

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ ДИЗАЙНУ І МИСТЕЦТВ
Кафедра теорії та історії мистецтв

ГАЙВОРОНСЬКИЙ ЯРОСЛАВ ЛЕОНІДОВИЧ

**СІЛЬСЬКИЙ ПЕЙЗАЖ В ОБРАЗОТВОРЧОМУ
МИСТЕЦТВІ ЯПОНІЇ ХХ СТОРІЧЧЯ**

дипломна робота здобувачки другого освітньо-кваліфікаційного рівня
(магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне
мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво)

ОПП «Мистецтвознавство»

«Допущено до захисту»

Завідувач (ка) кафедри ТІМ

_____ 2025

Науковий керівник: КОРНЄВ А.Ю.

Харків - 2025

АНОТАЦІЯ

Гайворонський Ярослав Леонідович. Сільський пейзаж в образотворчому мистецтві Японії XX сторіччя – Кваліфікаційна робота на правах рукопису.

Дипломна робота здобувача другого освітньо-кваліфікаційного рівня (магістр) за спеціальністю 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» галузі знань 02 (Культура і мистецтво) ОПП «Мистецтвознавство».

Дослідження присвячене вивченню репрезентації японського села та селян японськими митцями епох Мейджі, Тайшю та Шьова в царині пейзажу. Метою кваліфікаційної роботи є: прослідити спільні риси йога та ніхонга, зробити порівняльний аналіз художніх робіт, а також дослідити наслідування західних та класичних японських традицій. Визначити межі сільського пейзажу та класифікувати його за характерними ознаками та приділити увагу до трансформації стилів та сільської тематики в пейзажі. Особлива увага дослідження буде направлена на японський живопис у західному стилі – йога.

Ключові слова: сільський пейзаж, йога, ніхонга, мейшю-е, невідомий пейзаж.

ABSTRACT

Haivoronskyi Yaroslav Leonidovych. Rural landscape in the fine arts of Japan of the XX century - Qualification work on the rights of manuscript.

Diploma thesis of the applicant for the second educational qualification level (master's degree) in the specialty 023 'Fine Arts, Decorative Arts, Restoration' of the field of knowledge 02 (Culture and Art) of the EPP 'Art History'.

This study is devoted to examining the representation of Japanese villages and peasants by Japanese artists of the Meiji, Taisho, and Showa periods in the field

of landscape painting. The aim of the thesis is to trace the common features of yōga and nihonga, to make a comparative analysis of artistic works, and to investigate the imitation of Western and classical Japanese traditions. To define the boundaries of rural landscape and classify it according to characteristic features, and to pay attention to the transformation of styles and rural themes in landscape. The study will focus on Japanese painting in the Western style – yōga.

Keywords: Rural landscape, yōga, nihonga, meishō-e, unknown landscape.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. Аналіз літератури. Історичний контекст та розвиток японського пейзажу до середини XX сторіччя	7
1.1 Аналіз літератури та наукової дослідженості теми.....	7
1.2 Історичний контекст.....	9
1.3 Японський пейзаж, історія та розвиток.....	15
Висновки до розділу 1.....	22
РОЗДІЛ 2. Ніхонга та йога: порівняння і класифікація сільського пейзажу	23
2.1 Сільський пейзаж в напрямі ніхонга.....	23
2.2 Сільський пейзаж в напрямі йога.....	34
2.3 Три основних типи сільського пейзажу	41
Висновки до розділу 2.....	43
РОЗДІЛ 3. Тенденції та розвиток у сільському пейзажі	44
3.1 Сільський пейзаж кінця XIX сторіччя, межі сільського пейзажу, акварель та зображення сільської місцевості регіонів Канто та Чюбу.....	44
3.2 Тема села та селян як основний лейтмотив пейзажу	59
3.3 Індустріальна тематика в сільському пейзажі.....	64
Висновки до розділу 3.....	70
ВИСНОВКИ	71
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	75
ДОДАТКИ	
ДОДАТОК А.	
ДОДАТОК Б.	

ВСТУП

Актуальність теми. Японське мистецтво починає стрімко розвиватись та змінюватись впродовж усієї другої половини XIX сторіччя. Особливо це помітно через значний вплив західного стилю живопису на мистецтво країни, що розділило його на ніхонга, де намагались зберегти класичне мистецтво та йога, що слідувало європейській техніці. Відбувається стрімкий обмін знаннями із країнами західного світу, гравюри що потрапили у Францію, мали вплив на митців з середини XIX сторіччя, які згодом вплинуть вже на японських митців, що прибудуть до Європи вивчати західні техніки та стилі. Тим часом в Японії, відбувається багато процесів пов'язаних із вестернізацією, швидка індустріалізація та пошуки власних національних ідей та традицій, підштовхують митців звертати увагу на сільську тематику.

Тема села в пейзажі ще здавна була присутня в японському мистецтві, так до прикладу в пейзажах присвячених змінам пір року, могли зображати сюжети де були присутні селяни що займались посадкою рису. Проте сама сільська тематика не була головною, а становила складову частину інших жанрів. Становлення ж його як окремого жанру почалось вже у другій половині XIX сторіччя, з утвердженням як такого наприкінці тисяча вісімсот дев'яностих років.

Це дослідження ми присвятимо аналізу репрезентації японської сільської тематики в пейзажі Японії з другої половини епохи Мейджі, по епоху Шьова до початку Другої світової війни. Трохи торкнемось період генезису сільського пейзажу наприкінці XIX сторіччя для кращого його розуміння, і розберемо розвиток та трансформацію у XX сторіччі. Особлива увага при тому, буде направлена на твори у західному стилі – йога, як на менш досліджений напрям у порівнянні з ніхонга, задля його кращого розкриття в мистецтвознавчому полі. Метою є прослідити спільні риси між ніхонга та його, порівняти їх, і визначити їх вплив один на одного та вплив західного мистецтва

на них. Також визначити наскільки митці йога копіювали західний живопис, і наскільки він був самостійним. Важливим є заразом створити систематизацію сільського пейзажу, і визначити його межі, окрім того й його вплив на інші жанри. На наш погляд, такий підхід збагатить і тематику українського мистецтвознавства.

