

DOI: <https://doi.org/10.28925/2519-4135.2024.410>

УДК 7.031.1(520)"653.6"

**Ярослав Ярославич ЛАДЧИН,**

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: [yyladchyn.im19@kubg.edu.ua](mailto:yyladchyn.im19@kubg.edu.ua),

ORCID: 0000-0003-1547-3444,

e-mail: [kom@kubg.edu.ua](mailto:kom@kubg.edu.ua)

## **ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ СИМВОЛІЗМУ В ЯПОНЬКОМУ ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ПЕРІОДУ ЕДО**

**Анотація.** Стаття присвячена дослідженню художніх особливостей символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо (1603-1868 рр.). Здійснюючи аналіз цього періоду, автор досліджує використання природних символів, зокрема квітів і птахів, у творчості митців, а також розглядає символіку певних сезонів та її вплив на образотворчу практику. У роботі акцентується увага на використанні кольорів та їх значенні в контексті передачі емоцій та атмосфери. Вивчаються зображення міфологічних істот, таких як дракони та феї, та їх роль у вираженні духовних концепцій. Додатково розглядається використання геометричних форм і їхній символічний зміст у філософському контексті. Автор аналізує також використання предметів побуту та їх внесок у створення алегоричних зображень. Це дослідження спрямоване на розкриття важливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо та виявлення його впливу на культурний, філософський та естетичний контекст того часу. Аналізуються використання природних символів, сезонної та колірної символіки як

засоби метафоричного вираження понять. Звертається увага на вплив міфологічних істот на художні твори цього періоду та використання геометричних форм для передачі космічних і духовних аспектів. Також досліджується роль символіки предметів у формуванні додаткового змісту в мистецтві. Основна мета статті – вивчити значення символізму в японському мистецтві періоду Едо та його вплив на культурний та художній контекст того часу. Також аналізується символіка предметів та її роль у формуванні подвійних значень і додаткового смислу в творах мистецтва.

**Ключові слова:** Едо, Японія, символи, образотворче мистецтво, художні прийоми, додаткові смисли

**Вступ.** Мистецтво Японії вважається одним із найцікавіших і найунікальніших у світовій культурі. Японські художники розвивали свої традиції та стилі протягом багатьох століть, створюючи твори, які не тільки захоплювали своєю красою, а й були важливими джерелами інформації про японську історію, культуру та суспільство.

Одним з найвідоміших та найпопулярніших жанрів японського мистецтва періоду Едо є укійо-е – живопис та гравюри. Укійо-е було найпоширенішим мистецтвом у Японії протягом понад два століття й мало величезний вплив на розвиток японської культури. Однією з ключових характеристик цього жанру є використання символізму, який грав важливу роль у передачі ідей та емоцій у творах.

**Постановка проблеми.** В українському науковому середовищі ще недостатньо уваги приділено детальному дослідженню саме художніх особливостей символізму в цьому жанрі, який проявлявся через різні матеріали, техніки, поступовому розвитку завдяки різним школам, що мав великий вплив на всю подальшу еволюцію японського мистецтва та мистецтва в цілому.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У більшості можемо читати на цю тему тільки зарубіжні наукові розвідки. Такою є робота Тітуса Барто (Titus Barthel), «Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print» (1982 р.), яка є важливим джерелом для дослідження художніх особливостей укійо-е. В книзі детально подано історію та розвиток укійо-е, а також автор розглянув художні особливості жанру.

Дослідник Генрі Д. Сміт (Henry D. Smith) написав книгу «Ukiyo-e: Aestheticism and Entertainment in Early Modern Japan» (2009 р.), присвячену аналізу зв'язку між естетикою та розвагами в Японії періоду Едо. Автор дослідив період укійо-е в формуванні естетичних ідей та стандартів у Японії того часу.

Сьюзен Енгель (Susan J. Engel), яка написала книгу «Ukiyo-e: Images of Unknown Japan» (1988 р.), де досліджується роль укійо-е у формуванні образу Японії в очах західних подорожників та мистців. У цій книзі автор також розглядає художні особливості укійо-е, зокрема використання символізму.

Роберт Трейбер (Robert Treat Paine) написав книгу «The Art of Japanese Prints» (1939 р.), яка є однією з перших англomовних робіт про укійо-е. У цій праці автор досліджує історію та розвиток укійо-е, а також розглядає основні символи та техніки, що були використані у даному жанрі.

**Мета статті** – проаналізувати основні художні особливості символізму в японському образотворчому мистецтві періоду Едо.

**Результати.** Дослідження образотворчого мистецтва та його особливостей періоду Едо починається із самої назви, адже це не назва яку відразу впізнають у наших регіонах, проте вона має за собою багато історичних та культурологічних аспектів, завдяки яким заслуговує на те, щоб про неї знали більше. Назва стосується як міста Едо,

яке зараз називається Токіо, так і періоду часу з 1615 по 1868 рр., коли п'ятнадцять поколінь сьогунів Токугава, або феодалів, правили Японією з цієї міської столиці. Політична стабільність того періоду дозволила розвиватися яскравій народній культурі. Нові стилі художнього вираження з'явилися по всій Японії, у складних трафаретних картинах і сувоях, драматичній скульптурі та обладунках, елегантній кераміці та лаках, живому текстилі та кольорових гравюрах на дереві. Предмети, які колись були зарезервовані для аристократії чи самураїв, були привласнені купцями, незважаючи на жорстку ієрархічну організацію суспільства.

Період Едо є одним із найбагатших в історії японського мистецтва, але лише в останні десятиліття він став центром вивчення історії мистецтва в Японії. Сьогодні більшість дослідників історії японського мистецтва як в Японії, так і в Європі зосереджені на добі Едо або її подальшому розвитку. Частково тому, що ми можемо розглядати його об'єктивніше; також тому, що так багато захоплюючого матеріалу ще не було належним чином вивчено.

