

УДК 761.1(520):7.047

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/41-2-10>

**Людмила ЛИТВИНЮК,**

*orcid.org/0000-0002-3412-463X*

кандидат мистецтвознавства,

доцент кафедри графічного дизайну

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *litvinuklk@gmail.com*

**Катерина ШАУЛІС,**

*orcid.org/0000-0003-4029-5790*

кандидат мистецтвознавства,

старший викладач кафедри аудіовізуального мистецтва

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *kzhernoklova@gmail.com*

**Костянтин ЖЕРНОКЛЬОВ,**

*orcid.org/0000-0003-1667-714X,*

кандидат хімічних наук,

доцент кафедри реставрації та експозиції творів мистецтва

Харківської державної академії дизайну і мистецтв

(Харків, Україна) *zhernokluov@ukr.net*

## РОМАНТИЗАЦІЯ РЕГІОНАЛЬНИХ ОСОБЛИВОСТЕЙ ТА ПОЕТИКА МАНДРІВ КРАЇНОЮ У СЕРІЯХ ГРАВЮР КАЦУШІКА ХОКУСАЙ ТА АНДО ХІРОШІГЕ

Стаття присвячена дослідженню серій гравюр Кацушіка Хокусай, а саме “Тисяча видів моря”, “Водоспади Японії”, та Андо Хірошіге “Тридцять шість видів Фуджі”, “Сто видів Едо” тощо. В роботах видатних митців розкривається романтизація регіональних особливостей Японії, а також з’являється поетизування мандрів країною. Саме у гравюрі укійо-е відбувається зміна художньої мови з традиційно китайської на японську, це у свою чергу посилює використання виключно японських мотивів. Такі зміни призвели до появи нових сюжетів та тем у японській гравюрі, які були націлені на розкриття краси Країни сонця що сходить. Мандри країною стали невід’ємною частиною японського життя. Зародившись, як течія, ще у 17 столітті і до сьогодні не втратили своєї актуальності, а навпаки набувають все більшої популярності та романтизації. Це підтверджується інтересом художників до зображень як популярних туристичних пам’яток та шляхів (Сто видів Едо, Тридцять шість видів Фуджі), так і появою достатньої кількості мало відомих пейзажів, зображень народних промислів, віддалених куточків Японії та ін. У матеріалах гравюри укійо-е простежується поступова еволюція природного мотиву від складової жанрової сцени до виокремлення в самостійний жанр. Зазначено, що пейзаж розвивається у певних тематичних комплексах і відбиває зміни в уявленнях про природне середовище, а з іншого боку – друковані естампи сприяли формуванню таких уявлень.

Під час аналізу попередніх досліджень застосовувалися методи систематизації, критичного та порівняльного аналізу. В осмисленні особливостей образно-змістовної структури творів японської графіки використовувалися методи формального, образно-стилістичного та компаративного аналізу.

**Ключові слова:** мистецтво Японії, японська графіка, пейзажна гравюра, укійо-е.

**Liudmyla LYTUVYNIUK,**

*orcid.org/0000-0002-3412-463X*

Candidate of Art History,

Associate Professor at the Department of Graphic Design

Kharkiv State Academy of Design and Arts

(Kharkiv, Ukraine) *litvinuklk@gmail.com*

**Kateryna SHAULIS,***orcid.org/0000-0003-4029-5790**Candidate of Art History,**Associate Professor at the Department of Audiovisual Arts**Kharkiv State Academy of Design and Arts**(Kharkiv, Ukraine) kzhernoklova@gmail.com***Kostiantin ZHERNOKLOV,***orcid.org/0000-0003-1667-714X**Candidate of Chemical Sciences,**Associate Professor at the Department of Restoration and Expertise of Works of Art**Kharkiv State Academy of Design and Arts Kharkiv**(Kharkiv, Ukraine) zhernoklov@ukr.net*

## ROMANTICIZATION OF REGIONAL FEATURES AND POETICS OF JOURNEYS THROUGHOUT THE COUNTRY IN THE SERIES OF ENGRAVINGS OF KATSUSHIK HOKUSAY AND ANDO HIROSHIGE