Метою дослідження є аналіз та систематизація японського сільського пейзажу кінця XIX – початку XX сторіч, його розвиток, трансформація, і межі, з увагою на напрям йога. Дана мета визначає наступні **завдання**:

- Систематизація та аналіз літератури що стосується японського пейзажу, і митців що творили в цьому жанрі у хронологічних рамках дослідження та визначити стан наукової дослідженості теми
- Проаналізувати та порівняти пейзажі укійо-е, ніхонга та йога, і дослідити поєднання європейської та японської традицій
- Систематизувати сільський пейзаж
- Означити межі сільського пейзажу
- Визначити основні тенденції сільського пейзажу та його розвиток у межах обраного історичного періоду

Об'єктом дослідження є японське мистецтво кінця XIX та початку XX сторіччя. **Предметом** є сільська тематика в пейзажі Японії

Структура роботи. Робота складається з вступу, 3 розділів, загальних висновків, списку джерел (69 позицій) та додатку з альбомом ілюстрацій (64 позиції).

РОЗДІЛ 1.

Аналіз літератури. Історичний контекст та розвиток японського пейзажу до середини XX сторіччя

1.1 Аналіз літератури та наукової дослідженості теми.

Аналізуючи літературу на тему дослідження, варто відзначити велику різницю та дисбаланс між джерелами на теми ніхонга та йога. На Заході японське мистецтво було, і залишається популярним, проте це стосується в значній мірі саме класичного мистецтва, у той час як західний стиль живопису залишається у тіні. Через що у цій темі й досі залишається значний простір для дослідження мистецтвознавцями. Саме явище як йога, добре розкрито європейськими митцями, як окремо, так й у протиставленні з ніхонга, прикладом такого дослідження є праця «Ніхонга і Йога: два Японських стилі малярства» Джоеля Боудерліка. Звісно, переважна частина джерел що стосується даної тематики, написані саме японською мовою, у той час як європейськими мовами їх існує відносно небагато. Така ж тенденція до більшої зацікавленістю класичним мистецтвом, прослідковується не тільки на Заході, а також в Японії, хоча протягом останніх років зацікавленість митцями йога того періоду зростає, проводяться нові виставки, а разом з тим з'являється більше нових досліджень.

Щодо теми самого пейзажу, вона була добре та ґрунтовно розкрита в дисертації Ван Ле – «Становлення та характеристики пейзажного живопису в сучасному японському живописі: через перехід від картин відомих місць, до «невідомих пейзажів»», де ним описуються основні етапи та хронологія розвитку, а також важливі поняття в пейзажі від його появи в Японії, і до XX сторіччя включно. Сільська тематика в широкому розумінні, так саме є добре дослідженою, і приклади її досліджень є й серед українських мистецтвознавців, як от «Образи селян в Японському мистецтві кінця XIX –

першої третини XX ст.: Естетика, етнографія, колоніальна політика» Світлани Рибалко.

Саме та література, що стосуються пейзажу та сільської тематики, а також живопису, і митців, є основною джерельною базою для подальшого дослідження сільського пейзажу. Окрім того слід відзначити важливість електронних джерел, таких як «Kotobank», японський сервіс що налічує велику базу оцифрованих джерел, , енциклопедій, словників, глосаріїв, які надаються сервісу видавництвами та компаніями в різних галузях. І за можливості напряду отримати деякі джерела, цей сервіс є одним з головних, надаючи таку можливість. Тут варто відмітити, що під кожною статтею в «Kotobank», є позначення джерела звідки була узята інформації, інколи із позначенням автора. Як приклад, стаття щодо мистецтва Мейджі та Тайшю, де вказаний автор Хіда Тойджіро, а джерелом зазначається нове видання Всесвітньої енциклопедії, від Хейбонша. Так само важливі державні, музейні та інші сайти, як «TOBUNKEN» – Токійського національного дослідницького інституту культурних цінностей, де можна знайти стислі відомості про митців та їх діяльність. З західних джерел, варто відмітити «JAANUS», в якому зібрано та систематизовано значну кількість термінів щодо архітектури, мистецтва та пов'язаними з ними темами.

Втім попри дослідженість пейзажу, сільської тематики, а також людини та природи, є проблематичним знайти інформацію саме щодо сільського пейзажу, або його систематизації. У той ж час, опираючись на ці джерела щодо окремих митців, пейзажу та суміжних тем, можна зрозуміти загальний стан та розвиток сільської тематики в царині японського пейзажу.

1.2 Історичний контекст

Дане дослідження зосереджено на зображенні японського сільського пейзажу, японськими художниками, але при тому, ми не можемо казати про це, у відриві від усього іншого, що його оточує, від його підґрунтя. Таким чином, якщо ми хочемо по справжньому репрезентувати дану тему, ми маємо робити це, з урахуванням контексту та подій того часу, і не тільки у мистецтві, а в історично-культурному контексті. Якщо ми будемо розглядати сільський пейзаж, посилаючись, і зважаючи на соціокультурний, політичний та інші чинники, то саме тоді, ми по справжньому зможемо ґрунтовно дослідити цю тему, з її широким розумінням з різних сторін та аспектів. Саме тому, почати це дослідження, на наш погляд, слід з викладення важливих подій того часу у хронологічній послідовності, їх пояснення та який саме вони мали вплив на тему даного дослідження.