На перший погляд, досліджуючи обрану добу, може здатися, що сфера мистецтва в Японії періоду Токугава була надзвичайно обширною. Частково це відповідає дійсності. Величезна ніша культурних витворів мистецтва виникла саме в той період. Обмежуючи дослідження традиційними зображеннями укійо-е (інша буквальна назва – «картини плаваючого світу», гравюри розваг і дозвілля), можемо дійти висновку, що вони були найбільш репрезентативним мистецтвом того часу, але це теж не зовсім відповідає реальності. Ці ксилографічні відбитки на одному аркуші продавалися дешево, як плакати, і не вважалися «мистецтвом». Швидше вони сприймалися сучасниками своєю рекламою акторів театру Кабукі, куртизанок та інших популярних тем. У той же час *нанга*, буквально –

«південні картини», якщо брати за китайським стилем періоду Сун, само не вважався б справжнім мистецтвом художниками школи Кано, пов'язаної з сьогунатом, але цей жанр, що також називався *бундзінга*, «писемний живопис», ознака культурних амбіцій, що віддаляє його від укійо-е. Отже, сприйняття укійо-е є залежить від часу та світогляду.

Характерний приклад: коли художник Шиба Кокан (1747-1818 рр.), вирішив, що він повинен цілком відмовитися від укійо-е, щоб його сприймали серйозно як художника. Інтерпретуючи цей факт, можна сказати, що укійо-е було ближче до книг Хокусяя з випадковими ескізами (манга) і, таким чином, в очах бундзінів або літераторів, було мистецтвом робочого класу. Однією проблемою з дослідження мистецького середовища було те, що не зрозуміло, де пролягають його межі. Якщо взяти до уваги художників стилю нанга, то вони малювали переважно для себе. Основною задачею цього напрямку було вираження свого внутрішнього відчуття спокою, віддаленість від повсякденних турбот тощо. Власна тематика, яку поділяли професійні художники, була продиктована тією соціальною дистанцією, яка була необхідною умовою для досягнення внутрішньої психологічної розкутості. Наприкінці вісімнадцятого століття карикатуристи укійо-е та художники нанга були професіоналами в тому сенсі, що їхні вироби продавалися або надходили на замовлення. Ідея художника-аматора нанга, який намагався виразити своє буття, не мала значення для більшості художників епохи Токугави, чис існування залежало від продажів їхніх робіт. Те, що відрізняло укійо-е та нанга, можемо припустити, більше ніж будь-що інше, це – предмет і покупці. Таким чином це перетворює укійо-е та нанга на антагоністів у мистецькому середовищі того часу.

Але не є об'єктивним розгляд укійо-е через призму свідомого протесту проти нанга. Проте цілком очевидно, що стиль укійо-е відображав і відзначав саме те, що нанга заперечував. За тематикою, стилем, виконанням і ефектом естетика укійо-е стоїть антиподом високої естетики нанга. Картини «мінливого світу» про міське життя та заповненні людьми вулиці, про «простолюдинів» у праці – це відомі живі діячі культурного напівсвіту – борці сумо, куртизанки, актори театру Кабукі. Зображення та гравюри укійо-е не про «перебування в стані тиші», що зображено на картинах нанга через ідеалізацію, а про зображення діяльності, праці, повсякденного життя.

Але укійо-е не уникає почуттів. Зображення цього жанру часто зображують пристрасть; вони стосуються чуттєвої насолоди та тіла, але не в цілому про духовну витонченість. Їх кольори освячують сферу почуттів, починаючи від приємних до чуттєвих і тілесних; вони означають просте задоволення, а не сакральну насолоду, як у нанга. Укійо-е розповідає про реальні події – історичні, епізодичні (фестивалі, святкування, подорожі дорогою Токайдо) або природні (сцени дощу чи снігу). Ці зображення про людську, соціальну практику. Оскільки основним інгредієнтом у них є наратив, розповідь, вони не спонукають глядача до глибокого споглядання. Натомість вони пробуджують емоції, викликаючи ототожнення з зображеними суб'єктами, наближаючи глядача до соціальної та емоційної множинності реального світу. Укійо-е було включено у сферу мистецтва, можемо сказати, що лише випадково, і лише після закінчення періоду Едо, коли твори укійо-е були виявлені митцями з Європи, які намагалися змінити своє мистецьке поле наприкінці ХІХ ст. І, отримавши підтвердження від європейців, що це вважається мистецтвом, двозначність, яка в минулому оточувала художній статус японських ксилографічних

гравюр, була усунена. Роботи Укійо-е стали репрезентувати мистецтво Едо – і це заслужено, оскільки це був період, коли прості міщани залишили свій слід щодо світу культури вперше в історії Японії.

Саме поняття «укійо-е» пройшло через значні зміни в сприйнятті. Воно з'явилося в давнину, у філософії буддизму. В ньому воно позначало «світ скорботи», що можна розтлумачити далі як світ тлінний, швидко мінливий, та непостійність людського буття, яке наповнено очікуванням та стражданнями. Згодом семантика цього значення почала змінюватися, і світ, який постійно змінюється, почав вважатися причиною для задоволення та щастя, а самим словом «укійо» стали позначати сучасний реальний світ. Світ, що наповнений коханням, пристрасстю та задоволенням. Усім цим людина живе та керується. В результаті такої зміни поняття, очевидно, що змінилось і сприйняття реальності людиною, її ставлення до світу та моральні цінності.