*The article is devoted to the study of a series of engravings by Katsushika Hokusai "A Thousand Species of the Sea", "Waterfalls of Japan", and Ando Hiroshige "Thirty-six species of Fuji", "One hundred species of Edo" and others. In which the romanticization of regional features of Japan is revealed. And there is the poeticization of travel through the country. It is in the engraving of ukiyo-e that the artistic language changes from traditionally Chinese to Japanese, which in turn intensifies the use of exclusively Japanese motifs. Such changes led to the emergence of new plots and themes in Japanese engraving, which were aimed at revealing the beauty of the Land of the Rising Sun. Traveling the country has become an integral part of Japanese life. Originating as a trend, in the 17th century and to this day have not lost their relevance, but on the contrary are becoming increasingly popular and romanticized. This is confirmed by the interest of artists in the images of popular tourist attractions and trails (One Hundred Species of Edo, Thirty-Six Species of Fuji), and the emergence of a sufficient number of little-known landscapes, images of folk crafts, remote corners of Japan and others. In the materials of ukiyo-e engraving there is a gradual evolution of the natural motif from the component of the genre scene to the separation into an independent genre. It is noted that the landscape develops in certain thematic complexes and reflects changes in perceptions of the natural environment, and on the other hand – printed prints contributed to the formation of such notions. During the analysis of previous studies, methods of systematization, critical and comparative analysis were used. Methods of formal, figurative-stylistic and comparative analysis were used in understanding the peculiarities of the image-content structure of Japanese graphics.*

**Key words:** *Japanese art, woodblock prints, landscape art prints, ukiyo-e.*

**Постановка проблеми.** Дослідження мистецького надбання Сходу, і зокрема Японії, показали їх помітний вплив на художні практики Заходу. Сходознавці студії сприяють як формуванню цілісної та більш складної художньої картини світу, так і переосмисленню української культурної спадщини, глибинному вивченню мистецьких процесів. Тому дослідження у галузі арт-орієнталістики є актуальними як з точки зору розвитку української науки, так і з боку прагнення України інтегруватися у світовий науковий та культурний простір.

**Аналіз попередніх досліджень.** У наукових джерелах, присвячених японській графіці, дотичній до проблематики нашого дослідження відзначаються праці Воронової Б. Г., Ніколєвої Н. С., Фенолора Е., Сусуму М. Треде М., Смит Х., Паджет Р.

Тривалий час японський пейзаж асоціювався з графічними серіями майстрів гравюри укійо-е, оскільки саме друковані естампи викликали зацікавленість художників, колекціонерів та

шанувальників мистецтва. У різні часи в межах досліджень японської гравюри приділяли увагу пейзажному жанру такі науковці, як Б. Воронова, Дж. Гілієр та ін. В їхніх працях відзначаються космізм краєвидів Кацушіка Хокусай та камерність пейзажних мотивів Андо Хірошіге.

Вагомим внеском у дослідження укійо-е та пейзажної спадщини Кацушіка Хокусай є наукові праці Б. Воронової. Її численні статті до каталогів японської гравюри, монографії, присвячені творчості Кацушіка Хокусай репрезентують розмаїття творчих пошуків видатного майстра. Протягом десятиліть вчена змінює оптику сприйняття творчості художника та укійо-е як явища, в якому пафос «демократизації мистецтва» поступається порівняльним характеристикам та пошуку об'ємного погляду на здобутки художника.

**Мета статі** полягає у вивченні малодосліджених серій гравюр Кацушіка Хокусай та гравюр Андо Хірошіге, що сприяли романтизації мандрів країною сонця що сходить.

**Виклад основного матеріалу.** Зіставлення доробку Кацущіка Хокусай у галузі пейзажу із спадщиною його попередників-живописців унаочнює принципову зміну структури краєвиду. Він не тільки стає «японським», в ньому з'являється океан. Незважаючи на те, що Японія є острівною державою і море та океан годують японців, ці водні стихії зрідка з'являються у художніх творах. І якщо море інколи знаходило місце в творчості живописців, то «велика вода» – ніколи. Вперше це спостереження було висловлене Б. Вороновою. Щоправда, дослідниця вважала новітньою й ідею зіставлення грандіозної океанської хвилі та гори» (Воронова, 2008), з чим неможливо погодитися. Океан у гравюрах художника замінив традиційні для жанру гори-води річки та водоспади, став ще однією прикметою переосмислення китайського канону.