Почати треба з того, що європейське мистецтво з'являється в країні Вранішнього сонця ще задовго до вестернізації країни у XIX сторіччі, а перші відомі японські роботи у західному стилі, з'являються у період шьогунату Едо¹. Причина цього пов'язана із голландцями, а саме, коли голландські мореплавці, і торгівці, дістались берегів острова 1600 року. З того моменту, були налагоджені нідерландсько-японські зв'язки та торгівля, і хоч вони була дуже обмежені, в країну почали завозити нові технології та знання. Таким чином, після появи ранґаку² у XVII сторіччі, з'являється йōfū-га³, а у 1773

¹ Едо Бакуфу (яп.), період з 1603 по 1867 роки, коли влада в країні трималась у руках шьогунів (людей найвищої військової посади) з роду Токугава, фактично військовий самурайський уряд та період втрати реальної влади імператорами, що стали виконувати виключно церемоніальні та релігійні функції [22]

² «Голландські науки» - Вивчення західних наук та технологій [23]

³ Термін щодо гравюр та картин створених до періоду Мейджі під впливом Західного живопису, також відомі як ранґа. [21]

році з'являється відома мистецька школа Акіта-ранга⁴, яка хоч й проіснувала доволі короткий період, стала першою організованою школою, що почала використовувати європейську техніку. [24] Майстри цієї школи використовували такі європейські техніки як: використання тіней, градієнтів, лінійної та повітряної перспективи, натуралізм, деталізація об'єктів на першому плані, відображення, тощо. Тому невірним є твердження, що до XIX сторіччя, на японське мистецтво не було впливу західного мистецтва, хоча справедливо зазначити, що він був локальний та малопоширений. Варто додати, що тоді, це був саме вплив спричинений рангаку на класичний японський пейзаж, і ці роботи були радше виключенням, на відміну від тієї тенденції та створення цілого напрямку в західному стилі, з багатьма митцями що у ньому працювали, як це станеться майже через сторіччя у період Мейджі⁵. Проте до настання тієї епохи, і появи йоги⁶ як напрямку, у період бакумацу⁷ з дозволу шьогуна починаються дослідження західних технологій олійного живопису, і тут треба відмітити 1811 рік, коли було засновано «Інститут дослідження варварських книг», на чолі якого був художник Тогаі Кавакамі [27].

Наступний надзвичайно важливий поштовх для розвитку західного стилю в Японії, стається вже після повалення режиму шьогуна, і реставрації Мейджі⁸ після перемоги у війні бошін⁹. Саме у період правління імператора,

⁴ Мистецька школа що проіснувала з 1773 по 1780 рік, назва походить від «ранга» – назва голландських картин та регіону Акіта, де почали наслідувати голландський стиль [24]

⁵ Епоха Мейджі – період правління імператора Мейджі з 1868 по 1912 роки [25]

⁶ Йога – напрям який позначав картини у західній техніці, на противагу традиційній японській [17]

⁷ Період з 1853 по 1869 роки, відомий як кінець епохи бакуфу [26]

⁸ Прихід до влади імператора Мейджі у 1868 році та запровадження ним курсу на реформи в країні за західним зразком. [25]

⁹ Громадянська війна з 27 січня 1868 по 27 червня 1869 року, між прихильниками імператора та шьогуна [28]

Японія перестає бути консервативною феодальною країною, відбувається безліч реформ, уряд бере курс на модернізацію та вестернізацію країни. Прийнявши європейську модель, країна Вранішнього сонця також почала переймати й європейську культуру, що відобразилось у техніці, побуті, і звісно, мистецтві. Під цим, маються на увазі великі структурні зміни, які в доволі короткий період, змінили країну з феодальної, де основою було сільське господарство, до промислової, з огляду на провідні країни того часу [25, 27, 33].

І що також важливо, саме у цей період, кордони вже Японської імперії відкрились як для іноземців, так і для самих японців. Західна культура приходила в Японію разом і з європейськими освітянами, так у 1876 коли була створена перша технічна школа мистецтв, там почав викладати італійський митець Антоніо Фонтанезі, який навчав японських художників писати за європейською традицією та технікою. Він мав доволі значний вплив на становлення йоги у Японії, і що важливо, то він був переважно пейзажистом, а також причетним до барбізонців, і саме в нього вчився Асаї Чу, в якого як раз можна побачити цей вплив [10, 27, 29].

У той же час, відкриття кордонів дозволило деяким японським митцям відправитись у Францію, де вони так само, почали вивчати європейський живопис, ба більше опинились у країні де розвивався імпресіонізм. Серед цих митців, був Сейкі Курода, чий вплив на японський живопис у напрямі йога мав сильне значення. Як раз в його мистецтві можна побачити вплив французьких імпресіоністів, при тому, Курода не просто став одним з перших митців Японії, який писав картини у імпресіоністському стилі, він намагався створити щось нове і власне, де японські традиції та ідеї, були б поєднані із європейською технікою, і що як раз перегукувалось із тодішньою політикою Японії. У тогочасній Японії, не дивлячись на вестернізацію, також прагнули зберегти самобутність, так наприклад, уряд зробив шінто офіційною релігією імперії, де імператор був богом. Це звісно торкнулось й мистецтва, в якому митці

також, хоч й використовували західні інновації, накладали їх на японське бачення та традиції, як, наприклад, у роботі «Куме Кейчиро в своїй майстерні», вже згаданого Куроди Сейкі, про що зазначає Джоель Боудерлік [17, с. 18-19]. Згадуючи про Куроду, треба зазначити що його вплив, був сильний ще й тому, що він мав знатне походження, що також зіграло свою роль. Коли дядько Сейкі Куроди помер, він став новим головою роду, а разом й з тим віконтом, посівши крісло в палаті перів, і вже через два роки, був призначений головою «Імператорської академії мистецтв», тим самим, це дало йому можливість впроваджувати те бачення мистецтва, яке було в нього вже на офіційному рівні, але на цій посаді він провів лише два роки, пішовши з життя 1924 року. Проте ще до того як він був призначений на згадану раніше посаду голови академії, він почав викладати на катедрі західного живопису у Токійській школі витончених мистецтв у 1894 році, і окрім цього, саме навколо нього було сформовано Хакуба-кай¹⁰ [5, 11, 17, 27].

На противагу цьому мистецтвознавець Окакура Теншин та митець школи Кано, Хашимото Гахо були тими хто захищали традиційний стиль, і у певній мірі завдяки яким зароджується напрям ніхонга¹¹, котрий не стільки відстоював традиційний стиль, як намагався вдихнути в нього нове життя. Саме з того моменту, починає поширюватись протиставлення йоги та ніхонги, а не різних традиційних шкіл як це було до того часу [17, 27, 29, 30].