Аналіз художніх творів укійо-е періоду Едо з погляду символізму є важливою складовою у вивченні цього жанру та періоду японської історії та культури. У художніх творах жанру символи відігравали важливу роль у створенні естетичних образів та передачі певних значень та ідей.

Однією з особливостей укійо-е є звичка радикально адаптувати стиль до змісту. Навіть такі пізніші майстри, як Харунобу, Кійонага, Ейсі, Хокусай і Хіросіге, створили багато гравюр і картин, які повертаються до аристократичних тем і, відповідно, відображають традиційні стилі школи Тоса чи Кано, а не справжнє укійо-е. З першими десятиліттями сімнадцятого століття, нарешті виник стиль укійо-е. Його кращі художники все ще були визнаними майстрами старших шкіл. Проте серед них один художник виділяється як ключова фігура в розвитку укійо-е на цьому ключовому етапі. Це Іваса Матабей

(1578-1650 pp.). Ім'я Матабей настільки добре відоме, що колись у Японії було прийнято приписувати всі ранні твори жанрового живопису йому. Насправді, фактична робота Матабея виявляє певний індивідуальний стиль, але вона ближча до робіт Тоси Міцунобу за його формальним навчанням, ніж до справжнього стилю укійо-е, який мав бути повністю розкритий лише після його смерті. Матабей залишив кількох помітних послідовників; проте найбільший вплив мало покоління після його смерті, коли Моронобу та його сучасники в Едо нарешті консолідували стиль укійо-е в уніфіковану форму, яку нам і відомо сьогодні. Предметом в роботах Матабея все ще був переважно світ класичного японського мистецтва. Наступний етап розвитку переносить нас у реальне середовище укійо-е – світ куртизанок, акторів, світ старої Японії.

Художники звернули увагу на більш комерційні розваги, доступні як для простолюдинів, так і для самураїв. Видатним серед них був театр Кабукі, який виник наприкінці XVI ст. Він був похідним від поєднання класичного театру, різних синтоїстських і популярних танців та пантомім. Іншим найяскравішим предметом цього етапу розвитку укійо-е, взятим із народних розваг, був квартал куртизанок, головний центр розваг для чоловіків. Ці квартали, які ретельно регулювалися владою, були характерною рисою всіх великих японських міст. Та у Кіото був найрозкішнішим з усіх. Не дивно, що ці розважальні квартали з їх розкішно вбраними та чарівними куртизанками мали зачарувати художника Укійо-е так само, як і обивателя, незалежно від того, міг він дозволити собі їх дорогі задоволення чи ні.

Після творчості Іваси Матбея переходимо до робіт засновника школи Укійо-е – Хісікава Моронобу (Кічібей). Перший японський художник, який безпосередньо пов'язаний із книжковою ілюстрацією, був уродженцем Хода в Бошіу, сином відомого вишивальника Мічісіге, і в юності навчився ремеслу свого батька, а також створював для нього дизайни. Але



і ранньому віці він залишив Ясуду в провінції Ава, де він тоді жив, щоб продовжити свою торгівлю в Едо; але, вже розвинувши талант до живопису, він поступово повністю присвятив себе образотворчому мистецтву. У цій новій гонитві, будучи самоучкою, він, можливо, природно, прийняв стиль і принципи Укійо-е. Наприкінці XVI ст., присвятивши себе переважно ілюструванню книг, він справив величезний вплив на майбутнє цього мистецтва. У старості він відрікся від світу і, прийнявши нове ім'я – Ючіку, поголив голову, як це було прийнято у явних самітників. Він помер у період Сьотоку (1711-1715 рр.) у віці близько 70 років.

Професор Андерсон у каталозі японського образотворчого мистецтва Британського музею, зазначає, що енергійна індивідуальність, що проявляється в усіх його проєктах, його витончене відчуття кольору та широкий діапазон мотивів вказують на нього як на одного з найяскравіших художників в історії його школи. Крім того, він проклав шлях для своїх наступників Укійо-е не лише як виразник сучасного (мінливого) життя, але й у тлумаченні художньої літератури, поезії та сентиментів. Його роботи вільні від вульгарності, яка заплямувала твори багатьох найкращих представників школи пізніших часів» [1].

Стиль Моронобу вирізняється простотою та каліграфічною досконалістю ліній. Для облич своїх жінок він використовує приємний, хоча й звичайний тип, округліший і повніший, ніж ті, що були в моді пізніше, і з характерною для того періоду обробкою волосся, зібраного в петлю. Його фігури, як правило, створені за реальними типами, і демонструють багато динаміки та характеру.

Моронобу вивчав живопис під керівництвом майстрів школи Кано і Тоса, проте зміг створити свій власний стиль. Він сам різав дошки для гравюр із зображенням сцен із життя «веселих кварталів» і куртизанок, у підготовчих ескізах надає своєму пензлю повну свободу в зарисовках щоденного життя

Едо. Моронобу створив напрямок у живописі, який він сам назвав «Ямато Укійо-е». Хісікава Моронобу та його учні Морофуса і Моросіге активно працювали в роки правління Енпо (1673-1681 рр.) і протягом правління Генроку (1688-1704 рр.). У той час техніка виготовлення гравюр на дереві ще була відносно простою. Гравюри були чорно-білими, називалися сумідзурі-е і доповнювалися тонуванням від руки. Незважаючи на відчуття простоти, недосконалості і навіть деякої грубості, яку продукують сумідзурі-е, вони є живим відбитком повсякденного життя середніх класів Едо в епоху формування міста.

