

воздух и воду. Чаще всего Хокусай развертывает композицию листа в глубину, однако перспектива и соотношение масштабов в его пейзажах почти всегда произвольны и подчинены художественному замыслу. Его поздние работы отличаются высоким графическим мастерством, однако, уступая в богатстве и тонкости колорита более ранним сериям. Пожалуй, ни один из предшествующих художников укиё-э не достигал такой глубины и тонкости цветовых переходов как Хокусай.

1. *Виноградова Н.* Хокусай. — Москва : «Белый город», 2005. — 48 с.; 2. *Воронова Б. Г.* Кацусика Хокусай. Графика / в 2-х кн. — Москва : «Искусство», 1975. — 103 с.; *Григорьева Т. П.* Японская художественная традиция. — Москва : Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1979. — 368 с.; *Гришелева Л. Д.* Формирование японской национальной культуры (конец XVI – начало XX века). — М., 1986. — 286 с.; *Иванова А.А.* Мировое искусство. Кацусика Хокусай. 36 видов Фудзи. 100 видов Фудзи. — Москва: «Кристалл», 2006. — 192 с.; *Савельева А.* Мировое искусство. Мастера японской гравюры. — Москва : «Кристалл», 2007. — 208 с.; *Смирнова И.* Кацусика Хокусай // Грани эпохи: этико-философский журнал. — М., 2003. — 1 марта. — № 13; *Успенский М. В.* Японская гравюра. — Санкт-Петербург : «Аврора», 2004. — 64 с.; Хокусай. — Москва: «Харвест», 2009. — 512 с.

В. Руднсва,

Національний університет
«Києво-Могилянська академія»

МИТЦІ ШКОЛИ УТАГАВА ПРЕДСТАВНИКИ МІСЬКОЇ КУЛЬТУРИ ПЕРІОДУ ТОКУГАВА

Художники школы Утагава належали до міської культури. На зміну традиційно-му світогляду прийшло нове розуміння людини та її ролі в мистецтві. Досліджується взаємозв'язок едоської та осакської культури, на прикладі школи Утагава. Пріоритетом для видавництва стає кількість, в наслідок чого, знижується якість відбитків та небалість виготовлення гравюр.

Ключові слова: традиційні японські школи гравюри, тенін, укійо-е, укі-е, Едо-е, камігата-е, бідзін-га, якуся-е, муся-е, фукей-га.

Художники школы Утагава принадлежали к городской культуре. На смену традиционному мировоззрению приходит новое понимание человека и его роли в искусстве. Исследуется взаимосвязь едоской и осакской культуры, на примере школы Утагава. Приоритетом для издательств, становится количество, в результате чего снижается качество отпечатков и небрежность изготовления гравюр.

Ключевые слова: традиционные японские школы гравюры, тенин, укиё-э, уки-э, Эдо-э, камигата-э, бидзин-га, якуся-э, муся-э, фукей-га.

Utawaga School artists belonged to the urban culture. The traditional outlook comes a new understanding of human and his role in the arts. Relationship culture Edo and Osaka, as an example Utawaga School. The priority for publishers is the amount, resulting in reduced quality of prints and engravings of negligent manufacture.

Keywords: *traditional Japanese engraving schools, tenin, ukiyo-e, uki-e, Edo-e, kamigata-e, bunjin-ga, yakusya-e, musha-e, fukei-ga.*

В японському мистецтві 17 - середини 19 ст. проходив складний процес перебудови середньовічного світосприйняття, який охопив всю культуру того часу. Її ще продовжував плекати величезний духовний потенціал середньовіччя, але погляди на художню спадщину минулого та методи її використання помітно змінились. Прискорення темпів життя, нові соціальні устрої та задачі культури продиктували і нове значення образів в образотворчому мистецтві.

Історичні та соціальні зміни, які нарізи на протязі всього 16 ст. та здійснені в основному на початку 17 ст., вивели на історичну арену нову силу – *тенін* (городян). Цей великий соціальний клас і став середовищем розвитку нової культури, яку узагальнено називають міською. При цьому суспільство розвивалося в умовах жорсткої регламентації, яка зачіпала всі стани. *Тенін* були змушені шукати власні форми самовираження, в результаті найбільш яскравим явищем цього періоду стала міська культура. В образотворчому мистецтві найхарактернішою її формою була гравюра *укійо-е*, в драматургії - театр *кабукі*, в літературі - новий прозовий жанр - *укійо-дзосі* (повісті з повсякденного життя). Зображення життя міста у всьому різноманітті типів і характерів – основна риса мистецтва цієї епохи.