Естетичне осмислення «великої води» знаходить продовження у серії 1833 року «Тисяча видів моря». У сюжетній розробці серії простежуються напрацювання, набуті під час роботи над «36 видами Фуджі», що відзначав ще Е. Фенелоза (Fenollosa, 2007: 86). Однак важливим є те, що за задумом митця (зважаючи на відомі завершені твори та експоновані Токійським національним музеєм підготовчі матеріали художника) це мав бути грандіозний каталог усіх водних стихій Японії. Так, в аркуші «Риболовля на річці Міято» зображено пейзаж навколо Рюгьоку в місті Едо. Хокусай мешкав неподалік, тож змальований ним краєвид був невід'ємною складовою його сприйняття міста. На першому плані показано рибалок у човнах, зайнятих ловлею риби, на іншому березі річки зображено будівлі, де зберігалися човни, що належать пшоунату. Колористичне вирішення мотиву побудовано на зіставленні теплих зелено-синіх, темних смарагдових, бежевих тонів.

До мотиву «великої хвилі» художник звертається і в цій серії. В аркуші «Дике море у Чоші» він знову вводить у композиційну структуру два човни з рибалками. На відміну від попередніх композицій горизонт тут не проглядається, увесь простір композиції займають велетенські хвилі, модельовані чіткими косими лініями. Крупний план та підкреслена динамічність композиційного рішення посилюють відчуття могутньої стихії. Важливо підкреслити, що у правій частині композиції художник кількома елементами натякає, що рибалки дісталися берега – через товщу води проглядаються скалки, камінці та ґрунт, що зазвичай забирає море під час відливу.

За своїм колористичним вирішенням гравюра наближена до «Під хвилею Канагави». Кольором що превалює виступає темно-синій, що вико-

ристовує майстер для зображення океану. Синю товщу води прорізають білі діагональні смуги. Такий ефект «штрихування» він використовує згодом у зображенні водоспаду Кіріфурі на горі Куроками в провінції Шімоцукі.

Слід зазначити, що розглянутими у роботі варіантами «великої хвилі» не вичерпується інтерес митця до зазначеного мотиву. Відомі версії, створені значно раніше проаналізованих, як от «Вид хонмоку від Канагава» 1803, «Швидкий човник, що бореться з хвилями» 1805 та ін. Вони суттєво поступаються згаданим трьом, однак усі його версії «великої води» (і як побачимо далі – в інших японських художників також) мають спільну рису: берег завжди неподалік; хвилі – то лише частки великого океану. Герої майстра та морських краєвидів інших художників ніколи не опиняються у відкритому морі, їх погляди та зусилля спрямовані не на невідому далечінь, а навпаки, завжди на берег, додому.

Розробка Кацущіка Хокусай серії, присвяченої островам Рюкю (нині – Окінава) могла би викликати питання щодо обґрунтованості викладених тверджень, адже царство Рюкю знаходиться далеко на півдні і навіть при сучасному розвитку пароплавання, шлях до нього вважається занадто тривалим морським маршрутом. Поява теми Рюкю аж ніяк не свідчила про зміну морського досвіду широкого загалу. Серію було замовлено художникові видавцем у зв'язку з прибуттям до східної столиці послів Рюкю, що викликало інтерес містян, і зображення невідомої землі мали попит. Сам художник, як відомо, островів ніколи не відвідував і керувався виключно опублікованою доповідною запискою китайського чиновника та власною фантазією. Тож ніяких картин, що змальовують безкрайні простори океану, не з'явилося. Хокусай моделює Рюкю за образом та подібністю острівної Японії, де 4 основні острови оточені безліччю дрібних островів. Щоправда, образ архіпелагу подається ідеалістично. Острови, де тайфуни трапляються майже щотижня, показані як земля, що омивається спокійними водами океану. Повсюди бує розмаїта південна рослинність. Укріплені каменем береги, високі міцні стіни, що оточують поселення, свідчать про розвинену цивілізацію. Можна стверджувати, що певною мірою підвалини для анексії Рюкю через неповні 50 років закладалися вже такими серіями, які розширювали уяву про просторову модель Японії, призвичаювали сприймати Рюкю як хоча й периферійну, але реальну зону інтересів Японії.

