

КОСТЮМНІ ТРАДИЦІЇ АРХІПЕЛАГУ РЮКЮ: КІН. ХІХ — ПОЧАТОК ХХІ СТ.

Розглядаються традиційне вбрання Окінави, вплив текстилю Рюкю на творчість японських майстрів. Визначено ступінь дослідженості теми.

Ключові слова: Рюкю, Окінава, Амамі, японське вбрання, японський текстиль, бінгата.

Рассматриваются традиционный костюм Окинавы, влияние текстиля Рюкю на творчество японских мастеров. Определена степень исследованности темы.

Ключевые слова: Рюкю, Окинава, Амами, японський костюм, японський текстиль, бингата.

The article discusses the traditional costume of Okinawa, Ryukyuu impact on the work of Japanese textile artists. Determined by the degree of researching the topic.

Key words: Ryukyuu, Okinawa, Amami, Japanese costume, japanese textiles, bingata.

Острови архіпелагу Рюкю, що нині входять до складу префектур Окінава та Кагошіма, є найменше дослідженим культурологами регіоном Японії. На відміну від інших островів Країни Сонця, що сходять, які заселялися вихідцями з «внутрішньої Японії» і являють собою приклад збереження та трансформації традицій метрополії, Рюкю має власні тривалу історію та культуру. До XVII ст. тут було самостійне царство, яким правив імператор. Місцеве населення відрізняється від японців етнічним походженням, мовою, культурою. У XVII ст. японці, потребуючи базу для успішного просування на материк, завоювали царство Рюкю, встановивши свій протекторат. У 1895 р. архіпелаг було анексовано Японією та уведено до складу Країни Сонця, що сходить [3]. Відтоді царство Рюкю остаточно втратило самостійність, а історія та культура островів тривалий час залишалися на периферії японської історії. Однак культура островів архіпелагу, завдяки географічній близькості до Кореї, Китаю та Японії, не тільки зазнавала впливу сусідніх культур, а й сама слугувала джерелом багатьох культурних запозичень. Тому є актуальним розгляд культурної спадщини, зокрема її костюмних традицій. Хронологічні межі дослідження охоплюють період від кінця ХІХ до початку ХХІ ст. — часи, коли вбрання стало виконувати не тільки функції одягу, а й одного із засобів боротьби за незалежність. Завдання запропонованої розвідки полягає у визначенні основних типів убрання, що зберігалися понад століття, його семантичних та художніх особливостей, характеру взаємодії з текстильними традиціями сусідніх країн.

Перше ознайомлення європейців з убранням мешканців Рюкю відбулося завдяки виданню Щоденника експедиції Метью Перрі (1794–1858). Саме архіпелаг Рюкю та група островів Окінави стали першим пунктом відвідування Японії експедицією американського комодора в травні 1853 р. Літографії, виготовлені на основі фотографій, зроблених під час експедиції, прикрашали сторінки щоденника [6].

Залишив нотатки про Рюкю (Лю-Чу) й російський письменник Іван Гончаров (1812–1891), що прибув на острови в складі команди фрегата «Паллада» під проводом віце-адмірала Євфимія Путятіна (1803–1883) в січні 1854 р. [1]. Враження від островів та місцевих мешканців, описані письменником, створюють образ Едему або «золотої доби», не спаплюженої цивілізацією. Щоправда, побутових деталей, зокрема опису вбрання, в цих перших нотатках не наведено.

Присвятив вивченню Рюкю свої наукові праці й російський учений Микола Невський (1892–1937), котрий досліджував переважно північну частину архіпелагу — групу островів Аамі. На жаль, більша частина наукової спадщини вченого або зникла, або залишається неопублікованою [2]. З його рюкюаністики нині відомі переважно філологічні студії.