Утагаву Тойохару (1735 – 1814) був засновником школи Утагава, а також він був одним із тих хто почав використовувати у своїх роботах поєднання традиційних методів зображення із західним поглядом мистецтва – лінійною перспективою (*укі-е*). Молодий Тойохару навчався в Кіото у школі Кано, під керівництвом Танге Цурудзави (1688-1789), одного з не надто відомих художників школи Кано [Савельєва 2007, 125]. Розчарувавшись у можливості живопису, Тойохару звернувся до ксилографії. Він у 1763 році переїхав в Едо, де провів кілька років учнем в майстернях Сігенагі і Секієна [Савельєва 2007, 125 - 126]. Історики називають і інших вчителів Тойохару, але, мабуть, вирішальний вплив на нього мав творчий метод Масанобу Окумури (1686-1764), перенявшого у європейських художників метод зображення лінійної перспективи і заснувавшого в рамках *укійо-е* напрямок *укі-е* (гравюри із використанням законів «західної» перспективи, заснованих на голландському живописі). Також, навчався у майстерні Сіба Кока (він вивчав *рангаку-е* – голландське мистецтво, його метою було оволодіння доступним комплексом європейських знань) [Сусугу 2004, 221]. Також Тойохару захоплювався творчістю венеціанських художників Франческо Гварді (1712 – 1793) та Джованні Антоніо Кавалетті (1698 – 1768), які працювали у жанрі пейзажу. На основі їх картин також вивчав проблематику перспективи, яку потім він творчо адаптував у своїх картинах, причому дальній план опрацьовано настільки ж ретельно і детально, як і ближній. [Соколов-Ремизов 2004, 45].

Тематика ранніх пейзажних гравюр укійо – е 1740-х - 1750-х років, була пов'язана з популярними місцями Едо та інколи із сюжетами, взятими з відомих п'єс театру *кабукі*. В гравюрах Утагава Тойохару зображувалися популярні місця Едо та його околиць, але ніяк не відомі місця всієї Японії, відзначає Сердюк [Сердюк 1985, 185]. Це дуже важливий момент, оскільки він є непрямим підтвердженням того, що японська мрія про подорож, тяга до подорожей, яка виникла у період Едо, не мала прямого відношення до розвитку японської пейзажної гравюри (*фукей-га*). Тойохару став одним із перших, хто створював поліхромні *укійо-е*, що значно збагатило художнє рішення його робіт [Соколов-Ремизов 2004, 46]. Мабуть, від цих краєвидів можна провести пряму лінію до творчості Хокусая і Хіросіге (із династії Утагава). Втім, сам Утагава Тойохару до висот в образотворчому мистецтві не піднявся. З 1799 р. він малював плакати для театру *кабукі* і лялькових вистав, і для нас цікавий як засновник школи Утагава та як представник успадкованої традиції.

Із школи Утагава вийшли відомі митці, як Утагава Тойокуні (1769-1825 учень Тойохару та вчитель Утагава Кунісада 1786-1864, Утагани Кунійосі 1798-1861), Утагава Тойохіру (1773-1828 учень Тойохару та вчитель Андо Хіросіге 1797-1858), Цукіюка Йосітосі (1839-1892 учень Утагава Тойокуні), Хіросіге II (1826-1869 учень Андо Хіросіге) та багато інших художників. Інколи в літературі можна зустріти про запозичення пейзажних мотивів Кунісади у Хіросіге, але оскільки вони належали до однієї школи та деякий час працювали разом, можна сказати про взаємозапозичення, на наш погляд. У 1846 р. вони створили спільну серію «Антологія ста поетів Огура», а в 1856 р. – серію «Знамениті ресторани Східної столиці». А в серії Хіросіге 1854 р. «53 станції Токайдо» зображення людей виконав Кунісада [Stewart 1979, 54].

Зупинимись на творчості Утагава Тойокуні, Утагава Кунісада та Андо Хіросіге.

