

Світлана РИБАЛКО  
кандидат мистецтвознавства,  
Харківська державна академія  
дизайну та мистецтв

## **КОСТЮМ ТЕАТРУ КАБУКІ: ІСТОРІЯ РОЗВИТКУ, ТИПОЛОГІЯ, СИМВОЛІКА**

Кабукі — один з традиційних театрів Японії та найбільш знаний у світі. Костюм у виставі Кабукі значить не менше, ніж акторська майстерність. Однак художні особливості, знакова сутність, символіка театрального вбрання та його вплив на культуру кімоно до сьогодні залишаються недостатньо вивченими. В українському та російському мистецтвознавстві зазначені питання не піднімались зовсім. Лише декілька зауважень у розвідках О.І.Сердюк [6] та Л.Д.Грішелевої [1] — практично увесь доробок стосовно театрального вбрання.

Певною мірою таке становище зумовлене обмеженими можливостями відвідування японських театральних вистав, у контексті яких слід сприймати театральний костюм. З іншого боку, костюм Кабукі, як і всі інші явища японської культури, міцно пов'язаний з усіма сферами культурного життя японців і культурою кімоно зокрема. Таким чином, актуальним буде розглянути костюм театру Кабукі у різноманітних його аспектах. Отже, завдання запропонованої розвідки полягає у систематизації матеріалів музейних колекцій Токійського національного музею, Музею театрального мистецтва університету Васеда (Токіо), музею театру Кабукі (Токіо), зіставленні з матеріалами образотворчого та декоративно-ужиткового мистецтва, визначенні специфічних та універсальних рис костюму Кабукі.

Про який би з традиційних японських театрів не йшлося, чи то Но, Кьоген або Кабукі, костюм у них посідає неабияке місце. „Згідно з давніми документами, глядачів приваблювала перш за все складність та видовищність костюмів”, — зазначає Кіріхата Кен [11, 92]. Певною мірою така увага глядачів

до вбрання актора була зумовлена тим особливим статусом, який завжди мав одяг в японській культурі. За часів правління сьогунів Токугава, коли, власне, й народився театр Кабукі, традиційний інтерес до коштовних тканин, що приваблювали надзвичайними візерунками кімоно, перетворився на справжню пристрасть. Розквіт ремісництва та торгівлі породили новий клас заможних городян, що не тільки мали смак до вбрання, а й могли його реалізувати.

Другим, не менш важливим чинником, який зумовлював пильну увагу глядачів до театрального костюма, було прагнення не відставати від моди. Театр за тих часів був уособленням всього найсучаснішого, він швидко реагував на події, що відбувались у моді. Тому сталося так, що мода народжувалась на театральній сцені і звідти розповсюджувалась на городян. Саме актори — виконавці жіночих ролей — вигадали широкий пояс „обі” та засоби його пов’язування, вони ввели нову зачіску „сімада”, демонстрували еталон манери рухатися та щоразу винаходили фантастичні прикраси.

Таким чином, актори Кабукі за часів Токугава виступали як законодавці моди. Невипадково в новелі Іхара Сайкаку компанія гульвіс, влаштувавши обговорення найкрасивіших жінок міста, головою обрала актора. Показовою є репліка щодо її вбрання, одностайно визнаного модним: „Капелюх, який носить Увамура Кітія, на чотирьох різнокольорових стрічках, насунутий ледь-ледь, аби не скрити обличчя, яким вона, вочевидь, пишається” [2, 348].

Про те, що актори стали уособленням модного світу, свідчить і розвиток жанру якуся-е (зображення акторів), що тепер не обмежується театальною афішею, а пропонує глядачам численні сцени з життя актора поза сценою. У розмаїтті кольорових естампів можна побачити славнозвісних красунь доби Токугава, що тримають у руках віяло, прикрашене портретом, або моном актора Кабукі. Так, наприклад, в гравюрі Судзукі Харунобу „О-Сен з чайного будинку Кагія та продавець віял храму Інарі” зображена донька хазяїна чайної лавки Кагія, яка тримає віяло з гербом Сегава Кінкудзьо II (1751–1810) — най-

популярнішого актора тих часів. „Носити віяло з портретом актора або з його гербом значило лише одне — проголосити себе його шанувальником”, — писав М.В.Успенський [7, 101].