У творчості Моронобу переважають еротико-ліричні композиції. Існують навіть цілі збірки його авторства, де зібрані найвідвертіші сцени інтимного життя людей. Проте в цей період розвитку Укійо-е його художні особливості проявлялися в символізмі не так виразно, як у художників наступних років. Так в його ілюстрації «Закохані на веранді» ми бачимо приклад криволінійної композиції, скріпленої архітектурними елементами інтер'єру. Стосовно фігур людей, то їх досить тяжко відрізнити з першого погляду, і лише зачіски, створені з акцентами глибокого чорного, і візерунки кімоно дозволяють відрізнити чоловіка від жінки.

Продовжуючи розмову про традиції майстра Мороному, переходимо до одного з найпрацьовитіших художників Генроку Нісікава Сукенобу (1671-1751 рр.). Його перша робота датована 1699 р. Митець розвивав свою майстерність у школах Тоса та Кано. В його творчості помітно, що художник надавав фігурам реалістичність. Можна відчутти реальну вагу тіла, а не просто зображення людини, яка виглядає неначе лялька. Сукенобу цікавився образами жінок різних статусів, від знаті до простих людей.

Його фігури крутяться, обертаються та виконують рухи, які є природними та реалістичними. Художня особливість ліній у творчості Сукенобу також відрізняється від трактування

попередників. У його роботах є майже каліграфічна якість, яка стає набагато більш очевидною у його послідовників.

Далі згадаємо про два явища початку XVIII ст. з Едо, які завершують «примітивні» твори початку Укійо-е: школа Торії, яка домінувала у світі японського друку понад 75 років і спеціалізувалася в гравюрі на образах акторів театру. Так, школа Кайгецудо насамперед відома своїми гравюрами красивих жінок, одягнених у кімоно з вишуканим візерунком.

Можна погодитися зі словами Едварда Ф. Стрейнджа його книги «Японська ілюстрація. Історія ксилографії та кольорової гравюри в Японії», де сказано: («<...> Сукенобу слід вважати одним із провідних книжкових ілюстраторів Японії. Його діапазон вузький, але в його межах він досягає дуже високого рівня досконалості. Особлива витонченість, з якою він наділяє свої жіночі фігури, цілком йому властива <...>») і останні, як каже професор Андерсон, («<...> були позбавлені як перебільшення рис, які можна побачити в роботах пізнішої народної школи, так і безформності та безглуздості, які, здається, представляли ідеал краси старих митців; але, на жаль, ці чарівні маленькі екземпляри японського дівочого віку були майже всі схожі і наврядчи виявляли більшу індивідуальність, ніж жінки в паризькій модній тарілці <...>») [1].

З кінця XVII ст. значну роль у розвитку японської гравюри починає відігравати школа Торії. З цієї мистецької сім'ї найбільший інтерес представляє творчість двох найбільш ранніх представників цієї мистецької школи: Кійонобу I та Кійонобу II. У цих ранніх представників школи Торії також крізь елементи феодального мистецтва пробивається буржуазна тенденція, що позначається насамперед у тематиці. Але в стилі художників групи Торії домінуючим є властивий їй консервативний характер. Слід підкреслити в роботах цієї групи (і навіть у пізніших її представників) риси графічності, сильного схематизму, площинності, умовно-загальнений характер зображень, умовно-трактовані фони, на противагу реалістичній

тенденції у Моронобу та пізніших реалістів. Основною темою гравюри школи Торії було зображення театру: театральних вистав, портретів акторів, театральних плакатів (афіш), програм.

Згадаємо про твори засновника школи Торії Кійонобу (1644-1729 рр.). Його найпершою роботою, як прийнято вважати, є ілюстрації в книзі «Сто акторів усіх віків» (Kokon shibai hyakunin isshu) за 1693 р., і рахується, що він почав складати гравюри акторів у 1698 р. Він був першим, хто розробив одноаркушний принт із зображенням актора, що відображають виразну позу (міе) і грубу манеру гри (арагато) акторів того часу. Наприкінці 1710-х рр. він та багато інших зосередилися на маленькому та вузькому форматі хособана, який сприяв більшій продуктивності. Вважається, що Кійонобу створив близько 100 еротичних гравюр, які зазвичай продаються наборами по 10 або 12 і монтуються в альбоми або ручні сувої. Відомо, що зберіглося щонайменше 8 таких наборів. До 1760 р. існують гравюри з підписом «Кійонобу». З 1725 р. стиль підпису дуже відрізняється, тому вважається, що Кійонобу тоді пішов у відставку, а Кійонобу II продовжував використовувати це ім'я.

На ширмі роботи Торії Кійонобу зображено актора Ітікава Дандзюро II, творця амплуа «арагато». Тут ясно відчувається атмосфера Кабукі на той час, властива саме місту Едо.

Відповідно до смаків і уподобань городян, сучасник Дандзюро, художник Торії Кіємасу, створив особливий стиль, який називався «якуся-е-но Торії». Цей стиль став початком самостійного жанру якуся-е, що означає «зображення акторів».

Близько 1700 р. художники Торії почали розфарбовувати гравюри від руки вохрою – фарбою тан (цей тип гравюри називався тан-е), що ми і могли побачити на рисунках; іноді до вохри додавали спокійніші тони – оливковий і приглушений жовтий. Фарбою покривали великі площини, що нагадувало прийом, характерний для забарвлення святкового одягу хакама. Колір на цих гравюрах, як і на картинах оцу-е, не передає

дійсного кольору предметів, не обмежений контуром; він яскравий, стрімкий, експресивний і необхідний художнику лише для того, щоб передати святковість та блиск театральних видовищ. Актори зазвичай зображені у динамічному одязі, який приваблює сяйвом тканин, в обрамленні театральних драперій; вони уподібнюються абстрактному орнаментальному знаку, уособлюють порив та стрімкість.

