

ЯПОНСЬКИЙ СТРІЙ ДОБИ ТОКУГАВА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

Японський національний стрій уже друге століття поспіль привертає увагу фахівців. Утім, у загальному обсязі публікацій щодо японського костюму лише окремі наукові розвідки виходять за межі наративних викладень про його специфічні форми. Зокрема, етнографічні аспекти дослідження висвітлені у працях Т. Соколової-Делюсіної [15], І. Петрової та Л. Бабушкіної [11]. Деякі спостереження щодо відповідності костюму традиційній архітектурі та театральній граюрі викладені Н. Ніколаєвою [7–10], певні аналоги відзначені і японським мистецтвознавцем Н. Сейроку [21]. Разом із тим, ретельне вивчення художньої практики доби Токугава в усьому розмаїтті її шкіл та напрямків свідчить про наявність аналогій у мистецтві костюму, що примушує змінити ракурс вивчення цього явища японської культури. Відтак, метою запропонованої розвідки є розробка напрямків дослідження, які дозволять осмислити костюм у контексті всієї художньо-естетичної системи. Пошук зазначених векторів дослідження передбачає розв'язання низки завдань: через порівняльний аналіз явищ образотворчого мистецтва та засобів оформлення костюму виявити аналогії, прослідкувати типи зв'язку костюму з видовим та жанровим розмаїттям образотворчого мистецтва доби Токугава, визначити найбільш перспективні напрямки дослідження.

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.

Аналіз пам'яток образотворчого мистецтва, зразків японського вбрання з музейних та приватних колекцій Японії дозволив виявити певні аналогії у різноманітних галузях японської художньої культури.

Костюм у контексті мистецтва каліграфії

Добре відомо, що каліграфія на Далекому Сході, зокрема в Японії, користувалася особливою пошаною. Впродовж століть саме каліграфія справляла 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 зі власними законами, правилами та прийомами.

Володіння вишуканим почерком вважали ознакою освіченості, етичної та естетичної досконалості [12]. Невипадково славнозвісні мистці ждали слави каліграфа більше, ніж слави живописця [22]. Невеличкий текст, виконаний бездоганим скорописом, розглядався як цілком естетичний об'єкт. Зрозуміло, що це не могло не позначитися на розвитку костюма. Так, ієрогліфічні надписи нерідко прикрашають одяг заможних городян. Одним із яскравих прикладів є костюм театру Но, що призначався для виконання чоловічих ролей. Косоде, виготовлене з червоного атласу та золотавої парчі, розшите золотавими ієрогліфічними знаками, які складають вірш про весну з антології китайської та японської поезії доби Хейан [20, р. 192]. Це у повному сенсі — костюм-текст. Водночас, його інформаційний зміст не переважає над естетичним: зближені за тональністю, кольори ієрогліфічних знаків та тканин одягу складають цілісне враження шовку, гаптованого витонченим візерунком.

Цікавий приклад наводить Іппіцуан — автор біографій 47-ми відданих ронинів. Розповідаючи про мужність та силу одного зі славнозвісних месників, Кіура Садаюкі, він не оминає такої подробиці: «На нарукавних знаках у нього були написані китайські вірші» [17, с. 76], що мало свідчити про високу освіченість цього героя.

У кольоровому естампі «Сьодан», виконаному відомим майстром гравюри Кітагава Тамаро, одна із зображених красунь тримає в руках нарядну сукню, по блакитному полю якої розкидані золотаві зображення ієрогліфічних знаків та кленового листа.

Графічна довершеність ієрогліфічного знаку дозволяла не тільки використовувати його для оздоблення тканини, а й надавала широкі можливості з точки зору створення форм, виразних за силуетом. Так, наприклад, у згаданій серії Кунійосі представлено один із розповсюджених способів пов'язування хатімакі у формі ієрогліфа «8», що перетворювало її на оберіг («8» — число магічне).