Короткий та проміжний висновок ми бачимо в тому, що вже на кінець XIX сторіччя, напрям йога відкрито підтримується з боку держави, що призвело до відкриття бунтену¹² у 1907 році [20]. І хоч країна підтримувала саме європейський стиль, проте серед митців усередині країни був сильний

¹⁰ У перекладі – «Асоціація білого коня», це група японських митців у західному стилі йога що існувала з 1896 по 1911 рік, ціль якої була демонстрація та популяризація західного стилю

¹¹ Термін щодо класичного японського живопису, що уособлює увесь суто японський живопис як такий, а не певні течії та школи [17]

¹² Бунтен – Художня виставка Міністерства освіти, перша публічна виставка спонсором якої був уряд [20]

блок з тих, хто бажав збереження японських традицій, як вже згадані Окакура Теншин та Хашимото Гахо, і Ернест Фенолоза, які розвивали та просували класичне мистецтво [29, 30]. Особливу роль в цьому, також відіграв вихід «Ніхон фūкеі-рон»¹³, таким чином, виникає два різних табори, тих хто притримувався традиційного мистецтва, і тих хто воліли навчитись західного мистецтва, адоптуючи його до власного, японського бачення, так японське мистецтво було розділено на два протидіючі напрями – йога та ніхонга, які й по нині використовуються як терміни у Японії, для розділення західного та власного стилів.

Але навіть попри підтримку від самої держави наприклад, митців напрямку йога, не усі мали можливість творити те що бажали, причиною на те став японський мілітаризм, який вплинув, звісно, й на митців, і на сам пейзаж, так саме як було репресоване японський кінематограф, було репресовано й багато японських митців в інших галузях. Однак не тільки мілітаризм був виною репресій деяких митців, так, деякі митці що творили у стилі йога, і були репресовані через комуністичні погляди. Як відомо, Японська імперія вважала комунізм, і Радянський Союз, загрозою як собі так й усій Азії, і мала наміри не допустити вплив комуністичної партії СРСР далі на Схід. Звісно, поєднання антикомунізму з мілітаризмом, посприяло й тому, що Японія не тільки мала претензії, але й активно вела бойові дії проти сусідніх держав, насамперед проти Китаю. Особливо, це питання загострилось наприкінці 1930-х років, коли стався конфлікт на озері Хасан¹⁴, а згодом й друга Японсько-Китайська війна (1937-1945р.) та битва на Халхин-Голі¹⁵. [6]

¹³ Книга – «Японська теорія ландшафту», написана Шігітаке Шіке 27 жовтня 1894 року, в якій окрім власне ландшафту, присутня тема де засуджується вестернізація, і піднімається тема націоналізму та імперіалізму [13]

¹⁴ Прикордонний конфлікт між СРСР та Японською імперією у 1937 році

¹⁵ Прикордонний конфлікт між Монгольською народною республікою та Манджурською імперією у 1939 році, в якій активну участь приймали СРСР та Японія

Називаючи більш точну дату початку боротьби із комунізмом, це 1925 рік, ще доволі символічно те, що як раз п'ятого числа, п'ятого місяця (Травень) того ж року, була надана можливість виборчого права усім чоловікам яким виповнилось 25 років. Себто, разом із наданням права голосу, були прийняті й інші закони, які посилювали боротьбу з противниками політики імперії, особливо під удар потрапили соціалістичні партії, проти яких було запроваджено тенкō¹⁶, саме з того моменту чимала кількість творців потрапили під репресії через свої політичні переконання. Тому, можна сказати що японські митці у західному стилі були доволі вільні у виборі що зображувати до приблизно середини 1930-х років, коли репресії разом із мілітаризмом та імперіалізмом досягли свого піку, і мали продовження до кінця другої світової війни. Також в цьому можна побачити певну циклічність, з моменту запровадження репресій шьогунатом Токугава у першій половині XIX сторіччя, і запровадження репресій вже імперським урядом у першій половині XX сторіччя. [31, 32]

Але мова йде не занепад мистецтва як в Німеччині, тоді коли була підписана антикомінтернівська угода між Третім Рейхом та Японською імперією у 1936 році, а про сповільнення, через обмеження, і мілітаристського мистецтва. У даний період, в мистецьких колах як засуджувалось, так й підтримувались ідеї націонал-соціалістичної Німеччини. Взаємодія двох країн в мистецтві хоч й посилилась, але японські митці були ближче до Франції, аніж до Німеччини. Тобто попри репресії, стан мистецької свободи у імперській Японії був у порівнянні більший. З'являються ідеї про те що живопис у японському стилі піднесе Японію та її суспільство, зростають думки про посилений контроль над мистецтвом, що посилюється з підписанням у 1938 році японсько-німецької культурної угоди. Деякі діячі

¹⁶ Термін, що в цьому контексті має на увазі зміну політичних позицій японських марксистів насильницькими методами на користь центристської та імперської позиції

культури починають змінювати свою думку на бік нацистської політики щодо культури та мистецтва, особливо після 1940-х років. Варто сказати, що були й ті хто були проти цього, а тому навколо цього відбувались дискусії. Саме ж мистецтво продовжувало розвиватись, а популярні гравюри як шін-ханга залишались жаданими серед іноземців, так до прикладу у 1940 році Роберт Мюллер відправився за ними в Японію з США. [6, 8, 29].

1.3. Японський пейзаж, історія та розвиток.

Оскільки у цій роботі, окрім дослідження японський пейзажу початку ХХ сторіччя, є мета дослідити саме зображення селища, селян, тощо, то треба також розібратись не тільки у видах японського пейзажу, які існували до 1867 року, і тих які з'явилися пізніше, а й у тому як у них зображали саме сільську тематику та як вони змінювались. Бо саме розуміння того як розвивався японський пейзаж, дасть краще розуміння зображення сільського пейзажу на початку ХХ сторіччя, і його особливостей та на які категорії його можна поділити.