Специфіка далекосхідного живопису така, як показує історія, що не можна стати видатним художником, не засвоївши різні напрямки традиційних шкіл і не витративши десятки років. Навчання малювати, як будь-якому іншому ремеслу, здійснювалось в тогочасній Японії на основі жорсткої дисципліни та регламентації всіх обов'язків учня. Зазвичай майстер заставляв багаторазово копіювати власні зразки, поступово розкриваючи секрети підготовки паперу та накладання фарб. Коли учень в достатній мірі опановував техніку живопису, майстер довіряв йому виконання під своїм керівництвом другорядних частин картин або ескізів для гравюр. Зазвичай термін учнівства продовжувався близько 4-5 років. Те, що робив вчитель, ставало загальним надбанням. Індивідуальність учня проявлялася не в тому щоб сміливо відірватися від традицій минулого. Цінувалось інше – вміння на старому та знайомому матеріалі досягти нового, свіжого ефекту. Звідси стає зрозумілим звичай художників *укійо-е* звертатися до досвіду майстрів минулого.

Утагава Тойокуні справжнє ім'я - Курахаї Кумакіті. Творчість Тойокуні відносять до класичного періоду укійо – е. Протягом свого життя Тойокуні створив близько 18 000 гравюр [Суругу 2004, 234], хоча інші дослідники зазначають – 20 000 [Соколов-Ремизов 2004, 44]. Можна зробити припущення, що така активна діяльність стимулювалася суспільним положенням художників *укійо-е*, невеликий заробіток яких залежав від платні, яку вони отримували від видавців. Домінантним фактором,

було визнання та успіх, хоча також безпосередній вплив на художників мало життя у великих тоді містах Едо, Кіото, Осака 18 - 19 ст.

Поступивши вчитися до Утагави Тойохару, Кумакіті за традицією взяв ім'я, що складалася із прізвища свого майстра та першої частини його імені. Своє покликання він знайшов в театральній гравюрі (*якуся-е*). Тойокуні зображував артистів у повний зріст на сріблястій підкладці [Воронова 1987, 488]. Слід зазначити, що сам художник вміло користувався надбанням сучасників та попередників. Наприклад, Сакаї Хоїцу (1761 – 1828) із школи Рімпа, створив свій стиль, а саме срібляста підкладка, яка підкреслювала білий колір у зображенні декоративних елементів гравюрі [Савельєва 2007, 115]. Хоча можна додати, що у Тойокуні було власне бачення особливостей *якуся-е*, що надало йому статус відомого художника.

Тойокуні зображуючи акторів звертав на пластичність фігур, витонченість поз (*mie*), що яскраво розкривала характерні особливості ролей. Він уникав гротескності, не гіперболізував риси і пози акторів. І з цієї точки зору можна стверджувати, що гравюрі Тойокуні були більш реалістичними. Найбільш поширеними сюжетами театральної гравюрі були: зображення сцени з провідними акторами та музикантами, ключові епізоди вистави.

Із розвитком міського театру *кабукі* та ростом популярності провідних акторів набули поширення сюжетні композиції із приватного, поза сценічного життя акторів. Важливо звернути увагу також на той факт, що майже всі майстри *укійо-е* працювали у театральному жанрі, проте не всі присвятили йому життя, як наприклад Тойокуні. Варто зазначити, що *якуся-е* пов'язано із традиційною школою Тоса та Кано, і певну декоративність персонажів можна побачити і в творчості Тойокуні. Становище Тойокуні в середовищі театральних митців настільки зміцніло, що він, витіснивши конкурентів, що належали до шкіл Торії і Кацукава, зайняв провідні позиції в *якуся-е*. З цього часу в театральній гравюрі починає домінувати школа Утагава, хоча потім Кунійосі переважно працював у стилі *муся-е* (воїни), а Хіросіге – *фукей-га* (пейзаж).

Утагава Кунісада при народженні мав ім'я Суміда Сьодзо або Суміда Сьогоро, творчість художника належить до пізнього етапу розвитку мистецтва *укійо-е*. Кунісада намалював близько 25 000 гравюр [Соколов-Ремизов 2004, 56]. Кунісада також від свого вчителя отримав ім'я, перший ієрогліф якого був узятий з імені Тоєкуні [Савельєва 2007, 123]. Відомо, що художник змінив велику кількість артистичних імен, наприклад словник – імен японських художників Робертса наводить 16 з них, але приблизно із 1842 р. художник підписується Тойокуні [Roberts 1980, 97]. Починаючи з 1810 р. Кунісада використовує псевдонім Гоготей, зустрічається аж до 1842 р. на всіх його гравюрах за тематикою *кабукі*, а з 1825 р. також псевдонім Котьоро (з 1825 – 1836 рр.) для всіх інших своїх робіт [Roberts 1980, 96]. З 1808 р. Кунісада працює як ілюстратор книг. В 1807 р. дебютував двома ілюстрованими книгами, а рік потому – портретом актора Утайомона Накамури з Осацького театру *кабукі* [Фар-Бекер 2005, 21]. У 1808 – 1809 рр. з'являється його перша серія портретів театральних акторів; одночасно виходять серії видів міста Едо і *бідзін-га*.