Костюм та розвиток живописних жанрів

Високим мистецтвом вважали також живопис на сувоях, переважно жанр «гори-води», для якого характерні зображення величких панорам, верхівок високих гір, бурхливих струменів річок, поодиноких хиж самітників. Зазвичай,

це — картини тушшю, іноді з використанням одного-двох додаткових кольорів. Мистців, які працювали у цьому жанрі, вважали витонченими натурами, інтелектуалами, а знавців розглядуваного виду мистецтва — особами зі смаком, що належать до шляхетного прошарку, де вміють шанувати справжнє мистецтво. Цілком зрозуміло, чому у відомій новелі Іхара Сайкаку едоські гульвіси, розглядаючи жінок, найкрасивішою визначили ту, яка була вбрана у «...нижню сукню з білого атласу, розмальовану тушшю [3, с. 222]».

У мемуарній літературі класичних часів містяться численні «костюмні» характеристики, що змальовують блискучий світ імператорського палацу: «Придворні дами мали вишуканий вигляд: красиво пов'язані червоні стрічки спадають донизу, поверх парчевих китайських накидок одягнені білі, що блищать глянцем одягу: малюнок на них не віддрукований з дерев'яних дощок, як часто буває, а нанесений пензлем художника» [16].

Не менш парадигматичним є розпис косоде, що належить відомому мистцю школи Нанга — Урагамі Гьокудо, яке, на думку художника, перетворилося на живописний сувій. Краєвид, виконаний у техніці «ретельного пензля», розгортається за всіма законами жанру «гори-води» та заповнює усе поле костюму. При цьому зображення найбільше сконцентровано у нижній частині подола та рукавів, підкреслюючи форму костюму.

Жанр «квіти та птахи» — один із найулюбленіших у японському мистецтві. Він охоплює цілу низку зображень: гілка дерева із птахом, золотаві клени, квіти (хризантеми, повійки тощо). Впродовж сторіч їхні численні зображення поставали головним об'єктом милування у живописних сувоях та ширмах. Тож накопичений досвід стилізації цих природних мотивів використовували й у текстильних виробах, й у розписах косоде доби Токугава.

Серед зображень птахів в орнаментиці костюмів найбільш розповсюдженими є журавлі, павичі, горобці. Слід зазначити, що стилізоване зображення горобців із розпущеним пір'ячком стало одним із найтиповіших візерунків розглядуваної доби — його використовували не тільки у рапортних композиціях, воно позначилося навіть на формі зачіски, популярної серед мешканок «веселих кварталів».

Найбільш плідним та різноманітним уявляється співставлення орнаментального оздоблення костюму з пам'ятками декоративно-ужиткового мистецтва, тим паче, що законодавцями моди у костюмі нерідко були майстри, які виконували розписи на ширмах, шкатулках, віялах [18]. Відтак, цілком природно, що вони подеколи використовували ті ж самі мотиви й у розписах косоде. Так, художник Огата Корін, неперевершений майстер декоративного мистецтва та живопису, водночас виступав і як автор костюмів. Цю його діяльність високо оцінили сучасники — існувало навіть таке поняття як «стиль Огата Корін» [20].

Дослідниця японського декоративного живопису Н. Ніколаєва пояснює плідність цих експериментів таким чином: «На відміну від майстрів періоду Момояма, які здебільшого розписували фусума, а не ширми, Огата Корін бачив перед собою не площину, а об'ємну річ, розташовану у просторі інтер'єру відповідно інших предметів. Єдність законів формоутворення, притаманних розписам ширм, декору лакових виробів, костюма, кераміки, відкривали можливість створення декоративного ансамблю як синтезу власне образотворчої та предметної творчості» [9, с.206].

Перегляд зразків парадного вбрання часів Токугава свідчить про широке запровадження в його оздобленні форм та мотивів, використовуваних у згаданих вище галузях японського мистецтва. Зокрема, доволі популярними мотивами були віяла, візки або колеса, сосни, іриси. Запозиченню образотворчих мотивів сприяла й умовність художньої мови декоративного живопису, що не був результатом безпосередньо візуального досвіду мистця: «... Вони створювалися як реалізація архетипів художньої свідомості, притаманних японській національній культурі» [9, с. 207].

Парадне вбрання, особливо фурісоде, являє собою тричастинну композицію — довгі полотнища просторого халату та два широкі й довгі рукави, тому розташування візерунку перетворювало костюм на розкладену ширму. До такого співставлення спонукає сама специфіка ширми та особливості її сприйняття в інтер'єрі, про що більш докладно — далі. Н. Ніколаєва слушно зауважує, що ширми Сотацу, а згодом і Огата Корін, радше могли бути тлом для вишуканого зібрання художників-поетів, аніж для офіційного палацового церемоніалу. Вони вимагали індивідуалізованої оцінки знавця... Порівняно з фусума, у розписах ширм XVII ст. наростала камерність, виникав зв'язок з окремою людиною, її внутрішнім світом [9, с. 223].