Інтерес до культури Рюкю посилюється після Другої світової війни, коли внаслідок 90-денної битви за Окінаву ця група островів відійшла під юрисдикцію США. Водночас, розвиток наукових досліджень Рюкю мав історико-політичне та філологічне спрямування. Що стосується мистецьких традицій, зокрема досліджень убрання, існує незначна кількість публікацій (переважно загальні огляди), серед них — колективна праця, присвячена сільському одягу, де з-поміж інших регіонів докладно розглядаються окінавські текстильні виробы [8].

Окрема розвідка з чудовим візуальним рядом та надто стислою інформаційною довідкою надрукована в серії «кіотоської бібліотеки текстилю». Це видання ознайомлює з провідними зразками мистецтва вбрання та не передбачає культурологічної проблематизації матеріалу [12].

Мочінага Рейко в альбомі «Мистецтво текстилю Окінави» подає стислий огляд історії та технічних особливостей методів ткацтва касури та трафаретного розпису бінгата [10]. Згадає окінавські техніки трафаретного розпису й Анна Джексон у праці, присвяченій японському текстилю. Дослідниця наводить приклади бінгата й айгата — фарбування з використанням індиго [9, р. 14].

Означеними працями, де досліджуються переважно технічні аспекти фарбування та ткацтва, обмежується вивчення костюмних традицій Рюкю, що свідчить про доцільність цієї розвідки.

Архіпелаг Рюкю складається з 98 островів, що простяглися від японського острова Кюсю до китайського острова Тайвань. Після анексії Японією південна частина архіпелагу ввійшла до префектури

Окінава, північна — до префектури Кагошіма. Центром культурного життя архіпелагу був (і залишається ним нині) острів Окінава, де розміщувалася резиденція імператора (Шюрі), працювали численні ремісничі центри. Якщо на інших островах, що належали Японії, зберіг певні традиції метрополії, то мешканці Рюкю не тільки зазнавали впливу, а й самі впливали на культуру завойовників — у сферах музики, бойових мистецтв і текстилю. Окінавський текстиль (бінгата, цумугі, башьофу) постачався в різні райони Японії як додаток і мав високий попит серед японців. Про це свідчить і повідомлення з японської газети раннього періоду Мейджі, в якому кореспондент, розповідаючи про інцидент, що трапився з однією з городянок, не оминув подробиць її вбрання: «Хоча ані одяг із тканини цумугі з Рюкю, ані атласний пояс, ані зачіска не привертала до себе особливої уваги, але з її очей лилася прохолода, а шкіра була біла, наче сніг... Кварталом Хашімото-тьо йшла панянка небаченої краси» [5, с. 95].

Як і у внутрішній Японії, ткацтво було обов'язковим жіночим заняттям, сакральним актом, що оспівувався в піснях та легендах. Образ ткалі набув відбиття навіть у традиційному танці Кашіакі, де танцюристи виконують хореографічні композиції з ткацьким приладдям (касе й вака), що символізує жіноче серце.

На Окінаві сформувався самобутній костюм, що відбиває вплив різних материкових культур. Давні торговельні, культурні та політичні зв'язки царства Рюкю з Кореєю і Китаєм позначилися на естетиці Окінави. У поєднанні з місцевими вподобаннями, зумовленими субтропічним кліматом, яскравими кольорами та розмаїттям флори й фауни островів, елементи китайської та корейської, а згодом і японської художньої традиції утворили своєрідність окінавського вбрання. Особливо яскраво синтез різних традицій простежується в жіночому вбранні, що складається з верхнього та нижнього шарів. Нижнє вбрання — це сорочка, що закривається навхрест на грудях та широка, складчаста спідниця, підперезана м'яким поясом. Верхній шар утворюється широкополим халатом на кшталт японського кімоно, який не формується по тілу, а вдягається за принципом «учікаке» (наче накинута зверху), передні частини сукні не змикаються. Такий засіб одягання не передбачав використання широкого пояса, був зручнішим, не обмежував рухів і більше відповідав умовам спекотного клімату.