У творчості Кунісади лінійна перспектива пропадає. Вона як би розчиняється у вже сформованій структурі гравюрі, втрачаючи свою геометричність. До певної міри

відбувається повернення до традиційного протиставлення планів, але при цьому зберігається взятє від лінійної перспективи послідовно-логічне скорочення простору від першого плану до другого і третього. Однак це скорочення не підкреслюється спеціально, воно не відразу помічається глядачем, але завжди присутнє, а іноді підкреслюється кольором – просторова перспектива (наприклад серії гравюр «53 станції дороги Токайдо»¹). Саме таким чином лінійна та повітряна перспективи природньо входять у структуру аркуша, перестає бути штучним і екзотичним прийомом, а стає реальним методом, який організує композицію у єдності з усіма іншими її елементами (яскравіше це проявилось у творчості Андо Хіросіге та Хокусая).

Утагава Тойохіро, який працював, як і Тойокуні, в жанрах *бідзін-га* (красуні) та *якуся-е* (актори), продовжив також пошуки засновника школи Утагава – Тойохару, в передачі простору за допомогою лінійної перспективи. Його спроби відтворення міських видів, безсумнівно, вплинули на його учня Андо Хіросіге.

На відміну від Хокусая, пейзажі якого носять характер філософськї роздуми про природу і людину, Хіросіге - в першу чергу лірик, його пейзажі більш камерні. Головне для нього - створити такий образ природи, щоб глядач міг відчути її настрій. М'який ліризм, природність і простота відрізняють пейзажі Хіросіге того часу. Якщо вважати, що пейзаж - це портрет місцевості, то пейзаж Хіросіге - її психологічний портрет. На початок 1850-х р. Хіросіге постає, як зрілий майстер, автор багатьох пейзажних серій, що здобули йому славу. Після смерті Хокусая в 1849 р. він стає провідним пейзажистом *укійо-е*. Але це мало і свою негативну сторону. У Хіросіге з'являється багато замовлень, що змушує його через поспіх, працювати недбало. Дещо він починає доручати своїм учням. З'являються і більш-менш талановиті наслідувачі. Наприклад, його учень Хіросіге II, який закінчив серію «Сто знаменитих видів Едо» [Дашкевич 1974, 64].

В Осаці було чимало учнів Кунісади (Асіюкі, Садахіро, Кунітіка, Кунімаса II, Хіросада, Куніхіро, Йосігора та інші). В кінці 18-19 ст. контакти між Едо та Осакою

¹ Вважається, що перші художні нариси окремих місцин дороги Токайдо зробив Кацусіка Хокусай (1760-1849). Ще на початку своєї кар'єри, в 1804 р. він підготував кілька друкованих ксилографіческих дошок із зображенням пейзажів в околицях Едо, де брала початок дорога Токайдо. Пізніше він повернувся до цієї теми («Піктографія тракту Токайдо») [Савельєва 2007, 135]. До цієї тематики були долучені картографи, художники створюючи карти, вважали за необхідне позначити на них найбільші храми, замки, готелі, мости. Ймовірно, саме цих картографів і належить вважати першими живописцями Токайдо.

Але справжню, причому міжнародну славу цій дорозі принесла творчість іншого японського художника Андо (або Утагава) Хіросіге. У 1830 р. він супроводжував з Едо в Кіото офіційних посланців сьогуна, який відправив у подарунок імператору двох білих коней. На кожній станції художник робив замальовки. Повернувшись в Едо, він запропонував їх кільком видавцям. Так народилася всесвітньо відома серія «53 станції Токайдо». У 1831-1834 рр. весь набір гравюр був випущений видавцем Такеуті Хоейдо [Савельєва 2007, 120]. Успіх був приголомшливий. До кінця свого життя Хіросіге не раз повертався до теми Токайдо, створивши в загальній складності близько 20 альбомів. Одна із серій «53 видів Токайдо» була написана у співпраці з художником Утагава Кунісадою, як зазначалося попередньо.