Якщо взяти до уваги лаконізм, майже мінімалізм японського інтер'єру, стає зрозумілим, що костюм мав сприйматися як його складова та найефектніша частина. Відтак, цілком логічним виявляється обумовленість вбрання архітектурними формами: достатньо лише порівняти горизонтальний ритм зелених сосен на золотавому тлі ширми Огата Корін та косоде театру Но, де також розгортаються ряди смарагдових сосен (це відповідало оформленню сцени у тому ж театрі — воно обов'язково містило зображення сосни на театральному заднику, не кажучи вже про три молодих деревця сосни, розташованих безпосередньо на сцені).

Так само простежуємо мотиви «яцухасі» у ширмах, живописі, гравюрі, декоративному мистецтві та хрестоматійно відомому косоде із зображеннями ірисів та стилізованих хвиль струмка [13], або мотиви розгорнутих віял у різноманітних малюнках на ширмах та в оздобленні жіночого одягу. До цього ряду

належить і славнозвісне «Фуюкі косоде», розписане Огата Коріном для дружини його патрона [20]. Це, практично, цитата ширми із зображенням хризантем та повійок. Розкидані по всьому полю косоде рослини, розіткнені силуети, ритмізований розподіл тональностей — створюють враження асиметрії, вільного розпису, що відповідає композиційним прийомам, застосованим майстром у розписах ширм.

Слід зазначити, що за часів Токугава спостерігаємо розквіт вільно розписаного одягу. Цьому, зокрема, посприяли заборони адміністрації Токугава носити городянам шовковий, парчевий та розшитий золотом одяг. Розпис тканин допомагав створити ефект коштовності та яскравості вбрання, не вступаючи у конфлікт зі владою.

Як бачимо, жанровий живопис безпосередньо впливав на розвиток текстилю та мистецтво костюма. Проте, цей вплив не був однобічним: зображення багатого вбрання стали одним із мотивів у розписі ширм і, врешті-решт, створили окремий жанр. Це так звані тагасоде бьобу — зображення красивого одягу, розташованого на спеціальних підставках. Позбавлені будь-якої сюжетної мотивації, такі композиції прикрашали ширми доби Токугава. Окрім декоративного ефекту, вони виконували функцію реклами готового одягу, модних тканин та візерунків.

Костюм та гравюра укійо-е

З розвитком мистецтва ксилографії та завдяки її високій тиражності певні мотиви набули суто графічного осмислення і стали популярними серед городян. У розписах тканин для одягу спостерігаємо графізм у дузі кольорових естампів укійо-е, подекуди ледь приховані, а то й прямі «цитати». Важко не помітити фрагмент славнозвісної «Великої хвилі» Хокусая в оздобленні чоловічої накидки для військового вбрання.

Зазначений ракурс дослідження має ще один вимір: самі естампи із зображеннями красунь у вишуканих сукнях нерідко являли чудові зразки візерунків або рішень живописного розпису одягу, надихаючи художників текстилю. Деякі з них виконували функцію реклами вже готових тканин або вбрання. Серед численних естампів помітно виділяються як оригінальні ідеї оздоблення жіночого одягу, так і розповсюджені візерунки.

У цьому контексті інтерес представляють не тільки гравюри жанру бідзінга (зображення красунь), а й якуся-е (зображення акторів). Розквіт театрального мистецтва та безпрецедентна популярність акторів театру Кабукі досить відчутно вплинули на розвиток моди. Певні деталі костюму, що згодом стали класичними, були винайдені акторами — виконавцями жіночих ролей (оннагата). Широкі довгі рукави фурісоде, широкий пояс (обі) та безліч засобів його

пов'язувати — все це прийшло з театру Кабукі. «Те ж саме стосується і орнаменту, і зачісок, назви яких походять від імен акторів, що їх вигадали. Тож театральні гравюри мали, окрім всього іншого, значення картинок у модному журналі» [14, с. 115].