Слід відзначити, що виявлення шани до улюбленого актора саме у такий, „костюмний” спосіб зберігається й сьогодні. Віяла з портретами та монами акторів і сьогодні активно використовуються фанатами Кабукі. Однак, є і більш екстравагантні прояви театральних пристрастей: шпильки, що прикрашають зачіски Майко в грудні, містять папірець, де залишає свій автограф улюблений актор [7, 101].

На першому етапі розвитку театру костюми відрізнялися від звичайних кімоно лише багатством тканини. Так, Кіріхата Кен зазначає, що в еру Хоей (1704–1711) театральні костюми виготовлялись з розшитого золотом атласу, крепу, шовку, оксамиту, шкіри ведмедя та справляли сильне враження [11]. Задля створення додаткових ефектів у театрі Кабукі було розроблено низку прийомів, що давали можливість акторам швидко змінювати костюм безпосередньо на сцені, на очах у глядачів. Кількома виваженими, естетично осмисленими жестами, що дуже нагадують за своєю довершеністю зміну ката (форма), актор за допомогою робочого сцени, завжди вдягненого в темне кімоно, знімає верхнє вбрання, залишаючись у нижньому, ще більш яскравому одязі. Важливо відзначити, що робочий сцени при цьому не поспішає вийти з непотрібним вже костюмом, а повільно складає його за всіма правилами, віддаючи поклони то актору, то його вбранню, наче виконує складний та дуже важливий ритуал. Виносить вбрання зі сцени, високо обома руками тримаючи його, віддаючи поклони актору, кімоно та глядачам.

Останнє є дуже важливим для розуміння такого явища японської культури ХХ ст. як школа „содо” (шлях вдягання кімоно). Можна припустити, що техніка вдягання кімоно була запозичена з театральної практики. У двох найавторитетніших школах Содо — токійській та кітоській вдягання кімоно є точний порядок дій, без жодного зайвого жесту, що дає змогу в найкоротший термін правильно вдягнутись. Крім того, як окрема дисципліна, в обох школах вивчаються прийоми де-

монстрації вдягання кімоно, що сама по собі нагадує невеличку виставу і знов встановлює зв'язок з театральною практикою.

Крім повної зміни одягу практикується спускання кімоно з одного плеча, або з обох, що дозволяє продемонструвати при цьому надягнуте під ним нижнє, зазвичай кімоно контрастного кольору. Цей прийом застосовується не тільки у сценах битв, як вважає Л.Д.Грішелєва [1, 109]. Завдяки декоративному ефекту такий засіб використовується і в танцях, що є невід'ємним елементом вистави. Найбільш урочистим вважається вдягання кількох кімоно одне поверх другого, і немає кращого засобу продемонструвати пишність та урочистість вбрання, ніж спустити з одного плеча верхнє кімоно, показавши нижнє. Такий прийом можна і сьогодні бачити в танцюристів від центральної Японії та до Окінави включно.

Згодом костюм починає осмислюватись як важливий засіб виразності саме у драматургічному сенсі. Якщо на початку розвитку театру актори змінювали костюм кілька разів протягом вистави здебільшого задля естетичного ефекту, то вже у другій половині XVIII ст. зміна одягу розкриває режисерський задум. Дослідниця Грішелєва з цього приводу слушно зазначає: „Якщо в п'єсі в момент кульмінації характер персонажу різко змінюється та виявляється його скрита сутність, звертаються до прийому „буккакері”. Він передбачає використання костюма з подвійним верхом. Верхні шви на плечах та рукавах зшиваються міцними, але незакріпленими нитками з маленькими кульками на одному кінці. В потрібний момент помічник актора — кокен непомітно, за кульки, висмикує ті нитки, верхня частина костюма — до самого поясу спадає, відкриваючи шати іншого кольору. Тканина зворотного боку кімоно, що відкинута, утворює додатковий ефект. Прикладом може бути епізод у виставі „Нарукамі”, де святий самітник, що скривається у горах, раптом перетворюється на злого Духа” [1, 109].

Згодом у Кабуки демонстрація одягу перетворилась на одне з найзахопливіших видовищ. Так, драматург Накамура Деншіші почав використовувати складні комплекти театального вбрання. Важливі свідчення з цього приводу містяться в текстах Ка-

букі Немпьо (Хроніка Кабукі), складена Іхара Тосьо. У хроніці міститься опис костюма Ісікава Данзо, поданий в ілюстрованій програмі однієї з найпопулярніших танцювальних драм, що відбулася в театрі Фудзікава-дза в місті Осака у вересні 1784 року. Перелік змін одягу здатний вразити і сучасного глядача, тож наведемо фрагмент цього документа:

1. Верхнє вбрання (утікаке) із сліпуче синього атласу, з вишитим золотавими нитками візерунком, що складається з коліс.