Історія пейзажу країни Вранішнього сонця має довгу історію, і своїм корінням починається з наслідування китайської пейзажної традиції та техніки, Ван Ле зазначає, що ранні японські пейзажні роботи, нерідко зображали радше не японський пейзаж, а уявний пейзаж, зроблений за стилем китайського пейзажного живопису [5]. Власні японські риси в пейзажі почали складатись десь з середини IX – X сторіччя, саме у цей час, митці Ямато-е перестають прямо наслідувати пейзажі династії Тан у Китаї, а вплив китайської естетики згасав. Тут нам важливе саме Мейшью-е¹⁷, хоч тоді цього

¹⁷ Мейшью-е – «зображення відомих місць», напрям в японській гравюрі де зображувались відомі місця, такі як місця паломництва, релігійні місця та споруди, локації пов'язані з поезією та легендами, тощо

терміну ще не існувало, а прикладів робіт епохи Хейан¹⁸ в цьому стилі не зберіглось, проте дослідники зазначають, що у той період вони не зображали реальні відомі місця, і були пов'язані із поезією вака. Вони також були радше зображеннями уявних та неіснуючих місць, будучи лиш уявою митця, і також у своїй суті являли зображенням певних пір року. Жанри що почали розвиватись як самостійний пейзаж десь з X сторіччя, і мали назву – шікі-е¹⁹ та цукінамі-е²⁰, самі ж роботи, мали великий формат композиції, і часто були зображені на ширмах бьобу-е²¹. І це був важливий етап, завдяки якому зародилось саме бажання зображати «відомі місця». [5, 19, 34, 35, 36]

І вже на початку XIII сторіччя, зображення «відомих місць» починає передавати реальний пейзаж, що відповідав справжнім місцям. При тому це була стала тенденція, і вже у епоху Камакура²² існувало багато прикладів таких робіт на сувоях²³, і хоч вони були сильно стилізовані і викривлені, проте такі що містили реальні місця, і що було більш важливо, зображені так щоб бути впізнаваними. І хоч у період Камакура відбувся перехід від «поетичного» до реалістичної традиції, але це ще не був пейзаж як зображення фактичного пейзажу, а було лиш його поєднанням із іншими елементами, такими як архітектура, чи певними подіями, тощо. [5]

У XV сторіччі, японські митці знов починають наслідувати китайських, якщо точніше, вони стали поєднувати вже усталену традицію мейшью-е з китайською традицією зображення справжнього²⁴ пейзажу тушшю. Проте в

¹⁸ Епоха Хейан – період з 794 по 1185 рік

¹⁹ Картини чотирьох пір року

²⁰ Картини що зображали щомісячну зміну пір року, і могли складатись як єдиний комплексний твір

²¹ Бьобу-е – розпис на складних ширмах бьобу, був популярний в період Хейан

²² Епоха Камакура – період з 1185 по 1333 рік

²³ Емакі – живопис на сувої з шовку або паперу, що часто ілюструє певну історію

²⁴ «Шінкеї-дзу» – «справжній вид», пейзаж заснований на натуралістичному зображенні певного місця. Японський термін, проте тут мається на увазі як

самому Китаї, цей справжній пейзаж був багатошаровим, в його основі міститься декілька значень таких як «справжність – подібність», над яким існує «справжність – єдність об'єкта та суб'єкта», тобто внутрішнє «я» митця є об'єднаним із самим об'єктом. І в цьому просторі існує ще також «справжність» яка є лиш «волею» митця, що є окремішньою від реалістичного зображення, являючи натхненим та уявним образом об'єкту. Тобто хоч в китайському пейзажі це поняття справжнього є багатошаровим, і має значно ширше значення ніж реалістичність та подібність зображення, однак підтвердження тому, що японські митці розуміли це та використовували саме цей, більш глибокий та філософський аспект, ґрунтовних підтверджень не має. У підсумку, в Японії знайшла відгук саме ідея реалістичного передачі об'єкту, а не духовна концепція китайського пейзажу, і це починає новий етап більш реалістичного відтворення пейзажу в мистецтві. Тут слід вказати, що важливою є друга половина XVIII сторіччя, як період становлення концепції шінкеї-дзу як окремого жанру. [5, 19]

І ще до початку XIX сторіччя, японське мистецтво зазнає хоч й слабкий, проте помітний відбиток європейського мистецтва, який призвів до розвитку йōфū-га, що вже було описано раніше, особливо примітним і відомим став Шіба Кокан, що має доробок із олійних робіт датовані кінцем XVIII сторіччя. Таким чином, хоч й повільно, але японці переймали західні ідеї та традиції, що напряду вплинуло на реалістичність зображення пейзажу. Це у свою чергу породжувало різні експерименти, і появу нових типів композицій, що було наслідком засвоєння перспективи, і тут як приклад, можна навести Утаґаву Хірошіґе та його серію «сотня відомих видів Едо», де він використовує композицію крупним планом, що посилює відчуття перспективи, присутності та глибини, як на його 30-тій роботі в цій серії – «Сливовий парк у Камейдо».

ідея що виникла у китайському монохромному живописі тушшю близько кінця XII – початку XIII сторіччя, і зустрічається в японських роботах йōфū-га, мейшью-е та інших.

При тому, окрім мейшю-е, в пейзажі наприкінці епохи Едо починає збільшуватись популярність зображення «сцен із реального життя» – ескізів натуралістично переданої природи, відомих як шясей-га, хоча навіть у таких випадках, ці пейзажні сцени намагаються бути в межах зображення «відомих місць». [5, 21]

У XIX сторіччі починається значне зрушення в пейзажному мистецтві, на це впливає відкриття Японії для усього світу. Так, запрошений до країни Вранішнього сонця Антоніо Фонтанезі, посприяв розширенню не тільки західних технік, але й розширенню творчих меж серед митців. При тому, змінюючи саме уявлення про те як треба зображувати об'єкт, він зазначав, що важливішим є справжнє значення роботи, а зосередження та зациклювання на деталях, непотрібним. Так само, реалістичне зображення об'єкту є не настільки важливим, скільки варіації, і метаморфози на естетичну користь. Також продемонстрував нові типи композиції, й балансу, надаючи змогу створювати нові мотиви, додаючи певні окремі елементи, покращуючи картини в цілому. При тому, Фонтанезі проявив зацікавленість до класичного японського мистецтва та пейзажу, і поділив мейшю-е, на зображення «відомих місць», і зображення «прекрасних краєвидів». Надаючи учням завдання створювати суто природні сюжети, не зосереджуючись на відомих місцях, він, тим самим, дав сильний поштовх у розвиток пейзажного живопису Японії. Митці, які раніше зосереджувались на відомих місцях, почали зосереджуватись на природі, навіть якщо вона не мала якоїсь асоціації, яка є невідомою, але красивою. [5, 29]