Численні літературні твори містять згадки про те, що батьки молодих дівчат, аби ті не відстали від моди, купляли для них портрети акторів оннагата у різноманітних костюмах. Про значний вплив театру на смаки городян свідчить також офіційний наказ від жовтня 1795 року, де зазначено, що чесні жінки та куртизанки вбирають волосся, як актори оннагата, беруть з них приклад в одязі, чим і розбещують моральність.

Нерідко у гравюрах укійо-е зустрічаємо зображення багато декорованих підставок, на яких розвішані коштовні кімоно. Зазвичай мистці дуже ретельно передавали характер візерунку та оздоблення тканин. Це не тільки виконувало функцію повідомлення про модні сукні сезону, а й привносило особливу ошатність у зображення, що, безумовно, цінували у гравюрі, найбільш витончені зразки якої називали «парчевими картинками». Навіть в історико-героїчному жанрі (муся-е) з'являлися подібні зображення, наприклад, у згадуваній вище серії Кунійосі, присвяченій історії 47-ми ронинів.

Костюм в контексті мистецтва емблематики

За часів Токугава спостерігаємо розквіт мистецтва емблематики. Якщо раніше моні (родинні герби, емблеми) використовували лише імператор та аристократи, то тепер власні герби мають купецькі родини, ремісники та, навіть, актори, які знаходилися поза офіційним табелем про ранги [14]. Мон являє собою зображення умовних ідеограм, рослин, тварин та інших предметів і символів. Його малюнок жорстко визначений, кожний має свою назву. Зараз нараховується кілька сотень монів.

Один і той самий мон міг бути знаком різних родин і мати кілька різновидів — відтак, їхня кількість сягає понад трьох тисяч. Зокрема, мон імператорського дому являв собою павлонію з п'ятьма та сімома квітками. Його могли подарувати на знак монаршої прихильності, але, на відміну від династійного, він матиме павлонію з трьома квітками, — відзначають дослідники [11, с.29]. Прикладом може слугувати косаде XVI ст. з колекції Токійського Національного музею. На білому тлі сукні розташовані стилізовані триквіткові павлонії, у верхній частині — на темному тлі — три білі павлонії вже сприймаємо як емблематичні зображення.

Нові емблеми розробляли дуже активно: дослідниця японської театральної гравюри О. Сердюк у фундаментальному дослідженні наводить 80 найрозповсюдженіших акторських монів [14]. Графічна виразність та лаконізм мону

зробили його привабливим для художника тканини, а очевидна соціальна інформативність обумовила його широке застосування у парадному вбранні.

Дрібні зображення монів створювали певний орнамент, що надавав тканині святковості та, водночас, свідчив про належність до певного клану. Так, ще за часів Нара японці прикрашали шовкові тканини зображеннями родинних гербів, а в середині періоду Муроматі мони оздоблювали чоловіче вбрання — катагіну. Їх розташовували наступним чином: один на спині, два на грудях (ліворуч та праворуч), два на руках. У період правління сьогунів Токугава, коли, як уже зазначалося, герби мали не тільки аристократи, а й заможні городяни, мони (виткані або надруковані) прикрашають хаорі. Зазвичай, хаорі були темні, у смужечку, святкові — чорні. На такому тлі білий мон видно було здалеку.

Наприкінці доби Токугава — початку доби Мейдзі склалося кілька видів парадного вбрання. Офіційний костюм — чорне кімоно — прикрашали п'ять великих монів (свідчення про статус родини та зміст події, на честь якої використовували таке вбрання). Урочистості вимагали кольорового кімоно з п'ятьма монами, або з одним угорі на центральному шві на спині та трьома — одним на спині і двома з боків комірця попереду [2, с.376].

Костюм в архітектурному середовищі

Не останню роль у розвитку традиційного костюма відіграли принципи розбудови житла, що їх простежуємо 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. Це, насамперед, каркасна система: дерев'яний остов будинку заповнено легкими стінами, які, на відміну від європейської архітектури, не мають тектонічного значення (стіна може бути розсунутою, а то й зовсім знятою). Влітку використовують стіни, які являють собою раму, обклеєну папером, що пропускає м'яке рівне світло. Значний винос даху 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 розсунві, це позначилося і на рішенні підлоги. Зазвичай підлогу в японському домі покривають солом'яними циновками (татамі), які мають чітко визначений розмір і розташування (відносно фусума). Домінантою інтер'єру була ніша — токонома, де поміщали сувій, або ікебану, або старовинну вазу із квіткою.