2. Після того, як скинуте утікаке, актор предстає у вбранні з червоного атласу, розшитого візерунком „хризантеми та хвилі ріки”. Парчевий обі прикрашений вербовим візерунком по чорному полю.

3. Коли спадає верхня частина, можна бачити білі шати, прикрашені зображеннями метеликів.

4. Після скинутого верхнього вбрання — шати з блакитного атласу, гаптованого візерунком „пелюстки сливи”.

5. Наступний костюм — це зображення восьми містків та квітучих ірисів на червоному тлі.

6. Новий шар вбрання виготовлений з рожевого атласу, розшитого хризантемами.

7. Наступні шати з білого атласу, розшитого квітами піона.

8. Чорне верхнє кімоно змінюється на зелено-золотисте, виготовлене у техніці нісікі. Зміна відбувається у техніці буккаері” [11, 95-96].

Зважаючи на те, що перелічені вісім змін вбрання прописані у програмі вистави, можна зробити висновок, що введені до вистави перевдягання підпорядковані не лише розкриттю ролі, а й мали приваблювати глядачів саме видовищністю вистави. В усякому разі в хроніці завжди приділяється увага костюму. В наведених Кіріхата Кен фрагментах містяться відомості щодо вартості театрального вбрання. Так, приміром, в одній з п'єс Кабукі, що була показана в Едо в березні 1839 р., вартість костюмів лише трьох провідних ролей складала 1000 рьо, що дорівнювало 40 відсоткам всього бюджету вистави [11, 94]. Отже, незабаром адміністрація Токугава звернула увагу на надто розкішне вбрання театральних акторів. Уряд Токугава

розглядав театр Кабукі як джерело негативного впливу на суспільство, але заборонити його не наважувався, вважаючи його злом, проте злом необхідним, адже театр відволікав нижчі класи від серйозних соціальних проблем. Тому уряд впроваджував різноманітні заходи, що мали знизити привабливість театру. Так, у 1842 р. було заборонено театральну гравюру як таку, що рекламує вистави та світ Кабукі. Серед обмежувальних заходів була і чергова реформа, що забороняла появу акторів на сцені у коштовних шатах, однак це ще більше стимулювало розвиток у бік ефектності сценічного вбрання, адже глядачі, позбавлені у реальному житті можливості носити шовкові сукні, воліли хоча б у театрі дати волю фантазії та милуватись блиском шовкових тканин.

У згаданій хроніці Кабукі Немпьо розповідається про Ісікава Данзо, який був людиною скромною по своїй природі, але на сцені він одягав костюми, що виготовлялись з рідкісних тканин, імпортованих з Європи, що були пізніше вишиті золотою ниткою. Його перуку прикрашала декоративна шпилька з величезною кораловою бусиною (1,2 дюйма в діаметрі) та намисто з штучних коралів (1,8 дюймів в діаметрі). Глядачі, і робочі сцени були вражені такою кількістю коштовних матеріалів [11, 95].

Крім згаданого прийому перевдягання кімоно був ще один — не менш ефектний. Цей прийом називався хікінукі. На кімоно актора, підперезане широким поясом обі, нашиваються окремо верхня та нижня половини декількох кімоно різного кольору. Нашиваються, як і у випадку застосування буккаері, незакріпленими нитками з кульками на кінці. Під час танцю, коли темп або характер музики змінюються, кожен швидким рухом висмикує нитки, частини вбрання спадають, їх швидко прибирають, а актор продовжує танок вже в іншому строї. Вся операція займає лічені миті і може повторитися кілька разів протягом вистави. Л.Д.Гришелєва відзначає, що прийом хікінукі запозичений з лялькового театру та застосовується на сцені Кабукі з 1731 року [1, 109].

Дійсно, від лялькового театру Кабукі запозичив чимало. В ляльковому театрі костюм відігравав дуже важливу роль. Як

слушно зауважує Ю.Л.Кужель, „театральну ляльку не тільки ретельно вирізували, наділяли механізмом руху та розфарбовували, але й з повною серйозністю вдягали. До її костюму ставилися так само уважно, як і до одягу живого актора. Враховувалися й історичні особливості костюма, він виготовлявся відповідно до одягу певного часу та певного прошарку суспільства і відрізнявся високими художніми якостями. Ткачі, вишивальниці, кравці та ювеліри продумували театральний костюм до найдрібніших деталей [3, 149].