За цю тему надалі бралися і інші майстри гравюру *укійо-е*, наприклад учень Утагани (Андо) Хіросіге Хіросіге II (1826 – 1869) також звернувся до цієї теми.

зміцнили. Ввійшли в повсякденність турне відомих акторів по провінції, подорожі художників². Наприклад Утагава Хіросада (працював у 1826-1863 рр., помер 1865 р.), який встиг випустити сотні гравюр і в Едо, і в Осаці. Хіросада також вніс свій вклад в специфічний осацький жанр меморіального портрету (*сіні-е*), створив пам'ятне зображення Накамура Утаемона IV (1852 р.). Після смерті цього видатного актора Хіросада разом з Кунімасою та іншими учнями Кінісади відправився до Едо, де прийняв участь у створенні серії станкових меморіальних портретів та посмертних книжкових видань [Сердюк 1990, 144].

Існували два різних регіональних стилі традиційної японської гравюри, домінуючий стиль Едо школи та *камігата-е* (для регіону, включаючи міста Осака і Кіото), осацькі майстри менше відомі західним знавцям гравюри, оскільки ксилографічні аркуші купувались по традиції в столиці – Едо.

Найбільш яскрава відмінність у цих двох школах була в діапазоні зображення предмета. До тем гравюр Едо (*Едо-е*) увійшли красиві жінки, гейші, куртизанки, молоді закохані, еротика, побутові сцени, пейзажі, сцени із птахами та квітами, актори, військові сцени, історичні алегорії, пародії, примари та демони, жанрові сцени та натюрморти. На протипагу цьому широкому колу питань, *камігата-е* зображували майже виключно акторів.

Жанр *якуся-е*, відрізнявся написанням у цих двох стилів, через те, що різними шляхами впроваджувались. Великий Ітікава Данзюро I (1660-1704) створив театральний стиль *арагато* («сильний, грубий» для виконання героїко-історичних ролей) в Едо, який добре підходить до темпераменту самого міста, центру влади *сьогуната*. На протипагу цьому стилю Саката Тодзюро I (1647-1709) розробив методологію дії, які в поєднанні ніжної чуттєвості із кумедною безпорадністю, стали стандартом для *вагато* («ніжний, галантний», для ролей молодих закоханих), що проходили в Осаці, торговому центрі Японії. Обидва ці театральні стилі знайшли своє відображення в *Едо-е* та *камігата-е*, через популярність вони могли поєднуватись [Gerstle 2005, 11]. В пізній гравюрі через цей вплив встановлюється єдиний для усіх центрів ксилографії стиль зображення – «стиль Кабукі», особливо легко розпізнаваний в мистецтві книжкової ілюстрації. Що стосується станкової гравюри, то не виключено, її поява в Осаці була підтримана династією Утагава [Сердюк 1990, 144]. Тим не менш, у кожному регіоні були свої відмінності і, які як правило, відбивались на графіці.

Осацька школа була тісніше пов'язана із книгодрукуванням, а у відношенні станкових гравюр місцеві художники були порівняно менш плідні. Розпочала свою

² Культура подорожуючих, вона стосувалась не тільки художників, а всіх верств населення Японії. В цю концепцію можна вписати поняття про «усвідомлення єдиної нації» [Мак-Клейн 2006, 164]. Приблизно із 18 ст. зростає кількість подорожуючих по дорозі Токайдо та іншим міським. Розвиток транспортної системи з багатьма численними станціями, на яких знаходились заїжджі двори, трактири, чайні будиночки сприяло появі подорожі, заради задоволення. До початку 19 ст. подорожуючий міг заздалегідь заплатити за їжу та відпочинок на заїжджих дворах, потім він просто міг показувати щось на зразок ідентифікаційно-кредитної картки, на основі якої йому надавалися послуги. Поява культури подорожування мала важливий наслідок – усвідомлення національної єдності. Бродячі актори мандруючи від міста до міста, від селища до селища показували вистави з *кабукі*, *бунраку* так проходив один із шляхів обміну культурі.