У загальному сприйнятті інтер'єру важливу роль відіграють і стінні шафи, що займають усю висоту кімнати і практично зливаються зі стіною. Саме у цих шафах

знаходиться домашній скарб. Усі предмети — матрац для сну, таця для їжі, шухлядки для письмового приладдя — дістають лише за необхідністю. Японці, практично, не користувалися меблями у європейському сенсі. Вони вели, так би мовити, «татамізований» спосіб життя: на циновках сиділи, приймали гостей, спали. Навіть пересувалися у просторі будинку навколiшки. Тривале сидіння певною мірою зумовило особливості кімоно, яке у своїй зимовій формі не тільки передбачало ватну підбивку, а й було довше за зріст, окрайка подола мала товстіший шар вати й вкривала підлогу навколо людини, не пропускаючи холоду.

Крім того, такий «сидячий» спосіб життя обумовив особливості декору — зазвичай, у нижній частині подола та рукавів, які при сидінні ефектно розкладалися навкруги и давали можливість оцінити вишуканість малюнку. Пильна увага до кожного елемента костюма та характер розташування візерунків, сполучень кольорів відповідали особливостям його сприйняття у просторі інтер'єру. В новелі «Сумніви» Рюноске Акутагава яскраво відтворив послідовність сприйняття ансамблю костюма в умовах традиційного японського будинку: «В цей час на татамі, прямо перед тим місцем, де я сидів, немов уві сні, з'явилися білі атласні табі. 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 золотоавої парчі, білий комірець і 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 і величезним бантом (за часів Токугава) мало і свій раціональний сенс: під час тривалого сидіння на нього можна було трохи спиратися.

Таким чином, своєрідний «мінімалізм» японського традиційного інтер'єру, відсутність меблів, конструктивна ясність, нейтральність його колористичного рішення, спокійне, розсіяне світло, проникаюче крізь паперові вікна, створювали особливий, таємничий ефект повітряного середовища. В такому просторі поява будь-якої яскравої речі перетворюється на видовище та привертає увагу. Н. Ніколаєва зазначає: «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.

Викладені спостереження не вичерпують зазначеної проблеми, а є спробою розробки шляхів її розв'язання. Однак, навіть із такого стислого огляду можемо попередньо висувати:

1. Особливості форми костюма як цільнокроєного одягу, що має чітку архітектонічну побудову та створює широке поле для зображальності, дозво-

лило мистцям використовувати готові образотворчі версії провідних мотивів живопису, каліграфії, які розвивалися у площинному просторі, тому легко адаптувалися у мистецтві костюму.

2. Костюм не тільки зазнавав впливу різноманітних жанрів живопису, а й, у свою чергу, впливав на розвиток живопису, утворивши окремий жанр зображення багатого одягу, розвішаного на підставках.

3. Різнобарв'я образів та мотивів, представлених в одязі доби Токугава, відбиває усе розмаїття її художньої практики. Оздоблення тканин запозичене з репертуару як декоративного, так і монохромного живопису; відповідає видовій (живопис, каліграфія, гравюра) та жанровій класифікації мистецтва («гори-води», «квіти та птахи») та свідчить про глибоку естетичну та стилістичну єдність усієї японської художньої традиції.

4. Значну частину образотворчих мотивів використовували як для оздоблення одягу часів Токугава, так і в поетичній творчості, що залучало костюм до певного кола літературних асоціацій. Апеляція до змісту, що знаходиться поза зображенням, свідчить про «встроєність» костюма у більш загальний контекст естетичного канону.

5. 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.

47 ронинів — самураї, які помстилися за смерть свого господаря.

Гори-води — жанр живопису, запозичений із Китаю (кит.: шан-шуй).

Доба Токугава — період з 1603 по 1868 рік, названий ім'ям династії сьогунів Токугава

Заборони щодо одягу — ціла низка постанов, впроваджена адміністрацією Токугава, що визначали навіть кольори одягу, які розподіляли згідно «табелі про ранги» і мали на меті запобігти марнотратству та підтримати соціальну стратифікацію суспільства.