Залишаючи поза межами нашого викладення значення варіантів «великої хвилі» для світового

мистецтва (огляд літератури з цього питання може становити окреме наукове завдання), відмітимо лише, що вплив цих творів власне на японських митців та поширення винайдених майстром прийомів у художній практиці Японії буде простежуватися протягом XIX, XX століть і до сьогодення.

Море як життєдайне джерело представлено у всіх його серіях і в розглядуваній зокрема. «Рибна ловля в Урага» ілюструє спокій внутрішніх морів. На неширокій косі, що заходить далеко у море, художник зображує декілька рибалок. Почуття безпеки та щедрості природи відчувається у розслаблених позах людей, домінуванні горизонтальних ліній, рівних розкатах локальних кольорів.

Сцени рибної ловлі знаходять продовження в наступних аркушах серії. Серед них – «Риболовля на річці Кінугава» та «В очікуванні улову». Перша гравюра демонструє процес ловлі риби в річці, що протікає через префектуру Точігі. Композиція естампу побудована на контрастах: бурхливі хвилі, у яких рибалки виловлюють рибу зіставляються зі спокійною величчю гори на задньому плані, а рухи ловців різко контрастують із спокоем людей, що спостерігають за ними.

Друга гравюра має каскадну композицію. На задньому плані показано міст, що стоїть непорушно, немовби спостерігаючи за бурхливим життям, що вирує на передньому плані. Люди ловлять рибу в кошики та сітки, відчувається нестримний потік бурхливої гірської річки, каскадність якої посилюється закругленими лініями, якими Хокусай моделює кожну «сходинку» ріки.

В аркуші «Риболовля за допомогою факелів» показано спосіб рибальства, що був винайдений у префектурі Яманаші. Сутність його полягала в тому, що рибалки виходили на берег річки пізно увечері та махали запаленими факелами над водою, що «заворожувало рибу», і вони могли виловлювати її. Художник достовірно передав атмосферу та ритуал вилову. У темно-синьому, майже чорному небі мерехтять зірки, кольори пейзажу розбілені, що створює відчуття прохолоди літньої ночі. Як і інші гравюри укійо-е, робота позбавлена світлотіньового моделювання, проте ефект «занурення» у темряву досягається завдяки використанню тонких градієнтів та кольорової розтяжки від світло-жовтого до темно-зеленого. Звивисті, заокруглені лінії, що їх використовує автор для вигинів ріки, дають відчуття бурхливої гірської річки з великою кількістю порогів.

«Полювання на китів на островах Гото» знайомить з давнім японським промислом, що зберігається по сьогодні в обмеженому міжнародними конвенціями обсязі. Художник зображує

сцену трохи відсторонено. Майже увесь простір композиції займає зображення великого чорного кита, що б'ється у воді та підіймає бризки й піну навколо себе. З трьох боків його оточила ціла армада китобійних суден. У роботі автор зобразив момент перед вбивством тварини, наповнивши її передчуттям смерті. Слід відмітити, що ані Хокусай, ані інші сучасники-митці не відчували жодного сентименту щодо тварини, не вважали такий промисел жорстоким. На відміну від європейців, що знищували китів заради окремих речовин, японці використовують улов повністю. Коріння цієї традиції сягає далекого минулого, адже м'ясо китів надзвичайно жирне та поживне, що зробило полювання на кита важливою складовою господарської діяльності. У сюжетах, що представляють цей промисел, зазвичай підкреслюється небезпечність полювання та важливість колективу, адже лише об'єднавши зусилля, можна вижити. За приклад правлять твори Утагава Тойохару «Ловля китів у Кумано-Ура в провінції Кіі», Утагава Кунійоші «Великий Вилон, процвітань кита», Хірошіге Шигенбу II «Ловля китів у Гото, провінція Хізен», Шунтей Кацукава «Споглядання кита в затоці Сінагава в Таканаві».