Для виготовлення одягу використовувалися тканини, виткані на ткацькому станку та фарбовані натуральними фарбниками, серед яких найпоширеніші індиго, фарби з деревної кори та місцевих мінералів. Одяг був прикрашений геометричним орнаментом, що мав свої особливості на кожному з островів архіпелагу. Крім того, Наха славиться бінгата — технікою розпису з використанням трафаретів. Тканини бінгата відзначаються контрастними поєднаннями яскраво-

червоного, зеленого, жовтого, синього. Фарбування здійснюється в декілька етапів, за допомогою спеціального крохмалю, що закриває певні частини тканини та послідовної зміни трафаретів. У дизайні тканини відбивається розмаїття тропічної природи острова: зображення квітів, птахів, тварин, хвилі, хмари та ін. Різнобарв'я візерунків свідчить про вплив різних азійських культур на розвиток текстильної традиції Окінави.

Тривалий час бінгата могли носити лише представники аристократичних верств — члени імператорської родини та родин воїнів. Через ефектність візерунків та яскравість кольорів тканини бінгата часто використовували для виготовлення одягу для танців, якими вітали послів з Китаю, а згодом — від шьогуната Токугава.

Поширеним був і одяг, виготовлений із тканини, що виробляється з волокон бананової пальми — т. зв. башьофу, яка відрізняється легкістю, особливою гладкою та хрусткою поверхнею. Ця тканина не лише до шкіри в спеку та підходить для субтропічного клімату. Башьофу виготовлялися в різних кольорах, у «рисочку» та в техніці касурі практично на всіх островах архіпелагу Рюкю, і цей одяг з бананового волокна носили всі — від імператора до селянина. За межами Рюкю башьофу цінувалися дуже високо й приймалися як данина — спочатку урядом Китаю, згодом — князем Сацума. Нині ця техніка майже зникла і башьофу виготовляють лише в одному селищі (Кідзьока), що розташоване на головному острові — Окінаві. Сучасні тканини башьофу коштують дорого і є ознакою заможності.

На острові Кумеджіма для касурі використовувалися нанесені вручну жовті та коричневі візерунки. Острів Міяко відзначався фарбованими в індиго тканинами з орнаментом «христики».

Колоніальна політика японського уряду на Рюкю, починаючи з 1895 р., була спрямована на культурну асиміляцію рюкюсців, винищення пам'яті про багатовіковий протекторат Китаю. Із цією метою було заборонене традиційне вбрання мешканців Рюкю. Тобто, за умови збереження дорогоцінного окінавського текстилю, вбрання мало виготовлятися і вдягатися за японським зразком. Дві світлини, зроблені в один день в окінавській школі початку ХХ ст., зберігають пам'ять про перші кроки японської колонізації. На першій — група дівчат-школярок в автентичному вбранні, на другій — ті самі дівчата, але вже в японському кімоно, підперезані по-японськи широкими поясами. Світлини свідчили про те, як тепер мали вдягатися до школи дівчата.

Серед костюмних комплексів архіпелагу Рюкю особливе місце посідає вбрання окінавських танцюристів. Як уже зазначалося, танці виконувалися під час прийому іноземних послів і були важливим елементом дворцового ритуалу. Зважаючи на те, що дипломатичні відносини з Китаєм установлені ще в 1404 р. і відтоді майже протягом п'яти століть китайське посольство відвідувало Рюкю для

підтвердження повноважень та участі в коронації кожного короля Рюкю, ритуальні танці стали важливою складовою дипломатичних заходів. Зважаючи на особливості навігації в цьому регіоні, китайське посольство тривалий час перебувало в палаці Шура, очікуючи на завершення сезону штормів. Протягом декількох місяців потрібно було слугувати високим гостям, тож розважальна програма надавала широких можливостей для розвитку танцю, що на Рюкю набув такого самого значення, як театр но в Японії. Саме в межах придворного ритуалу було започатковано музичне, хореографічне та драматичне мистецтва. Придворні танці (котен байо) вважали справою аристократів. Виконувалися танці й під час свята вшанування духів померлих предків. На центральній площі танцювали для богів, тож їхнє вбрання мало бути врочистим.