Розглянемо роботи Кійонобу детальніше. Так, на одному його рисунку зображено прекрасного молодого актора Ізабуро у вигляді юного самурая в стилізованому танці перед сосною. У правиці він тримає віяло, а лівою рукою – свій довгий меч. Широкі рукави його верхньої мантиї та кінчики церемоніальної спідниці зупиняються в мить затриманого руху, коли він приймає невпевнену, але врівноважену позу. Естамп, датований 1726 р., підписаний Торії Кійонобу, і є або найкращою збереженою роботою Кійонобу II (який працював з 1720-х рр. приблизно до 1760 р.), або однією з основних пізніх робіт його батька. Можливо, це також означає співпрацю, але за результатами досліджень, підпис належить сину. Художні особливості символізму та пробісок стилю Торії в його зеніті в середні роки – це примітивна «життєздатність» раннього Кійонобу зникла, і на її місці ми бачимо квінтесенцію (у мініатюрі) витонченої, стриманої сили, яка була внеском Кійомасу до своєї школи. Проте дещо від пишноти та динамічності Кабукі все ще зберігається, а гравюра одночасно є частиною картини та ідеалізованого запису великого танцюриста Кабукі у його найкращому прояві. Водночас цей принт є шедевром жанру розфарбованого вручну уруші-е (лакового друку), принтів, декорованих на манер мініатюрних лакованих виробів. Особливим є блиск кольорів, і виблискують вони майже так само яскраво, як і в день, коли вони були намальовані; насичений чорний пігмент на плечі актора та золотий пил внизу праворуч надають колориту дивної глибини та цілісності. Ці самі пігменти іноді призводили до яскравих

невдач, але тут, у руках майстра, ручне розфарбовування, яке зазвичай було роботою ремісника в службі видавця, створює ефект насиченості та життєвої сили.

Наступний важливий етап розвитку просто неможливий без обговорення особистості Окумури Масанобу. У 1720-х рр. Масанобу вдалося відкрити власне видавництво в Едо. Наприкінці 1730-х рр. мода змінилася (частково під впливом уряду) від великих помаранчевих принтів і альбомних пластинок середнього розміру до менших і інтимніших лакових принтів розміром приблизно 30 x 15 см. Цей простий формат домінував у друкованій продукції Масанобу протягом перших двох десятиліть, коли він був власним видавцем, і в ньому він створив вражаючий відсоток дрібних шедеврів Укійо-е. Відповідно до смаку часу, Масанобу, як і його сучасники, майстри торії, часто брав за тему поточні драми Кабукі. Його маленькі та тепло-інтимні лакові відбитки акторів створюють приємний контраст із більш традиційними картинами художників Торії. Проте, на відміну від багатьох своїх сучасників, Масанобу поглиблено шукав теми, і багато з його найкращих гравюр зображують сюжети, не пов'язані з Кабукі: сцени з класичної та сучасної літератури та легенд, зображення птахів і тварин, пейзажі, дівчата, куртизанки, а також зображення фестивалів та подій, захоплюючих вуличних сцен Едо. Він також експериментував із цікавими відбитками «каміння» (ішізурі-е), відбитками на дерев'яних дошках, у яких лінії зображені реверсом, білими на грубому чорному тлі, на зразок китайських відбитків каменю. Масанобу зробив великий внесок у жанр сьонга.

Масанобу працював також і в т. зв. «сліпому друці» (тиснення) і, нарешті, близько 1741-1745 рр. надрукував перші кольорові гравюри з двох дощечок. Ці гравюри (бенідзурі-е) друкувалися спочатку лише в два кольори: рожевий (бені) і зелений (аой), близько 1758-1765 рр. до них додали синій і жовтий. Одночасно з Окумура Масанобу в техніці бенідзурі-е працювали Торії Кієхіро, Торії Кіюміцу, Тоєнобу, Сігенага та

деякі інші графіки. Поєднуючи обмежену кількість фарб, ці художники досягали, однак, складних колористичних ефектів, оскільки активним кольоровим початком у їх гравюрах виступає також чорне та біле; кольорові лінії, сплітаючись у химерні рослинні та геометричні візерунки та відтінені чорними та білими орнаментами, створюють повне відчуття поліхромії. Головними джерелами поліхромної гравюри, створеної в середині 1760-х рр., стали, по-перше, китайські гравюри, з якими в ці роки вперше познайомилися в Японії, і, по-друге, національний японський живопис ямато-е.

Ісікава Тоснобу (1711-1785 рр.) створював гравюри з зображеннями красунь бідзін-га у техніці бенідзурі-е у своєму стилі. У його героїнь ніжні обличчя та гнучкі тіла. Саме завдяки Тоснобу зображення красунь набули статусу самостійного жанру, маючи колосальний вплив на художників наступних поколінь. У книзі «Укійо-е-Руйко» ми читаємо: «Оскільки я все ж таки не все своє життя провів у «веселих кварталах», у мене був час на те, щоб відобразити їхнє життя в подробицях».

Торії Кієміцу (1735-1785 рр.) був представником третього покоління після засновника школи Торії. Його творчість, поряд із роботами Тоснобу, означала закінчення періоду становлення Укійо-е. Кієміцу створив численні шедеври в техніці бенідзурі-е, але відмовився від героїчних образів арагото, популярних у школі Торії. Кієміцу використовував більш делікатну та досконалу техніку. Його учні Кіосіге, Кієцуне та Кієхіро також переважно працювали в жанрі якуся-е.