Кацушіка Хокусай залишив по собі багатющу спадщину. Серед його пейзажних серій заслуговує на увагу і цикл «Водоспади Японії», відомий також як «Прогулянка водоспадами в провінціях», що вважається хіба що не найціннішим його внеском у розвиток японського пейзажного жанру. Серія складається із восьми гравюр. Перше, що безпосередньо впадає в око та різко відрізняє ці твори майстра від його попередніх робіт, – використання насиченого синього кольору на тлі зеленого фону літнього пейзажу. Блакитно-пруський синій, що його використовує майстер, потрапив до Японії із Берліну і одразу став улюбленим кольором майстра. Він починає його використовувати ще в серії «Тридцять шість видів Фуджі», проте найяскравіше можливості кольору були розкриті саме в серії водоспадів.

Ще одним важливим художнім аспектом серії є надзвичайно багата та різноманітна палітра графічних технік та стилізацій. У його графічній інтерпретації деякі водоспади виглядають як коріння дерев, що розкинулися зверху гори, інші схожі на волосся, що каскадами спадає донизу. Якісь водоспади майже повністю білі, і це дає відчуття збитої у піну бурхливої води стрімкого потоку, інші чергуються білими вертикальними смугами з різними відтінками і товщинами блакитних смуг. «Водоспад Кіріфурі на горі Куроками в провінції Шімоцукі» схожий чи то на сітку крово-

носних судин, чи на лапи фантастичного монстра, що спускається із вершини. Проте, незважаючи на таку фантастичну картину, всі водоспади, що їх показав Хокусай, абсолютно реальні. Куратор музею мистецтв Вустера припускає, що художник, можливо і не бачив усі їх на власні очі, «але в епоху, що стала свідком можливості відкриття внутрішніх подорожей в Японії, він побачив принаймні деякі з них. І він зробив багато конкретних спостережень, що з'являються у відбитках. Не тільки скелі та навколишня рослинність, а й храми в гротах на підходах до водоспадів... місцеві торговці... мости, з яких відкриваються прекрасні краєвиди» (*переклад К. Ш.*) (Worcester Art Museum, 2019).

Другим видатним митцем, що долучився до розробки пейзажного жанру і сприяв його піднесенню у ХІХ столітті, був Андо Хірошіге. Тривалий час художник знаходився, так би мовити, у затінку слави Кацушіка Хокусай, але після смерті великого майстра він залишився фактично єдиним, хто був здатним запропонувати нові підходи до трактування краєвиду. У деяких аспектах Хірошіге не міг уникнути впливу свого старшого сучасника. Так само, як і Хокусай, і багато інших художників того часу Хірошіге створював пейзажні серії, спираючись частково на власний досвід, частково на публікації про мандри, зображення відомих місцевостей у книжках та на ширмах. Подорожування потребувало значних витрат часу та матеріальних ресурсів, тож така практика була звичайною. Звідси – надзвичайний успіх серії «53 станції дороги Токайдо», яку майстер розробив за матеріалами подорожі до Кіото. Дослідники творчості Хірошіге сповіщають, що у 1832 році художник зміг приєднатися до офіційної процесії шьогуну в Кіото (Воронова, 2008). (Хокусай, коли розробляв однойменну серію, ще не мав такого досвіду).

В аркушах зазначеної серії показані виразні краєвиди та епізоди подорожі з Токіо до Кіото. Як вже відзначалося вище, подорожування дорогою Токайдо стало настільки популярним, що з'явилися численні ігри, де пересуваючи фішки по схемі з картинками, гравці немов би подорожували. Серії естампів, присвячені Токайдо, сформували окрему специфікацію краєвиду, певний «візуальний травелог», де мали бути початок та кінець шляху, а серед гравюр (незалежно від їхньої кількості) мали міститися сцени, пов'язані з реальними станціями. Тож відповідно до правил піджанру, серія Хірошіге починається з головного відправного пункту – мосту Ніхон-баші. На відміну від Хокусай, Хірошіге цей аркуш заповнює

людьми так, що майже зникає міська перспектива, з-за мосту лише виглядають верхівки дахів. Перший план заповнює людський натовп, в якому і процесія даймьо, котрий повертається зі столиці до свого замку, і численні торговці зі своїм скарбом, містяни.