Щоправда, за тих часів діяли заборони і до сценічного одягу ляльок, згідно з якими не можна було використовувати парчу та шовк. Наслідком заборони коштовних тканин для виготовлення костюмів у театральних виставах стала імітація дорожчих матеріалів більш дешевими. Кіріхата Кен наводить цікаве свідчення тогочасного глядача, датоване 1763 р.: “Раніше використовувались костюми, виготовлені з парчі та атласу, декоровані золотом, гаптовані. Завдяки боротьбі уряду проти розкоші їх тепер використовують замість нижніх суконь або ковдр для жінок та дітей акторів. Тепер замість шовку та парчі костюми шийються з бавовни та інших дозволених матеріалів. Їх розшивають кольоровими нитками, застосовують аплікацію, аби нагадати строї блискучої минувшини. Всі ці винаходи, звісно, підвищують вартість одного предмету одягу на 5, або навіть 10 рю, але вживати все це можливо лише на театральній сцені” [11, 94].

Таким чином, попри всі заборони складався унікальний світ костюмів Кабукі, який старанно розвивали актори, робочі сцени за допомогою численних винаходів, трюків, ефектів. Глядачі, чие життя та одяг також суворо регламентувались державою, з нетерпінням очікували костюмоване видовище.

Згодом, коли остаточно склався репертуар Кабукі, визначилась стилістика вистав згідно типу п'єси, костюм теж набув характерних ознак. Так, в Кабукі всі п'єси розділяються на три типи. Дзідаймоно (історичні драми) розповідали про історичні події, героїчні вчинки та драматичні конфлікти в житті аристократів та самураїв старих часів. Севамоно (соціальні драми)

були присвячені сучасникам — городянам, їхнім життєвим історіям. Сьосагото (танцювальні драми) — могли включатись до вистави дзідаймоно чи севамоно. Серед перелічених п'єс севамоно найменш цікаві в сенсі костюма, адже в них використовувався одяг, що зазвичай можна було побачити на вулицях міста. Проте сценічне вбрання в дзідаймоно та сьосагото захоплювало уяву глядачів.

Особливу роль у декоративному ефекті сценічних строїв відігравав колір. Зазвичай, у костюмах Кабукі використовуються первинні кольори в контрастних сполученнях. Дуже рідко можна побачити відтінки одного кольору або кольори однієї групи. Крім того, колір виконував символічну функцію. Так, приміром, червоний використовувався для ролі молодої панянки з аристократичного роду. Традиційно червоні кольори та довгі рукави асоціювались у японському суспільстві з молодістю та незайманістю дівчини. Чорний передбачав сильний характер та фізичну міць персонажу. Фіалковий виступав ознакою шляхетності. У сполученні з кольоровим шлейфом (мо) чи рожевими елементами одягу фіалковий виражав задумливість, у зіставленні з блідим синім вказував на амплу вродливого молодика.

Жовтий та зелений городянам нагадували кольори трави та листя, що асоціювалось із сільською місцевістю. Блідий синій символізував молодого красеня чи вродливого мужчину. Навіть якщо вбрання виготовлялось з тканини іншого кольору, відтінки синіх обов'язково використовувались в деталях строю. Різноманітні відтінки коричневого кольору використовувались наприкінці доби Токугава як ознака школи Ітікава. Як зазначає Кіріхата Кен, інші школи Кабукі мали власні кольори [11, 96].

Стосовно дизайну театрального вбрання слід зазначити, що він приваблює і в сенсі конструктивного рішення, і в сенсі оздоблення тканини. Візерунки та орнаментика тканин у Кабукі завжди відрізняються великим розміром, що давало змогу сприймати стрій з великої відстані. За кроєм костюми для таких ролей як арагото чи демон є цілковито сценічним рішенням, де велику роль відіграють гротескні масштаби та силуети, збудовані за допомогою спеціальних каркасів. У поєднанні



з блискавичним шовком, фантастичною перукою, виразним гримом, особливим стилем ходи та рухів — вони утворюють враження чогось ірреального, надзвичайного.