Зазвичай для ритуальних танців використовувалися святкові сукні червоного, золотавого, синього кольорів. Доповнювали ансамбль вбрання т.зв. ханагаса — великі червоні капелюхи, що своєю формою нагадують розквітлу квітку. Нижня частина такого капелюха підбита блакитною тканиною, хвилеподібний край якої символізує море. Цей ефектний капелюшок застосовується у святковому танці Йосутаке. У танці Нуфабуші він уособлює дух закоханої жінки.

У деяких танцях використовується ще один елемент одягу, котрий слід розглядати як відгомін давніх часів, коли чоловіки та жінки обмінювалися речами, таким чином засвідчуючи віддане кохання. Чоловік дарував коханій пояс, а вона йому — шалик, витканий власноруч (що називався ханадзумі тісаджі) — довгий прямокутний шмат тканини з витканим візерунком. У танці Нуфабуші він символізує глибоке кохання, а в Мінудзіру — чисте перше кохання.

У класичному «онна одорі» (жіночому танці) зачіски танцюристок прикрашалися композицією «камуро», що складалася із широкої фіалкової головної пов'язки, двох жорстких китиць (носі та басара) і великої квітки попереду. Довгі кінцівки пов'язки спадали по спині. У танці міндзюру використовується солом'яний капелюшок, який своєю простотою символізує щирі почуття селянської дівчини.

Серед інших аксесуарів в аристократичних танцях привертають увагу обручки, прикрашені плоскими фігурками птахів та риб (фуса юбіва). Повільні рухи рук (особливо в танцях Шудун та Амакава) створюють магічне враження від композицій, що наче плывуть у повітрі. Нічібана — гірлянда із червоних та білих квітів — символізує окуви кохання. Під час танцю нічібана перебуває в руках або висить на шиї коханого, що відображає один із давніх звичаїв весіннього святкового циклу.

Цю особливу роль традиційних танців та вбрання усвідомлював і колоніальний уряд. Окінавські танці, як складова релігійних культів, дипломатичного діалогу, соціального життя, були заборонені, як і місцеві релігійні практики та татування. Не можна було

виконувати танці на офіційній сцені та вивчати їх у школі. Однак танці, пов'язані з культом померлих, зберігалися в народній традиції на інших островах Окінавської групи [7].

Під час Другої світової війни Окінаву жорстоко бомбардували американські озброєні сили. Острови були зруйновані, нічого не залишилося від імператорського палацу, безліч людей опинилися без осель. У цій ситуації, перебуваючи в таборах біженців, окінавці розпочали рух за відродження традиційних танців. Саме танець, акумулюючи в собі історичну пам'ять, культурне надбання, форми традиційного одягу, став важливою стратегією у відновленні почуття власної гідності й людяності в повоєнній Окінаві. Згодом окінавські танці й автентичне вбрання використовувалися у боротьбі проти нової колонізації, на яку почала поступово перетворюватися американська окупація. Після повернення Окінави до складу Японії в 1972 р., японський уряд визнав окінавські танці важливим духовним скарбом Японії.

Сучасна Окінава, де залишилися американські військові бази, незважаючи на толерантнішу культурну політику японського уряду, не позбавилася травматичного відчуття колонізованої країни. У нинішніх реаліях окінавці відчують себе заручниками політичних амбіцій Японії та США. Отже, рух за відродження окінавської культури активізується. Традиційне вбрання в сучасній Окінаві використовується під час виконання танців на релігійні свята, з нагоди інших урочистостей. Особливого значення окінавське вбрання набуває під час проведення чайної церемонії в її місцевому варіанті (т.зв. «буку-буку-ча»), відродженням якої опікується останній нащадок роду імператорів Рюкю Танака Чієко. В очолюваній п. Танака школі використовуються сукні, виготовлені з тканин бінгата або башьо, як такі, що відповідають піднесеній атмосфері чайної церемонії й уособлюють найкращі текстильні традиції островів.