Уявляється цілком логічним такий вибір сюжету для першого аркуша, адже він сам вирушив у такий процесії. З іншого боку, Ніхон-баші в його трактуванні – не просто пункт, від якого вимірювалися усі відстані в країні, а центр «японського всесвіту»: сюди прагне й спрямовується уся Японія, тут зосереджуються усі товари, діалекти, новини. Там, де Хокусай подає перспективну і емоційно дистанційовану картину одного з найбільш жвавих місць столиці, Хірошіге вдається поєднати два погляди. Він показує міст немов би очима провінційного мешканця, що нарешті дістався столиці, і водночас відчувається гордість едокко, для якого такі картини – повсякдення. Такий погляд на місто з відчутною присутністю автора згодом найбільш яскраво буде втілений у серії «Сто видів Едо».

Подальші аркуші цілком вкладаються у сформовану традицію серій, присвячених мандрам. Естампи серії розповідають історію мандрівника, що йде шляхом Токайдо, проте людина тут виступає не як головний персонаж. Перше місце посідає природа, що оточує, нависає, заповнює простір гравюр, людина ж сприймається виключно як невеличка частинка природного середовища, наче маленька мураха, що намагається подолати відстань та дістатися дому.

Композиційно роботи побудовано на поєднанні локальних плям із проробленими тонкою лінією елементами. Художник позначає фактуру дерева, листя кущів, тріщини на схилах пагорбів, проте перевагу надає простору. У гравюрах Хірошіге багато неба, землі, води, які подаються локального кольору плямами, створюючи відчуття великих просторів. У кожній гравюрі присутній один «головний» колір, завдяки якому утворюються великі локальні плями, та декілька додаткових (зазвичай не більше чотирьох), що поєднують композицію, роблять її цілісною та гармонійною.

Люди у пейзажах цієї серії не тільки стафаж, що поживляє композицію та показує масштаб. Численні мандрівники змістовно поєднують аркуші з показаними у них різними місцевостями. Глядач немов разом із процесією даймьо (потрібно розуміти – і художником) крокує трактом, зачаровано дивиться на великі човни у бухті, милується краєвидами, стомлений, плентається «у хвості» процесії, заздрісно спостерігаючи, як повз нього про-

пливають у паланкінах поважні чиновники, долає вбрід розлив, розглядає інших мандрівників, що зустрічаються на тракті. Відчуття реальної подорожі підсилює розмаїття природних станів: світанки і заходи сонця, присмерки, дощі, тумани, снігопади тощо. У Хірошіге, як ні в кого з інших пейзажистів, ці зміни у природі яскраво характеризуються й реакцією на них людей, які розморені спекою, мерзнуть чи потерпають від холодного дощу.

Два варіанти серії «36 видів Фуджі» створені Хірошіге після смерті Кацушіка Хокусай. Популярність пейзажних серій-мандрівок не зменшувалася, вони розроблялися багатьма художниками. Потрібно було винайти нові підходи в інтерпретації теми. З двох варіантів, створених художником (обидві містили по 36 аркушів), на особливу увагу заслуговує друга, де він змінює горизонтальний формат на вертикальний, чим наближає роботи серії до класичних вертикальних сувоїв у жанрі гори-води. Прагнення відтворити класичний жанр мовою тиражної графіки, зверненої до масового глядача, Хірошіге було не менш притаманне, ніж Кацушіка Хокусай. Він так само вивчав класичні китайські школи живопису і, вочевидь, намагався застосовувати цей досвід при розробці краєвиду. Фуджі у його вертикальних композиціях зазвичай трактується силуетом. На відміну від свого попередника, він ніколи не наближає глядача до гори, вона завжди розташована у далечині, немов майстер намагався жодним чином не нагадувати версію Кацушіка Хокусай. Однак повністю уникнути впливу великого майстра йому не вдалося. Так, в аркуші «Море в Сатто, провінція Суруга», відомому також під назвою «Велика хвиля на узбережжі Сато», простежується використання хокусаєвого прийому у зображенні хвилі з шматками піни та птахами [4].

