японской культуры // Синто – путь японских богов. Т.1. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2002.
3. Ихара Сайкаку. Новеллы. — М.: Худож. лит., 1959. — 232 с.
4. Иэнага Сабуро. История японской культуры. — М.: Прогресс, 1972. — 231 с.
5. Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М.: Наука, 1973. — С. 6-12.
6. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М.: Наука, 1973. — С. 16-22.
7. Николаева Н. С. Художественные особенности японского традиционного интерьера // Искусство Японии. — М.: Наука, 1965. — С. 116-134.
8. Николаева Н. С. Человек в японской жанровой живописи конца XVI – начала XVII в. // Человек и мир в японской культуре. – М.: Наука, 1985. – С. 95-117.
9. Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. Эпоха, быт, костюм. — М.: Искусство, 1986. — 240 с.
10. Николаева Н. С. Декоративные росписи Японии XVI-XVIII вв. — М.: Изобразительное искусство, 1989. — 218 с.
11. Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. — М.: Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.
12. Петрова И. В., Бабушкина Л. Н. Что Вы знаете о японском костюме. — М.: Легпромиздат, 1992. — 60 с.
13. Рибалко С. Б. “Диваки” середньовічної Японії: портрет творчої особистості // Всесвіт. — 1999. — № 5-6. — С. 155-157 .
14. Рибалко С. Б. З пензля ллються слова: літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугава // Всесвіт. — 2000. — № 9-10. — С. 155-168.
15. Рибалко С. Японський традиційний стрій: джерела та стан дослідженості // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — Х.: ХДАДМ. — № 5. — С. 11-18.
16. Рибалко С. Польові дослідження японської чайної церемонії // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. — 2007. — № 7. — С. 104-110.
17. Сердюк Е. А. Японская театральная гравюра XVII-XIX веков. — М.: Искусство, 1990. — 192 с.
18. Соколова-Делюсина Т. Л. Японский костюм эпохи Хейан // Мурасаки Сикибу. Повесть о Гендзи. Приложение. — М.: Наука, 1992. — 192 с.
19. Nayaо Ishimura, Nobuhiko Maruyama. Robes of elegance: Japanese Kimonos of the 16-th — 20-th cent.: — Raleigh: North Carolina museum of art, cop. 1988. — XV, 246 p.
20. Kosode 16<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> Century Textiles from the Nomura Collection. – Tokyo – New York, 2005. — 234 p.
21. Noma Seiroku. Japanese costume and textile arts. — New York, Tokyo, 1974. — 170 p.
22. Rinker M. Visions of wanderer: The true view painting of Ike Taiga (1723-1776). — London, 1982. — 186 p.
23. Коецу, Сотацу, Корін Мейсаку дзуроку: [Альбом творів Коріна, Сотацу, Коецу] — Токіо, 1957. — Яп. мовою.
24. Нагасакі Івао. Кімоно то мойоу (ніхон-но катачі то іро) [Кімоно та візерунки (японська форма та колір)]. — Токіо, 1999. — 333 с.
25. Нагасакі Івао. Косоде. — Кіото, 1993. — 96 с.
26. Нагасакі Івао. Фурікоде. — Кіото, 1993. — 96 с.