Звернемося і до сумі-е, або монохромного живопису тушшю, що має сторічну історію. Гравюра на дереві стала популярною серед цінителів. У 1764 р., за часів правління Мейва, багаті воїни та мешканці Едо стали захоплюватися новою модою – календарями з картинками. Ці календарі, видавані щороку, відображали довгі та короткі місяці місячного календаря. Гравюри на дереві, використовувані для цих календарів, стали популярним предметом обміну, розширивши

ринок оригінальних мистецьких творів. Самураї Окубо Дзісіро Таданобу (відомий як Кегава) та Абе Хатінодзе Масахіро (псевдонім – Сакей) були ініціаторами моди на календарі з картинками. Вони не тільки цінували гравюри на дереві, але й активно брали участь у їх створенні, залучаючи відомих художників, різьбярів та друкарів. Це дозволило їм мати високоякісні відбитки у своїх колекціях. І завдяки їх підтримці мистецтва та ремесел з'явилася поліхромна ксилографія, відома як нісікі-е (нішикі-е) або «парчові картини». Судзукі Харунобу (1725-1770 рр.), видатний художник, який випускав календарі з картинками та активно колекціонував їх, зробив значний внесок у розвиток нісікі-е. Його творчість була надзвичайно важливою для цього живописного стилю.

Роботи Судзукі Харунобу відрізняються від ранніх гравюр за розміром та форматом. Художник віддає перевагу невеликим, трохи витягнутим по вертикалі форматам аркушів. Але що ще важливіше, змінюється ідеал жіночої краси та вік зображуваних жінок. Він заміняє гордовитих і впевнених красунь XVII ст. майже підлітками – молодими дівчатами. У цих дівчат тендітні тіла, крихітні руки, тонкі зап'ястя. Вони мають щось іграшкове у собі, нагадують ляльок, а їх рухи викликають асоціацію з чарівним танцем. Ці дівчата гуляють, збирають мушлі, насолоджуються музикою або квітами. Вони, здається, наче не йдуть, а пливуть вільним танцем, виконуючи заданий темп і ритм, немов підкоряючись законам життя землі. На цьому етапі ми бачимо, що з'являються для всіх відомі художні особливості стилю Укійо-е, а саме символізму, який присутній у зовнішності красунь. Так, наприклад, порівнявши два малюнки, ми бачимо, що художник використовує один і той самий рух голови, міміку обличчя та лише трохи змінюючи позу тіла.

Художники вважали своєю метою сказати не якнайбільше, але якнайменше, лише натякнути, викликати спогади. Ці якості характерні і для творів Кітагани Утамаро, одного з найзнаменитіших графіків Едо. Творчість Утамаро –



нова грань Укійо-е і водночас свого роду підсумок, завершення мистецтва XVIII ст. Утамаро почав із того, що малював жінок у стилі Кієнага. У молодості він зробив також кілька театральних гравюр, але, подібно до Харуноби, ніколи згодом не повертався до цієї теми; він ілюстрував також народні, так звані жовті книги (кібіосі), а в 1786 р. видав свою першу еротичну книгу (сюнга). Одночасно він захоплюється природознавством: у 1788 р. видав «Книгу комах», незабаром – «Книгу раковин» («Дари відливу») і «Книгу птахів» («Сто крикунів»). Ці книги вразили сучасників незвичною достовірністю зображення та досконалістю друку. Утамаро одним із перших в Укійо-е робить малюнки безпосередньо з природи, і для відтворення райдужного оперення птахів, прозорого панцира комах та блискучої поверхні мушлі застосовує фарби з кольорових металів, срібний і золотий напил, райдужний перламутровий порошок та чорний лак. Але лише до 1790-х рр. він знайшов свою тему, свій стиль, створив специфічно японський жанр жіночих напівфігур (погрудних та поколінних зображень), щось середнє між побутовим жанром та портретом.

Утамаро, видатний графік, зосередив свою увагу на жіночих фігурах, роблячи їх центральними персонажами своїх творів. Він вірно дотримувався середньовічної традиції, фокусуючись на обличчях та руках жінок і майже не звертаючи увагу на їхнє тіло, яке було приховане під вбранням. Одяг став центральною темою для Утамаро, і він вивчав ритм складок та різноманітність візерунків. Гравюри Утамаро часто використовувалися як реклама модних тканин та кімоно. Він був пристрасним спостерігачем за зовнішнім виглядом жінок, їх рухами та жестами. Деякі з його робіт підписувалися як «Утамаро, що спостерігає». Утамаро звертав увагу на загальний ритм, кольорове рішення та співвідношення зображення та фону. Він також уважно розташовував фігури на площині та в просторі. У своїх зображеннях красуні Ханадзума, Утамаро вдало передавав рухливість та легкість, використовуючи

схрещені, протилежно спрямовані рухи рук, повороти голови та торсу. Образ красуні Такігава, натомість, відрізнявся концентрацією та увагою. Утамаро додавав жанровий характер своїм жіночим персонажам, які здавалися витікаючими з повсякденного життя. Вони тримали в руках лист або книгу. Незважаючи на зростання індивідуальності та конкретності, всі образи Утамаро залишалися прямо пов'язаними з природним життям.

Інтерес до сцен із життя «веселих кварталів» був характерний ще для художників, що стояли біля витоків Укійо-е. Зображення куртизанок у розкішних костюмах мали незвичайну популярність. Проте ті дівчата, які в епоху Утамаро прославилися як «Три красуні правління Кансей», були не жрицями кохання, а звичайними городянками. Поступово офіціантки та гейші також стали предметом інтересу творців Укійо-е. На цій гравюрі зображені три красуні Едо: Нанбая О-Кіта, Такасіма О-Хіса і Томімото Тойохіна. О-Кіта працювала танцівницею в чайному будинку, який розташовувався перед воротами Дзуйсінмон до Асакуса. О-Хіса була дочкою власника чайного будинку в районі Регоку Ягенборі. Фудзімото Тойохіна була гейшою в Есіварі. На перший погляд героїні Утамаро справляють враження ідеалізованих образів. Проте вони відображають три різні жіночі типи тієї епохи: дівчина з чайного будинку, звичайна жінка і гейша.