Кабукі — театр, заснований жрицею храму в Ідзумо — Окуні. Це був у всіх сенсах міський театр: героями його п'єс та глядачами були городяни.

Катагіну — короткий чоловічий одяг з широкими наплічниками.

Кімоно — від «кіру моно» — річ для надягання — загальна назва для японського одягу, а з XIX ст. — для основного виду наплічного одягу.

Косоде — широкий та довгий халат. До XVI ст. його використовували як спіднюсукню, а згодом — як нарядний верхній одяг.

Мейдзі — період після буржуазної революції 1867–1868 років, який став символом завершення класичної Японії і початку її модернізації

Момояма — період в історії Японії 1573–1614.

Муроматі — період в історії Японії 1333–1573.

Нанга — школа аматорів, японський аналог китайської веньженьхуа.

Нафа — період в історії Японії 645–794.

Табі — тонкі шкарпетки з відокремленим великим пальцем.

Театр Но — один зі старіших японських театрів. П'єси Но основані на класичній літературі, народних та буддійських легендах.

Укійо-е (картини швидкоплинного світу) — напрямок в образотворчому мистецтві доби Токугава.

Фурісодє — одяг з довгими рукавами (символ дівоцтва).

Фусума — розсувні внутрішні перегородки в японському жиллому домі.

Хайку — вірш, що складається з трьох рядків.

Хаорі — коротке пальто на підкладці.

Хатімакі — головна чоловіча пов'язка.

Хейан — період в історії Японії 794–1185.

Яцухісіада — цикл зображень за мотивами «Яцухасі» — сюжету про «Вісім мостів» з Ісе-моногатарі.

1. *Акутагава Рюноске. Сомнение // Акутагава Рюноске. Избранное. — Т.1. — М., 1971. — С. 255–269.*

2. *Дзэби А. Гейша. — М., 1999.*

3. *Ихара Сайкаку. Новеллы. — М., 1959.*

4. *Иэнага Сабуро. История японской культуры. — М., 1972.*

5. *Лосев А. Ф. О понятии художественного канона // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 6–12.*

6. *Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. — М., 1973. — С. 16–22.*

7. *Николаева Н. С. Художественные особенности японского традиционного интелера // Искусство Японии. — М., 1965. — С. 116–134.*

8. *Николаева Н. С. Художественная культура Японии XVI столетия. Эпоха, быт, костюм. — М., 1986.*

9. *Николаева Н. С. Декоративные росписи Японии XVI–XVIII вв. — М., 1989.*

10. *Николаева Н. С. Япония-Европа: диалог в искусстве. — М., 1996.*

11. *Петрова И. В., Бабушкина Л. Н. Что вы знаете о японском костюме. — М., 1992.*

12. *Рибалко С. Б. «Диваки» середньовічної Японії: портрет творчої особистості // Всесвіт. — 1999. — № 5–6. — С. 155–157.*

13. *Рибалко С. Б. З пензля ллються слова: літературні алюзії в образотворчому мистецтві Японії доби Токугава // Всесвіт. — 2000. — № 9–10. — С. 155–168.*

14. *Сефдюк Е. А. Японская театральная гравюра XVII–XIX веков. — М., 1990.*

15. *Соколова-Делюсина Т. Л. Японский костюм эпохи Хейан // Мурасаки Сикибу. Повесть о Гендзи. Приложение. — М., 1992.*

16. *Сэй-Сенагон*. Записки у изголовья. — М., 1975.
17. *Успенский М. В.* Самураи восточной столицы. — Калининград, 1998.
18. Коецу, Сотацу, Корін Мейсаку дзуроку: [Альбом творів Коріна, Сотацу, Коецу] — Токіо, 1957. — Яп. мовою.
19. *Судзукі Кое*. Дзі-до дзьодзу-ні нау-хо (Посібник з японської каліграфії). — Токіо, 1943. — Яп. мовою.
20. *Hayao Ishimura, Nobubiko Maruyama*. Robes of elegance: Japanese Kimonos of the 16-th — 20-th cent.: — Raleigh: North Carolina museum of art, cop. 1988.
21. *Noma Seiroku*. Japanese costume and textile arts. — New York, Tokyo, 1974.
22. *Rinker M.* Visions of wanderer: The true view painting of Ike Taiga (1723–1776). — London, 1982.