При тому кажучи про ранні картини у західному стилі, і конкретно пейзаж, Хірокі Хашітомі, припускає, що митці пізнього періоду Едо, часто робили пейзажні роботи, через те, що саме так було легше дослідити перспективу. Продовжуючи на тему перспективи, у той ж самий час, в укійо-е, в пейзажах часто були присутні люди, бо в самому укійо-е, популярно було зображати саме сцени з людьми, де пейзаж був лише складовою цих сцен, а

тому траплялось таке, що навіть у роботах сфокусованих на пейзажі, все одно були фігури людей, які могли навіть дати розуміння глибини перспективи, наприклад у залежності від їх розміру один до одного. [5]

Підтвердження цього також знаходить Ван Ле у Хірокі Хашітомі, який зазначає, що ранні японські пейзажисти у західному стилі, продовжували користувались класичними принципами, такими як – «Де є стежки, там і йдуть люди» (*переклад авт.*) Ван Вея; «Якщо ти бажаєш показати мені гірський шлях, ти маєш викрити людину» (*переклад авт.*) Ясунобу; «Фігури (людей) в горах служать покажчиками дороги» (*переклад авт.*) Го Сі з книги «Лінцюань Гаочжи» [5]. Ці ж самі принципи також можна побачити у картині Сейкі Куроди «Осінній схил» 1912 року, хоча звісно цей приклад пізнього а не раннього пейзажу, і може бути скоріше бажанням автора показати злиття природи та людини у гармонії, проте сам факт відповідності зображення минулим тезам є вельми цікавим прикладом.

Наприкінці ХІХ сторіччя, виходить важлива праця «Японська теорія ландшафту», книга що в цілому посприяла зміні сприйняття ландшафту в багатьох сферах. Але що важливіше для нас, це те що ряд факторів, які були підсилені й цією роботою включно, зрештою призвели до того, що зображення відомих місць стало вже не таким популярним як раніше, і на передній план вийшов пейзаж як ландшафт та природа, в естетичному розумінні та сприйнятті. Приблизно у той ж час, Шотаро Кояма використовував та надихався журналом «Сховище художника та рисунку»²⁵, використовуючи такі три терміни як – історичний, сільський та видовий пейзажі. Історичний як той що містить щось знакове та величне, сільський, той що має на меті передати правдиве зображення природи такою як вона є, і види певних місць, в яких важливим є точність, і які можна називати пейзажом [15]. Тобто, можна

²⁵ Мається на увазі книга 1788 року, британського гравера Френціса Фіцджеральда, відомого також як Чарльз Тейлор що жив у період з 1756 по 1823 рік

припустити, що для Коями, різниця між сільським та пейзажем де зображується конкретна локація, полягає у натуралістичності. Також ми чітко бачимо як концепція Коями перекликається з ідеями Антоніо Фонтанезі, який розділяв мейшьо-е на зображення «відомих місць» та «прекрасних краєвидів», як і Кояма розділяє пейзаж на історичний та видовий. Тобто, вже на момент кінця XIX сторіччя, можна чітко казати про розуміння та відокремлення сільського пейзажу, як такого, від інших видів пейзажу. Також, ці ідеї Коями, може й не створили, але явно вплинули на розвиток і збільшення ролі хан-мейшьо²⁶.

Це, як й вплив Фонтанезі, посприяли тому що митці почали більше думати про композицію, сюжети, як краще розміщувати об'єкти, покращуючи пейзаж як такий та змінюючи його, і сприйняття природи й ландшафту в цілому. Звісно, можна казати й про вплив барбізонської школи та імпресіонізму на його, яка тоді ще розвивалась, зрештою, ці тенденції можна побачити й у роботах Асаї Чу, Куроди Сейкі та інших митців [16, 29]. І звісно що вплив був по відношенню не тільки до його, а й до ніхонга, до прикладу роботи Поля Сезанна впливали на Оно Чіккйю [20]. Сприйняття такого «невідомого» пейзажу, почало позитивно оцінюватись у 1897 році, саме тоді в другому випуску журналу «мистецька критика», з'являється позитивне ставлення до нього, що як раз затвердило визнання робіт фūкеіґа²⁷. [5, 37]

Наприкінці XIX сторіччя та початку XX сторіччя, пейзаж був під сильним впливом різних груп, в тому числі й від Хакуба-кай, яка була прикладом тенденцій у напрямку його, що в цілому, так й в пейзажному окремо. Приблизно у той час, як раз починає наростати популярність зображення

²⁶ Термін на противагу мейшьо-е, що значить «невідоме місце», фактично, дорівнює поняттю «мумеі но фукеі» – «безіменний пейзаж».

²⁷ Термін що позначає пейзажний живопис, використовується здебільшого саме по відношенню до пейзажних картин у класичному західному стилі, також інколи зустрічається як термін щодо укйю-е другої половини XVIII та першої половини XIX

пейзажу та людей, і особливо зацікавленість сільським пейзажем, і зображенням в них селян, не в останню чергу під впливом пленеру, який був прямим наслідком повернення до Японії Курода Сейкі та Кумей Кейчіро з Франції у 1893 році. З іншого боку, це були пошуки власної ідентичності, зацікавленістю старими традиціями, особливо поза межами міст які стрімко розвивались. При тому це супроводжується появою таких типів пейзажу, що запроваджувались під впливом мітичних та романтичних ідей, як приклад Курода Сейкі, котрий прагнув до створення концептуального живопису, одна з таких спроб був його твір «розмова про давню історію кохання» 1898 року. [1, 2, 11]

Тобто, на кінець XIX сторіччя, ми бачимо перехід від мейшю-е, до хан-мейшю, і тут можна казати про вплив саме барбізонської школи як один з факторів цього переходу, провідником якої був Фонтанезі, і митці що вчилися у Франції. А також фактору пленеру, що був популяризований Шотаро Коямою в його трьох типах пейзажу, Шігі Шігетакі та «Японською теорію ландшафту», і Куродою Сейкі, який популяризував пленер, що було прямим наслідком впливу імпресіонізму. У підсумку це призвело до зміни сприйняття японцями природи та відношення до неї, що збільшило популярність зображення невідомих пейзажів.