Підсумовуючи викладене, зазначимо, що костюмні традиції Рюкю значно вплинули на мистецтво вбрання пореформеної Японії. Розвиток Японії як імперської держави сприяв посиленню інтересу до віддалених островів, що простежується й у численних фотографічних серіях, присвячених культурі та побуту островів [14;15], живописних творах наприкінці доби Мейджі й Тайшю, заснуванні першого в Японії етнографічного журналу.

Популярність острівних культур є, на нашу думку, ознакою колоніалізму. Японія, в прагненні стати рівноправним партнером могутніх країн Заходу, для набуття статусу справжньої імперії розширювала свої кордони [3, с. 414–421], що відбилося не тільки в політиці, а й культурі. Оскільки рюкюсців було представлено як расу, що є перехідною ланкою між китайцями та японцями, тобто спорідненим народом, то їх культурне надбання сприймалося як складова культури великої японської імперії. Японці не тільки засвоювали культуру

колоній, а й репрезентували себе на всесвітніх промислових виставках її артефактами [13], зміцнюючи таким чином імідж імперії [11].

Текстильні вироби Рюкю набули визнання у «внутрішній» Японії, стали джерелом натхнення для багатьох художників. Популярність бінгата, переосмислення її можливостей, захопленість окінавським текстилем і музеєфікація кращих його зразків — заслуги Серідзави Кейсуке (1895–1984) та інших представників руху мінгей [4]. Зрештою, яскраві кольори та сміливий дизайн кімоно доби Тайшю з його особливим смаком до крупних трафаретних візерунків, позначені впливом текстильних традицій віддалених островів. Згодом Серідзава Кейсуке у своїх розробках вільно використовував техніку бінгата, не стільки наслідуючи традиції Рюкю, скільки створюючи образ південних островів у велетенських та різноманітних формах тропічної природи, що інколи перетворювало його кімоно на арт-об'єкти. З приводу останнього майстер, наче перефразовавши Фрідріха Ніцше, казав: «Мої кімоно для всіх та для нікого».

Слід зазначити також, що попит на «острівний текстиль» став «імпульсом» для його розвитку. Так, на Амамі Ошіма, що славився своєю тканиною, виник її різновид, який швидко набув популярності (цумугі-ошіма). Згодом цей вид тканини удосконалився на Кагошіма. Складний процес фарбування дозволяв досягти особливо глибокого відтінку темно-блакитного з металевим блиском завдяки використанню місцевого пилу, який містить попіл вулкана Сакураджіма. На основі цієї речовини ремісники виготовляють нитки зі складними гаммами сірих, брунатних, блакитних відтінків, що вможливило досягнення витончених живописних ефектів у витканих краєвидах.

Романтизація культури островів спричинила і виникнення на початку ХХ ст. так званої «гавайської сорочки». Пошиті японськими переселенцями сорочки європейського зразка з короткими рукавами та відкритим комірцем зі старих кімоно сподобалися гавайцям. У 1930-ті рр. виробництво таких сорочок стало масовим. З Японії постачалися як готові тканини, так і зразки візерунків. Згодом визначилися типові ознаки «справжньої алоха»: яскраві кольори, тропічні мотиви, графічна виразність друкованих рисунків. У 1960–70-ті рр., з розвитком туризму, гавайська сорочка набула популярності у світі.

Наприкінці 1970-х рр. цей спільний продукт східної та західної текстильних традицій запозичили окінавці, розробивши за тими самими принципами сорочку карюші (від окінавськ.: гармонія, або щастя). На відміну від гавайської алоха, для виготовлення окінавської карюші використовувалися місцева тканина башьо та техніка бінгата, що значно підвищувало вартість сорочки, проте дозволяло зберегти унікальні текстильні традиції Окінави. Наприкінці 1990-х рр. карюші було дозволено використовувати замість звичайного формального одягу на парламентських сесіях. Поступово карюші стали символом сучасної Окінави.