Перш за все, необхідно уточнити термінологію щоб правильно «читати» укійо-е та проводити дослідження. Хоча багато із старих колекціонерів спочатку говорять про гравюру на дереві, але цей термін є технологічно оманливим.

Цікавим є технологічний аспект створення японської гравюри. Японські дерев'яні дощечки вирізаються з поздовжньо, а не поперечно розрізаних дерев'яних брусків, як при гравюрі по дереву, що гарантує компактність друкарської поверхні, але водночас висуває

підвищені вимоги до «співпраці» різьбяр з поверхнею. І немає сумніву в тому, що разом зі збільшенням виробництва ксилографії японці досягли справжньої майстерності в обробці штампів аж до найтонших ліній, як це можна побачити в роботі «Борці сумо перед боєм». Технологічно японська ксилографія є високим друком, кольорова ксилографія створюється спільним друком кількох окремих дошок, при цьому їх кількість відповідає кількості використаних кольорів. Колір наноситься на дошку круговими рухами за допомогою тампона, який називається барен. Якість паперу, звичайно, має вирішальне значення для результату. Дерев'яна дощечка (матриця) надрукована на ручному папері ваші, виготовленому з луб'яних волокон, відокремлених від внутрішньої кори дерев коза з родини тутових. Після пропарювання з корою дерева коза (японська шовковиця, паперове дерево) механічно знімають верхній шар, а потім цю сировину варять у лужному розсолі [...]. Розм'якшену половину відмивають від залишків лугу, а потім відбивають сировину дерев'яними палицями, які не розрізають волокна, а розпушують і роблять шорсткою їх поверхню. Волокна, оброблені таким чином, дуже довгі – вони можуть бути в межах 6-20 мм. Розтерті висівки розмішують у воді з додаванням слизу з кореня гібіскуса (*Hibiscus abelmoschus*). Властивості підвіски і пристрій насосної ванни дозволяють реміснику робити тонкі, однорідні і дуже міцні аркуші довговолокнистого паперу, які після пресування висушуються пригладженими на дерев'яних дошках під дією сонячних променів. Тип паперу, який традиційно використовується для друку Укійо-е, називається хошо. Папір, який використовувався для друку окремих зображень, зазвичай був щільнішим із високою непрозорістю, що досягалось додаванням сирого рисового крохмалю до паперової суспензії.

Щоб запобігти плавленню друкарської фарби під час друку, поверхню можна очистити покриттям дози, розчином желатину нікава з додаванням галуни[...]. Виняток, однак, становлять гравюри на дереві під назвою сурімоно (відбитки на спеціальне замовлення), для якого часто використовувався папір хошо найвищої якості, несклеєний або дуже слабо склеєний, щоб дати змогу друкареві досягти специфічної техніки друку та пластичного рельєфу [2; 3; 4].

З цих характеристик японського паперу стає очевидним, що тільки за ним можемо відрізнити, наприклад, новий відбиток від оригінального відбитка на основі тактильного відчуття, структури та щільності паперу. Ми також можемо зосередитися на кольорі відбитка та його форматі. Що стосується кольору, на перший погляд, відмінності помітні в інтенсивності природних, а згодом імпортованих штучних пігментів. Вузкий формат гособан (приблизно кінець XVIII ст.), великий формат, обан (прибл. 39 x 26,5 см) належить до періоду розквіту, тобто I пол. XIX ст., а середній формат, чубан (26,5 x 19,5 см) належить до періоду відродження техніки ксилографії після реформ Темпо, тобто II пол. XIX ст.

I ще одним безпомилковим і суттєвим ключем при ідентифікації та досліджень художніх особливостей окремих ксилографій є японське письмо. Характерний приклад – портрет Катаоки Гадо II, зроблений Хіросада у ролі Нурегамі Чоро. Тут Хіросада підписаний лише ім'ям. Але після підпису автора часто ставиться знак «зображення» (画) або «пензель» (筆), а іноді також прикріплюється червона печатка з ім'ям автора. Назва серії вказується великими літерами червоного кольору – сине поле вгорі ліворуч і над головою актора ім'я персонажа, якого актор зображує. Ім'я актора відсутнє, можливо, через згасання заходів цензури з періоду Темпо, однак покупці

гравюр на дереві змогли ідентифікувати актора у зв'язку з конкретними виставами або впізнати їх за знаками на одязі. Цей відбиток також має печатку видавництва «Кідкадо», хоча він трохи обрізаний. Печатка різьбяр Учітори свідчить про те, що не тільки ім'я художника, а й різьбяр з часом стало гарантією якості для споживачів.

Ще один приклад – акторський подвійний портрет Катаоки Гато II автора Йошітакі та портрет Ічікави Уданджі I. У цьому випадку символ «зображення» (画) додається після імені автора, тому переклад підпису Ізе виглядає як «зображення Йошітакі». Водночас цей відбиток свідчить про важливу роль цензурних печаток у датуванні ксилографії. На аркуші стоїть штамп «перевірено в рік Вівці» (Хіцуджі аратаме). Іноді печатки цензорів навіть іменні, а тому можна простежити період діяльності даної цензори, Ізе може датувати ці ксилографії ще точніше, і завдяки цьому є можливість уявити, який відбиток документується.