діяльність тільки в кінці 18 ст. та мала не такий великий досвід ніж едоська. Недивно, що в цілому художній рівень осакських гравюр поступається едоським. (Це усвідомлювали та цим користувалися книготорговці, які продавали в Осаці в спеціальному магазині Едоя едоські гравюри, переплетені разом з осакськими, сподіваючись, що покупець не розпізнає підміни [Сердюк 1990, 141].) В Осаці не склались династії, і було багато художників-самоучок та «любителів», не зв'язаних ніякими довготривалими професійними зв'язками з видавцями. Тиражі осакських гравюр порівняно невеликі. Але в них є яскраво виражена своєрідність, яка дозволяє розглядати ці графічні аркуші, як витвори самостійної школи гравюри. Їм властиво збільшені риси обличчя персонажів, особливо великі очі, угловаті та ламані лінії. Колорит осакських гравюр має в основі синій колір та зелені відтінки.

Династія Утагава в кінці періоду Едо, нараховувала велику кількість художників і фактично зосередила в своїх руках створення більшості видів графіки. Інші художники прагнули долучитися до цієї школи, стати її учнями. Вона була досить багато чисельною та мала чимало дочірніх шкіл, її особливістю є те, що майже кожен художник ставав головою хоча б невеликої школи – Куніясу, Тойокію, Куніфуса, Куніхіро, Кунітане, Кунітіка, Тікасіге, Есітора, Йосітора, Йосітаке, Йосіцурі та інші [Сердюк 1990, 159]. Перелік художників, які запозичували склади імен своїх вчителів, може бути досить великим. Образний вислів сучасника, того періоду, «течія, ріки поезії» розливалась на тисячу рукавів» [Сердюк 1990, 159] («Утагава» 歌川 – ріка поезії).

На останніх етапах роздрібнення школи на малі гілки стало причиною того, що сам факт наслідування став поверховим. В більшості випадків зводився до механічного запозичення «прізвища». В 19 ст. превалоює плагіат та спекуляція на вже відомих іменах художників та акторів. Загальні художні особливості цієї школи в цілому виражені достатньо яскраво, але відносно індивідуальних обдаровувань, доводиться визнати, що їх схожість підкреслюється приблизно однаковим середнім рівнем виконаних ними ксилографій.

Технічні прийоми гравюри спростились та повністю уніфікувались, колорит стає більш одноманітним, лінії, більш грубіші, товщі. Відійшло різноманіття форматів, превалював *обан* (25,4 x 38 см). Були розмиті кордони між жанрами та порушені правила їх взаємної відповідності. Погоня видавців за кількістю гравюр супроводжувалась зниженням якості відбитків, недбалістю виготовлення друкарських дощок. Звичайно, не можна відносити ці властивості до всіх без виключення творів гравюр середини та другої половини 19 ст. Серед них було чимало витончених робіт, відмічених хорошим смаком на зразок 18 ст. Гравюра зберігала свої піднесені властивості, доки вона була мистецтвом демократичним, але з часом ксилографія набула рис масової продукції.

Отже, творчість художників династії Утагава, представляє успішний синтез західного та традиційного мистецтва. Поєднання в *укійо-е* художніх методів традиційних шкіл із лінійною та повітряною перспективами, на початку 1740-х р. визначило два важливі принципи в характері поширення західної культури.

По-перше, будь-які запозичення із західної культури не були результатом великого і послідовного розповсюдження їх з боку Заходу, як це було протягом раннього

періоду Мейджі, тобто після 1868 р. [Успенский 1989, 125]. По-друге, незважаючи на загальні анти західні настрої, підтвердженням чому стала політика ізоляції країни, а також фактичне ув'язнення голландських торговців на штучному острові Дедзіма у Нагасакі, західні джерела все ж проникали в Японію. Ця голландська факторія в Нагасакі була одним із шляхів поширення європейських знань у період Едо. Особливу роль в цьому відіграли рангакуся (вчені-голландознавці) та сформований напрямок – *рангаку-е* [Николаева 1996, 120]. Художники, які опановували цей напрямок намагалися оволодіти живописом західних зразків.

Але важливим перехідним етапом у розвитку пейзажної гравюри була творчість Утагава Тойохару. Він розширив сюжети, зображуючи краєвиди навколо Едо, застосовуючи при цьому західноєвропейську техніку. Творчість Тойохару підготувало появу нових пейзажних видів у 1820-х р., він один із перших створив краєвид, а не топографічне зображення впізнаної місцевості, його надбання потім плідно використовували художники династії Утагава. Таким чином, настав процес «творчої адаптації», в ході якого поширилися міжкультурні, а також національні художні ідеї, форми гравюри розвивалися під впливом творчої спадщини та ідей західного мистецтва. В творчості художників школи Утагава в певній мірі відбувалося повернення до традиційного протиставлення планів, але при цьому зберігається взяте від лінійної перспективи послідовно-логічне скорочення простору від першого плану до другого і третього. Однак художники не завжди використовували повітряну перспективу.