Зростання різних впливів на японське мистецтво, таких як романтизм, що стало особливо сильним як раз наприкінці XIX та початку XX сторіч, призвело до посилення індивідуальності та прагненню митців до оригінальності, з'являється більше свободи як в технічному так й в концептуальному плані. Це у свою чергу, призводить до того що вже на початку XX сторіччя, пейзаж стає не тільки визнаним, але й отримує багато різних варіацій, від класичних, імпресіоністичних до концептуальних та алегоричних, тощо, що також показує засвоєння японськими митцями західної техніки та академізму до того часу, і відхід від простого копіювання західних робіт. Однією з причин такого, доволі швидкого відходу від копіювання,

можна назвати те, що для японців західне мистецтво, було більше як інструмент, який вони вивчали, щоб потім за його допомогою твори своє власне. Такі погляди були притаманні і тим японським студентам, що вчилися на заході, що пояснює чому з початку XX сторіччя, в епоху Тайшю митці напрямую його творили у багатьох, зовсім різних стилях. Тенденції епохи Тайшю, також вказують нам на популяризацію стилізації та символізму, проте це не було поверненням до того що було в мейшю-е, а радше спробами митців знайти власне «я», створюючи оригінальні твори. [17]

Висновки до розділу I.

Стан наукової дослідженості тематики пейзажу як такого, в науковому середовищі знаходиться на високому рівні, і налічує чималу кількість джерел, так само як й тема людини в пейзажі. Щодо сільської тематики, то неправильним буде твердження що вона не є дослідженою, проте в контексті пейзажу, де головним об'єктом являється саме сільський пейзаж, таких досліджень вкрай мало, і часто це обговорюється у межах творів окремих митців, або пейзажу в цілому.

Сам пейзаж отримав значного розвитку у період з XIX сторіччя, що також стосується й сільської тематики, цікавить до якої зросла після початку модернізації. А його формування та визнання стається вже наприкінці цього сторіччя, і досягає свого розквіту у епоху Тайшю, в найбільш вільний період Японської імперії.

РОЗДІЛ 2.

Ніхонга та йога: порівняння і класифікація сільського пейзажу

В цьому розділі, ми зосередимо свою увагу на порівнянні творів що зображують сільський пейзаж за двома головними напрямками в японському мистецтві, класичному – ніхонга та західному – йога. Проаналізуємо, і їх розвиток в межах цих напрямів, окрім того визначимо основні типи сільського пейзажу та означимо впливи різних напрямів один на одного.

2.1. Сільський пейзаж в напрямі ніхонга

В цьому параграфі, порівняємо традиційне укіо-е та «ніхонга», для цього візьмемо дві роботи, перша Кацушіки Хокусая де він зображує Шімомегуро (іл.1). Це класична робота зроблена приблизно у 1830 році, із зображенням селища та Фуджі, і є 25 частиною з серії його робіт «Тридцять шість видів Фуджі». Друга робота котра є представницею ніхонга, також написана у 30-і роки, але вже ХХ сторіччя, створена Йошіди Хіроши та має назву «Судзукава» (іл.2), де так само зображено сільську місцевість, з Фуджі на фоні.

Почнімо аналіз спочатку з роботи Хокусая, на ній ми бачимо на першому плані дерева, селище, селян, сніпи та поля, на середньому плані так само бачимо усі ці елементи проте вже без будинків, а також пагорби, і вже на останньому вбачаємо лише гору Фуджі та небосхил. Отже, тепер розберемось з усіма цими елементами окремо, для кращого розуміння роботи, почнімо з того, що автор не просто використовує рамку для своєї роботи, але й вміло послуговується нею, як частиною роботи в цілому. Так, ми маємо світлу рамку роботи, що зливається у нижній частині гравюри із туманом, що має схожий колір, але темнішого тону, немов розділяючи рамку від пейзажу, це дає нам

відчуття більш глибокого занурення та плановості, технічно поглиблюючи перспективу. Далі з лівою частини бачимо дерева та будинки, при тому хоч будинки мають схожий тон та колір із туманом, вони не змішуються завдяки деревам зеленого кольору, що розділять як сам туман від будинків, так й будинки між собою. Класично для японської гравюри не видно жодних тіней, що стосується як будівель, так й усіх інших елементів роботи, саме ж селище має деталізацію достатню для розуміння матеріалу з якого зроблені будівлі та основні їх елементи, так само як й у дерев на передньому плані.

І вже кажучи саме за флору, ми маємо добре деталізовані дерева як на першому плані так й на останньому, проте на середньому ми маємо або дуже спрощені кущі чи малі дерева що ховаються за пагорбами. На самих пагорбах, окрім лівого, а також середини правого видно сільськогосподарські поля, ці культури чергуються між собою двома кольорами, що не дає їм злитись. З точки зору саме їх деталізації, бачимо як автор працює простими плямами та точками, і двома основними типами ліній, перший де маємо короткі лінії що йдуть за певним напрямом угору та вбік, імітуючи колихання трави, і даючи зрозуміти розмежування між полями з культурами та травою, в той час як інший тип ліній, що імітують рихлу землю шляхом коротких та невеличких чергувань, вказуючи на культури та більш плавних лінії, з більшим інтервалом і сильнішими відхиленнями між собою, вказуючи вже на траву та пагорби. Ще одним елемент флори, це є невеличкі рослини уздовж доріг, а також в місцях де є розриви між пагорбами створені лініями, таку ж рослинність автор додав й в районі правого верхнього дерева. І останній елемент що відрізняється від інших, присутній лише біля сніпів, це високі та стрункі рослини, котрі слугують елементом що розділяє їх між собою та жовтою травою, і стає провідником зеленого кольору між листям дерев та такого ж кольору полями. У підсумку, флора у цій роботі являє з себе важливий елемент який заважає повній гомогенізації роботи, і слугуючи розділовим аспектом роботи у

симбіозі з кольором, водночас дуже спрощеною не забираючи на себе увагу глядача та не перевантажуючи роботу надмірною деталізацією в цілому.