Не менш значущими для розвитку пейзажного жанру стали розробки Хірошіге міського краєвиду, без яких неможливо уявити подальший розвиток японської «ведуги». Художник розробив близько 70 серій, присвячених рідному місту. Більшість з них було видано у 1840-х роках. Крім того, він створив багато краєвидів Едо для численних альбомів, що продавалися у якості сувенірів. «Сто видів Едо» – одна з останніх серій. Хірошіге у 100 аркушах серії відтворив життя столиці у різні пори року. Сьогодні майже нічого (за рідкісним виключенням) з того, що зафіксував Хірошіге, не збереглося. Образи старого Едо – міста, що вже тоді налічувало понад мільйон мешканців, зафіксовані художником, сьогодні зачаровують сумірністю природи та цивілізації. Навіть

найбільш грандіозні будівлі не затуляють неба, у міських панорамах природа завжди домінує. Усі аркуші серії розподілені за порами року, що є не просто ознаками часу, а скоріше змістом мотиву: що саме прийнято робити у Токіо навесні (восени, взимку, влітку), які місця у цей сезон варто відвідати аби якнайповніше насолодитися красою кленів чи розквітлої сакури.

Хірошіге багато експериментував, відшукуючи прийоми колористичної виразності. Численні адміністративні обмеження у галузі гравюри, що поступово забороняли використання певних кольорів, великої кількості дощок, тиснення, певною мірою спонукали художників шукати нові шляхи [7, 215]. Хірошіге винайшов прийом розкату фарби, що дозволяло робити переходи не тільки від темних відтінків до висвітлених, а й між контрастними парами (наприклад, від червоного до зеленого). Він активно використовував індиго – улюблений японцями фарбник, який вони цінують за глибину та багатство відтінків.

У пошуках новітніх ефектів Хірошіге розробляє багато нічних пейзажів, де грає на контрасті світла та тіні, грає силуетами, яскравими спалахами фарби на темному тлі. Показовою у зазначеному сенсі є композиція «Феєрверк на мосту Рюгьоку». Художник звертається до завищеної перспективи, щоб показати човни і людей, зібраних навколо, та натовп містян на довгому мосту через річку Суміда, які спостерігають за фантастичним видовищем феєрверків у небі. Яскраво-блакитний колір річки виділяється на тлі темно-коричневих і сірих човнів, мостів і неба над ними. Червоні ліхтарі на човнах на передньому плані збігаються з малиною лінією феєрверку, що зображена вгорі.

Підсумовуючи результати розвитку пейзажного жанру у першій половині XIX століття, відмітимо, що попри захоплення традиційними для укійо-е сюжетами, пейзажна гравюра, що виокремилася у самостійний жанр, здобула визнання сучасників. Фукейга в укійо-е суттєво вирізняється від класичного монохромного краєвиду, основні художні принципи якого були запозичені з Китаю, тим, що простір пейзажу укійо-е допускає наявність людей не лише в якості мовчазних поетів чи мудреців, а й звичайних містян, зайнятих повсякденною працею, допускає гомін міста і відтак не дорівнює традиційному поняттю «пейзаж».

З іншого боку, особливості розвитку пейзажу в укійо-е можна пояснити й як спробу розробити власний, японський краєвид. Варто згадати, що саме на цей час припадає критика китайської сис-

теми живопису, яку вивчали майже всі видатні художники укійо-е. Так, художник і теоретик Нішікава Суkenобу (1671–1750) писав: «...Наші старі художники навчалися на картинах китайських майстрів. Тому вони постійно зображують китайських мудреців, поетів або самітників і дуже рідко – людей Японії. Навіть коли вони <...> зображують японця, все одно картина віддає Китаєм, дух не впіймано. Хіба це не вузькість?» (переклад з рос. К. Ш.) (Susumu, 2015: 126).

Слід визнати, що критика була справедливою, адже панівна на той час школа Кано дійсно практикувала не тільки техніку китайського живопису. Китайці розробили композиційні прийоми та засоби письма, що дозволяли передати особливості китайської природи. Японські майстри разом із технікою запозичували й величні панорами китайських гір. Художники-інтелектуали школи Бунджінга також відтворювали китайські гори, що їх вони навіть не мали шансів побачити і які вони собі уявляли виключно за альбомами, що час від часу потрапляли до Японії. Так, едоський живописець Ікено Тайга відомий не поодинокими зображеннями японських гір, і зокрема Фуджі, яку він бачив доволі часто, а китайськими монохромами у стилі веньженьхуа. Саме цими обставинами пояснюється полемічний запал Суkenобу:

«У картинах триматися китайських традицій, з презирством ставитися до японських шкіл, звести все до китайського, до китайських краєвидів, до китайських робіт і розваг, не дивлячись на свою Японію, хіба це не означає вірити у чужу далеку країну і зневажати свою близьку Батьківщину?» (переклад з рос. К. Ш.) (Susumu, 2015: 127). Навіть такий «західник», як Сіба Кокан, критикував не-японськість японського живописного краєвиду. Він писав: «Люди товчуть про японський живопис, але ж він цілком запозичений із Китаю. Навіть коли його представники малюють Фуджі, цю уславлену гору Японії, вони застосовують китайський метод. Нічого, рівно нічогісінько не створено у Японії!» (переклад з рос. К. Ш.) (Николаева, 1996: 188) [2, 156].

**Висновки.** Вочевидь, саме у межах укійо-е відбулася принципова зміна орієнтації з китайського краєвиду на японський, певна романтизація регіональних особливостей, поетика мандрів країною. Що призвело до того, що пізнавати Японію, особливості її природи широкі верстви населення Японії почали саме завдяки майстрам гравюри на чолі з Андо Хірошіге та Кацушіка Хокусай. Як і свою чергу створили низку найрізноманітніших серій, які досить часто залишаються поза межами наукових досліджень.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Воронова Б. Г. Японская гравюра XVII первой половины XIX века: в 2 т. Москва : Красная площадь, 2008. Т. I. 480 с.
2. Николаева Н.С. Искусство Японии. Москва : Диллер, 2000. 341 с.
3. Николаева Н. С. Япония-Европа : Диалог в искусстве. Средина XVI- начало XX века. Санкт-Петербург : Изобразительное искусство, 1996. 397 с.
4. Шауліс К. Японський пейзаж у європейському науковому дискурсі. *Культурологія та інформаційне суспільство XXI ст.* : Матеріали всеукраїнської науково-теоретичної конференції молодих учених. 21-22 квітня 2016р. Харків : ХДАК. С. 24-25.
5. Fenollosa Ernest F. Epochs of Chinese and Japanese Art : An Outline History of East Asiatic Design : Stone Bridge Press, 2007. 676 p.
6. Susumu M. Nishikawa Sukenobu. Grove Art Online, Oxford Art Online. Oxford University Press, 2015.
7. Trede M., Bichler L. Hiroshige. One Hundred Famous Views of Edo : Taschen, 2015. 584 p.
8. Worcester Art Museum. URL : <https://www.worcesterart.org> (дата звернення : 08.05.2019).

#### REFERENCES

1. Voronova B. H. Yaponskaya hravyura XVII pervoy polovyny XIX veka [Japanese engraving of the XVII first half of the XIX century]: v 2 t. Moskva : Krasnaya ploschad', 2008. T. I. 480 p. [in Russian].
2. Nykolaeva N.S. Yskusstvo Yaponyy [Art of Japan] Moskva : Dyller, 2000. 341 p. [in Russian].
3. Nykolaeva N. S. Yaponyya-Evropa : Dyaloh v yskusstve. Sredyna XVI- nachalo XX veka [Japan-Europe: Dialogue in Art. Mid-16th – early 20th century]. Sankt-Peterburh : Yzobrazytel'noe yskusstvo, 1996. 397 p. [in Russian].
4. Shaulis K. Yapons'kyu peyzazh u yevropeys'komu naukovomu dyskursi [Japanese landscape in European scientific discourse]. *Kul'turolohiya ta informatsiyne suspil'stvo KHKHI st.* : Materialy vseukrayins'koyi naukovoto-reteychnoyi konferentsiyi molodykh uchenykh. 21-22 kvitnya 2016 r. Kharkiv : KHDAK. pp. 24-25. [in Ukrainian].
5. Fenollosa Ernest F. Epochs of Chinese and Japanese Art : An Outline History of East Asiatic Design : Stone Bridge Press, 2007. 676 p.
6. Susumu M. Nishikawa Sukenobu. Grove Art Online, Oxford Art Online. Oxford University Press, 2015.
7. Trede M., Bichler L. Hiroshige. One Hundred Famous Views of Edo : Taschen, 2015. 584 r.
8. Worcester Art Museum. URL : <https://www.worcesterart.org> (data zvernennya : 08.05.2019).