Дослідниця театральної гравюри О.Сердюк стосовно ролі костюма в театрі Кабукі зауважує: „Костюми героїв головних персонажів виступали квінтесенцією їхніх сценічних образів. Більше того, створення сценічного образу актором починалося ззовні — з процесу одягання костюма та накладання гриму. Тобто не актор, увійшовши в роль, одягає відповідний їй костюм, а навпаки: наче костюм заповнюється актором, який сприймає відповідний стан та настрої” [6]. На нашу думку цей процес нагадує сінтоїстське уявлення про надходження душі (тама) до костюма. Саме з цікавістю глядачів до таємниці акторського перетворення О.І.Сердюк пов’язує появу численних зображень акторів у “зелених кімнатах”, де їх представлено саме під час одягання костюма та гримування [6].

У проблематиці театр–актор–костюм слід відзначити і наявність зворотного зв’язку. Спочатку сприймаючи наявні форми вбрання, переосмислюючи їх, згодом актори стали не тільки винахідниками модних чи фантастичних строїв, а й самі потрапили до світу кімоно. Так, в сюжетно-тематичному репертуарі нецке — невід’ємного елементу кімоно — актори під час виконання ролі посідають неабияке місце.

Костюми Кабукі і сьогодні зберігають свої традиційні форми та значення у виставі. Для справжніх шанувальників театру, що приходять на виставу за одну годину до її початку, виконується спеціальний танок, для якого актор вдягає старовинний стрій, що зберігається в музеї театру.

Костюми є найціннішими речами, старанно збираються та зберігаються. Значна частина театральних костюмів зберігається у різноманітних культурних установах країни і надається акторам для вистави лише на умовах оренди. Деякі з них визнані національним скарбом Японії, що ще раз свідчить про особливий статус костюма в японському традиційному театрі та суспільстві.

Підсумовуючи викладене, можна зробити наступні висновки:

Костюм у Кабукі розвивався від коштовного, але цілком реального, вживаного у позасценічному житті кімоно до спеціальних, суто театральних строїв, що поставали уособленням ролі та враховували сприйняття строю на відстані. Заборони уряду щодо використання коштовних тканин призвели до конструктивного ускладнення вбрання та розробки нових засобів виразності.

В цілому для костюма Кабукі характерні яскраві кольори, їх контрастне зіставлення, крупний візерунок, усталена семантична система, відповідність амплу. Техніка зміни одягу в присутності глядачів стала фундаментом для формування мистецтва вдягання кімоно.

1. *Гришелева Л.Д.* Театр современной Японии.— Москва, 1977.
2. *Дэлиби Л.* Гейша.— Москва, 1999.
3. *Кузьель Ю.Л.* Японский театр Нингё дзёрури.— Москва, 2004.
4. *Сайкаку Ихара.* Повести о самурайском долге / Пер. с яп.— Москва, 2001.
5. *Сайкаку Ихара.* Повесть о составителе календарей, погруженном в свои таблицы // Луна в тумане.— Москва, 1988.
6. *Сердюк Е.А.* Японская театральная гравюра XVII–XIX веков.— Москва, 1990.
7. *Успенский М.В.* Из истории японского искусства.— Санкт-Петербург, 2004.
8. *Japanese art and design.*— London, 2000.
9. *Kyoko Aihara.* Geisha a living tradition.— London, 1999.
10. *Kikuchi Sadao.* Укію-е.— Tokyo-N.Y., 1976.
11. *Кіріхата Кен.* Кабукі Ісьо. (костюм Кабукі).— Кіото, 1994 (яп.мовою).
12. *Мідзобуті Хоросі.* Кіото Ханаматі (квартали квітів у Кіото).— Кіото, 2005 (яп.мовою).
13. *О-дзірін.* (Великий тлумачний словник).— Токіо, 1995 (яп.мовою).
14. *Харукі Івасакі.* Ніппон-но ісю джітен (Словник японського костюму).— Токіо, 1984 (яп.мовою).
15. *Хашимото Суміко.* Канзасі. (Шпилька).— Токіо, 2005 (яп.мовою).

*Svitlana Rybalko*

Ph.D. in Art Studies, Kharkiv State Academy of Design and Art

### **Costume of Kabuki theatre: history of development, typology, symbolism**

The costumes in Kabuki plays have no less meaning than actors' mastery. Actors there had been considered as arbiters in fashion matters. The "Sodo" school (that of putting kimono on) has its source at actors' practice to change the clothing in the presence of audience.