Також варто зазначити про роль гравюри (*бідзін-га, якуся-е*) для людей того часу. В умовах відсутності «засобів масової інформації» *бідзін-га* та *якуся-е*, виступали як свого роду мас-медіа, у недосконалій і, найчастіше, в непрямій формі. Вона інформувала городян про деякі сторони життя столиці, про моду, точніше про модні в поточному сезоні тканини для жіночої сукні, про зірок «зелених кварталів» чи відомих акторів та ін. [Успенский 2001, 11] *Бідзін-га* та *якуся-е* виступали як реклама, не тільки конкретної красуні чи актора, а й самого закладу, в якому дівчина служила чи де грав актор, оскільки за кольрами на одязі актора можна було судити до якого театру він належить [Рибалко 2008, 111]

Саме у пізньому періоді мистецтва *укійо-е* містився зародок явища масової культури нашого часу, де одну з перших ролей зіграла династія Утагава, яка представляла особливі форми творчої спадковості та організованої «індустрії» графіки. *Мони* (герби), які виникли в театрі і перенесені у гравюру стали прообразами сучасних емблем та товарних знаків, графічне рішення творів *укійо-е*, справило безсумнівний вплив на комікси, мультфільми, а відображені в ксилографії театральні мізансцени та пози *міе*, були використані японським кінематографом. Ці явища не можна оцінювати однозначно: з однієї сторони, вони нерідко несуть відбиток кітчю, але з іншої – їх відточеність та витонченість форм, нагадують про велику спадщину минулого, синкретизм минулого та сучасного, який засвоєний у свідомості японців.

1. Воронова Б. Г. Японская гравюра 17-19 вв // Очерки по истории и технике гравюры. – Москва: Изобразительное искусство, 1987. – С.433-492. **2. Дашкевич В.** Хиросигэ. – Москва: Искусство, 1974. – 81с. **3. Рибалко С.** Костюм театру Кабукі:

історія розвитку, типологія, символіка // Мистецтвознавство: Зб. наук. пр. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 2008. – С. 107-116. **4. Мак-Клейн Д. Л.** Японія. От сегуната Токугава – в ХХІ век. – Москва: АСТ: Астрель, 2006. – 895 с. **5. Николаєва Н.** Японія Європа. Диалог в мистецтві, середина ХVІ – початок ХХ століття. – Москва: Изобразительное искусство, 1996. – 397 с. **6. Савельєва А. В.** Японська гравюра і живопис. – Москва: Кристалл, 2007. – 320 с. **7. Сердюк Е. А.** Судьби пейзажного мислення в японському мистецтві нового часу. // Человек и мир в японской культуре. – Москва: Наука, 1985. – С. 183 – 195. **8. Сердюк Е. А.** Японська театральна гравюра ХVІІ–ХІХ вв. – Москва: Искусство, – 1990. – 156 с. **9. Соколов-Ремизов С. Н.** Живопис і каліграфія Китаю і Японії. – Москва: Наука, 2004. – 252 с. **10. Суєгу Е.** Японські гравюри / Суєгу Е., Либертсон Г. – Москва: АСТ: Астрель, 2004. – 360 с. **11. Успенський М. В.** Гравюра укіє-е як джерело вивчення міської культури періоду Токугави (1603 – 1868) // Японія: ідеологія, культура, література. – Москва: Наука, 1989. – С. 122 - 133. **12. Успенський М.** Японська гравюра. – Санкт-Петербург: Аврора, 2001. – 60 с. **13. Фар-Бекер Г.** Японська гравюра. – Москва: Арт-Родник, 2005. – 200 с. **14. Gerstle A.** Kabuki heroes on the Osaka stage, 1780-1830 / Andrew Gerstle, Timothy Clark, Akiko Yano – University of Hawaii Press, 2005. – 304 с. **15. Roberts L.** A dictionary of Japanese artists. – New York: Tuttle Pub, 1980. – 252 p. **17. Stewart B.** A guide to Japanese prints and their subject matter. – New York: Dover Publications, 1979. – 163 p.