**Висновки.** Формування стилю Укійо-е було пов'язане з історичним контекстом розвитку Японії. Після періоду війн та руйнування Кіото у сер. XV ст. настали нові історичні умови. Цей період у мистецтві відомий як «Момояма». Саме тоді почали з'являтися всі умови для зародження Укійо-е. Вплив цінностей культури самураїв проникли до мистецтва того часу. Мужність, безстрашність та воля самураїв сприяли створенню величних та потужних образів. Влада феодалів та правлячої частини країни впливали на замовлення та зміст картин. Феодали замовляли великі картини на ширмах, щоб продемонструвати свою могутність та велич. Формування Укійо-е було засноване на пейзажному живописі та використанні картин для передачі інформації про минуле, життя міщан та типові пейзажі. Це було способом затвердити владу та розповісти історію.

Художні особливості символізму розкриваються в кожен період розвитку Укійо-е по-різному. Так в кожному піджанрі можна знайти такі особливості, які не розкриваються в інших. Все цей же символізм який, наприклад, проявлявся в кольору обумовлений технікою виконання. В залежності від розвитку ксилографії змінювались і художні особливості гравюр, які спочатку були чорно-білі й і тільки згодом художники та різьбярі змогли ускладнити техніку та використовувати більшу кількість кольорів, що й призвело укійо-е до «золотого періоду». З важливих та основних творців можна виділити Хісікава Моронобу, Генроку Нісікава, Суkenобу, Кійонобу I та Кійонобу II, Окумуру Масанобу, Ісікава Тоєнобу, Судзукі Харунобу, Кітагава Утамаро, Утагава Хіросіге, Кацусіка Хокусай – вони зробили величезний вклад зародження та розвитку укійо-е.

#### Список використаних джерел

1. British Museum. URL: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1881-1210-0-511](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-511)
2. Kokoć J. Tradycyjny papier japonica washi w konserwacji dzieł sztuki i. Współcześni. Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki. URL: [http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn\\_Informacyjny\\_Konserwator%C3%B3w\\_Dzie%C5%82\\_Sztuki\\_2\\_\(41\)\\_2000](http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn_Informacyjny_Konserwator%C3%B3w_Dzie%C5%82_Sztuki_2_(41)_2000)
3. Keiko Mizušima Keyes, Japonská konzervace tisku: Přehled, Studies in Conservation. URL: <https://ru.scribd.com/document/678993871/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%B2-%D1%83%D0%BA%D1%96%D0%B9%D0%BE-%D0%B5>

4. Stern H.P. Master Prints of Japan. New York: Harry N. Abrams, 1969. 119 p.

**Yaroslav Y. LADCHYN,**  
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,  
Kyiv, Ukraine,  
ORCID: 0000-0003-1547-3444,  
e-mail: yyladchyn.im19@kubg.edu.ua

### **ARTISTIC FEATURES OF SYMBOLISM IN JAPANESE VISUAL ART DURING THE EDO PERIOD**

**Abstract.** This article is dedicated to exploring the artistic characteristics of symbolism in Japanese visual art during the Edo period (1603-1868). Through an analysis of this era, the author investigates the utilization of natural symbols, particularly flowers and birds, in the works of artists. Additionally, the article examines the influence of seasonal symbolism and its impact on artistic practice. Special attention is placed on the use of colors and their significance in conveying emotions and atmosphere. Furthermore, depictions of mythological creatures such as dragons and fairies are studied, along with their role in expressing spiritual concepts.

The study also delves into the utilization of geometric forms and their symbolic meanings within the context of cosmic and philosophical aspects. The author further analyzes the incorporation of everyday objects and their contribution to creating allegorical imagery.

The primary objective of this article is to uncover the significance of symbolism in Japanese visual art during the Edo period and to reveal its influence on the cultural, philosophical, and aesthetic context of that time. The article examines the utilization of natural symbols, seasonal, and color symbolism as means of metaphorically conveying profound concepts. It

highlights the impact of mythological creatures on artworks of that era and the use of geometric forms to convey cosmic and spiritual dimensions. The role of object symbolism in generating additional meanings in art is also explored. The central aim of the article is to comprehensively comprehend the significance of symbolism in Japanese art during the Edo period and its effect on the cultural and artistic milieu of the time. The research is focused on investigating the role of symbolism in Japanese art during the Edo period and its impact on the cultural and artistic context of that period. Additionally, the article examines object symbolism and its role in shaping dual meanings and additional layers of significance in artworks. The study is aimed at unveiling the essence of symbolism in Japanese visual art during the Edo period and deepening the understanding of the impact of these artistic techniques on the cultural context of the time.

**Key words:** Edo, Japan, symbols, visual art, artistic techniques, additional meanings

### References

1. British Museum. Available at: [https://www.britishmuseum.org/collection/object/A\\_1881-1210-0-511](https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1881-1210-0-511) [in English]
2. Kokoć, J. Tradycyjny papier japonica washi w konserwacji dzieł sztuki i. Współcześni. Biuletyn Informacyjny Konserwatorów Dzieł Sztuki. Available at: [http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn\\_Informacyjny\\_Konserwator%C3%B3w\\_Dzie%C5%82\\_Sztuki\\_2\\_\(41\)\\_2000](http://katalog.czasopism.pl/index.php/Biuletyn_Informacyjny_Konserwator%C3%B3w_Dzie%C5%82_Sztuki_2_(41)_2000) [in Polish]
3. Keiko Mizushima Keyes, Japonská konzervace tisku: Přehled, Studies in Conservation. Available at: <https://ru.scribd.com/document/678993871/%D0%A5%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%BD%D1%96-%D0%BE%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BE%D1%81%D1%82%D1%96-%D0%B2->



%D1%83%D0%BA%D1%96%D0%B9%D0%BE-%D0%B5  
[in Polish]

4. Stern, H.P. (1969). Master Prints of Japan. New York:  
Harry N. Abrams [in English].