Таким чином, огляд функціонування вбрання на архіпелазі Рюкю кінця XIX — початку XXI ст. дозволяє визначити провідні тенденції в його розвитку. Перша пов'язана з формуванням урочистих форм жіночого вбрання, що призначалися для виконання ритуальних танців, як важливої складової релігійних практик. Сакральна функція врочистого жіночого вбрання забезпечила його збереження в умовах японської колонізації, а згодом — американської окупації. Костюмний комплекс танцюристок став використовуватися як стратегія збереження культурної пам'яті, національної ідентифікації, спротиву асиміляції. Друга тенденція пов'язана з новітніми дизайнерськими розробками. Якщо для японських дизайнерів тканини з Рюкю слугували джерелом натхнення та надавали мотиви для власної творчості, то дизайнерська діяльність рюкюсців спрямована на збереження унікальних текстильних технік, що уособлюють культурну своєрідність регіону.

Список літератури

1. Гончаров И. А. Фрегат «Паллада» : очерки путешествия / И. А. Гончаров. — М. : Гос. изд. географ. лит., 1949. — 709 с.
2. Кабанов А. М. Неопубликованные материалы Н. А. Невского по этнографии островов Рюкю /А. М. Кабанов // Кунсткамера. Этнографические тетради. — 1994. — Вып. 4. — С. 263-266.
3. Мак-Клейн Дж. Л. Япония: от сегуната Токугава — в XXI век / Дж. Л. Мак-Клейн. — М. : АСТ : Астрель, 2007. — 895 с.
4. Нумамото Йосики. Цвета Японии в творчестве Сэридзава Кэйсукэ / Нумамото Йосики, Сиратори Сейъити. — Сидзуока, 2006. — 96 с.
5. Успенский М. В. Из истории японского искусства / М. В. Успенский. — СПб. : Гос. Эрмитаж, 2004. — 150 с.
6. A Journal of the Perry Expedition to Japan (1853–1854) / Ed. S. L. Williams. — General Books, 2010. — 164 p.
7. Barske H. V. Dancing Trough' Historical Trauma: Okinawan Performance in Post-Imperial Japan / Valerie H. Barske // Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific Issue 24, June 2010 [Electronic resource]. — Access mode: <http://intersections.anu.edu.au/issue24/barske.htm#n1> — Title from screen.
8. Beyond the Tanabata bridge : Traditional Japanese Textiles / ed. by William Lay Rutbbun. — Seattle, 1994. — 199 p.
9. Jackson A. Japanese Country Textiles / Anna Jackson. — London, 1997. — 128 p.
10. Mochinaga Reiko Brandon. Textile Art of Okinawa / Reiko M. Brandon. — Honolulu Academy Of Art, 2008. — 46 p.
11. Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910 / Mutsu Hirokichi. — Routledge, 2001. — 239 p.
12. Sachio Yoshioka. Ryukyu Bingata (Japanese Textiles) / Sachio Yoshioka. — Kyoto, 1993. — 96 p.
13. Куні Такеюкі. Епоха виставки: політика мейджинського уряду / Куні Такеюкі.— Токіо, 2005.— 285 с. (国 雄行「博覧会の時代:明治政府の 政策」2005年、岩田書院、東京)

14. Ошкірі Такайо. Японія сто років тому (E. S. Morse Collection / Photography Peabody Museum of Salem) / Ошкірі Такайо. — Токіо, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」(セイラム・ピーボディー博物館蔵 / モース コレクション写真編)東京 一九八三年 二—二頁。)
15. Епоха Тайшю : в 3 т. — Токіо, 1986. — 3 т. (大正時代(全三巻) 東京 一九八六年。)

Надійшла до редколегії 04.11.2013 р.