Третім, важливим елементом є люди, які як раз є найбільш ґрунтовно проробленим елементом роботи, і як слідує японській традиції, вони створюють різні сцени, за якими цікаво спостерігати. Усього ми маємо три такі сцени, найближча до нас на передньому плані сцена із селянкою, це матір котра несе на собі дитину позаду, і ймовірно хлопчик, таке припущення ми робимо з його зачіски притаманній радше хлопчикам, аніж комусь іншому. При тому селянка прямо дивиться на хлопчика який відводить від неї свою голову, не бажаючи дивитись на неї, що ймовірно вказує на якийсь конфлікт.

Трохи далі по дорозі вже сцена з трьома чоловіками, двоє селян мисливців що йдуть по дорозі та фермером що працює в полі, який опирається двома руками на коліно випираючи свого горба дивиться на чоловіків котрі ймовірно про щось розмовляють один з одним судячи з їх поз, немов вони звертаються один до одного. Те що ці двоє є мисливцями ми розуміємо з декількох факторів, по перше в них обох сидять птахи, що візуально нагадують соколів, і як відомо, в Японії є традиція полювання із допомогою соколів, в мистецтві також відомий термін такагарі²⁸, а звертаючись на ілюстрації з трактату «ехон така кагамі»²⁹, особливо до другої книги із детальним зображеннями мисливців з птахами та їх атрибутами, ми одразу побачимо схожі елементи між цими ілюстраціями з книги та чоловіками з роботи Хокусая [38, 39]. На додачу до цього, другим фактором окрім візуального, є розуміння та знання локації, Шіомегуро знаходиться поблизу Комаби, де в

²⁸ Термін щодо зображення полювання із допомогою соколів, а також щодо соколиних ловів в цілому. Щодо самого полювання, воно було особливо популярно у період Едо та за своєю суттю була елітарним елементом вищого класу в тогочасному суспільстві

²⁹ «Ілюстрована книга соколине дзеркало» (*переклад авт.*), ілюстрований трактат з 5 томів що описує полювання із використанням соколів, створений в приблизно 1860 роках, за авторством Каванабе Кібсая, Шібата Дзешіна та Кікучі Йбсая

період бакуфу було створено соколіні угіддя, вид на які можна побачити у «поле Комаба» з «ілюстрованого путівника відомими місцями Едо, том 3» 1834-1836 років за авторством Саїто Чюсю та Хасегава Сеттана [40]. А як приклад зображення цього місця в контексті такаґарі можна звернути увагу на «Комобано, види відомих місць в Едо» Хірошіґе другого 1863 року (іл.3). Отже з цього ми робимо висновок, що ці двоє мисливців, що ймовірно працюють на місцевого феодала йдуть з Шімомеґуро до Комаби, при тому з нашої точки зору на Фуджі, мисливці йдуть праворуч, як раз туди де раніше й знаходились ці угіддя.

Останньою людиною на цій роботі залишається самотній фермер на середньому плані ліворуч, він іде по дорозі з мотикою що й натякає нам на його професію. Ми не бачимо його обличчя, він розвернутий до нас спиною, і можливо він йде кудись далі обробляти поля. Що більш цікаво, так це зв'язок цією людиною із двома мисливцями, якщо придивитись на ноги усіх трьох та їх пози бачим, що селянин стоїть спиною до мисливців, а його ноги розвернуті ліворуч, у той час як у двох чоловіків ноги розвернуті у інший, правий бік, один з них стоїть боком інший ж спиною. Також вони усі резонують із деревом праворуч, створюючи дві вертикалі з відносно рівномірним відступом якщо дивитись по дереву та селянину до рамки роботи. Саме ж дерево окрім того збалансовує ліву гору, знаходячись на її рівні. І кажучи вже про баланс та відношення елементів роботи одна до одної, треба зауважити про важливий елемент притаманний саме японському мистецтву, це використання паралельної перспективи, саме це робить простір більш пласким, і ми маємо однакових за розміром людей, хоч вони й знаходяться на різних планах та віддалені від глядача. І хоч в паралельній перспективі немає якоїсь певної точки сходу, в цій роботі все одно ми зрештою опиняємось у її центрі, там де знаходиться Фуджі.

Можна зазначити що ця робота підпорядковується діагоналям, дахи будинків, сніпи, рисові поля та схили пагорбів та гір, а також дві дороги, і

навіть певною мірою туман. Фуджі як раз знаходиться на перетині цих діагоналей. Але перед тим треба сказати ще й про задній план, небосхил що має два основних кольори, синій знизу та зверху та білий по центру. При тому білий колір заповнює майже увесь простір, таке рішення можна пояснити тим, що темніший синій не дає злитись між собою небосхилу та рамці, а також розділяє поля та гори знизу, в тому числі темний тон в нижній частини небокраю контрастує із верхівкою гори, таким чином це ставить на ній акцент. По друге, такий контраст посилює глибину простору, немов занурюючи нас у найбільш світлий за тоном наче безкрайній небосхил, бо сам по собі світлий тон дає нам сильніше відчуття вільного простору аніж темний. А відносно усього іншого простору, небосхил займає ледь не усю його половину, що композиційно створює багато вільного місця, яке компенсує деталізовану нижню частину роботи, полегшуючи наше сприйняття композиції в цілому.

І тепер, обговоривши усі інші елементи, варто сказати про власне згадані раніше дві дороги, окрім того що вони створюють діагоналі, права стежка має ще й інше значення, по мірі того як ми роздивляємось сюжет, ми наче йдемо від самого селища по цій стежці спостерігаючи за сільськими сценами, спочатку рухаючи по діагоналі праворуч до мисливців із фермером, а потім по діагоналі ліворуч, що виводить нас до власне самої гори Фуджі, а також трохи далі до самотнього фермера. При тому окрім цих найбільш важливих діагоналей, вони ще й перетікають у дві гори по боках роботи, формуючи ще одну додаткову рамку. І водночас з тим, вони також підпорядковуються туману знизу, права гора як й туман праворуч нижні за ті ж самі деталі ліворуч, що лиш сильніше пов'язує між собою усі елементи гравюри. Тож як було сказано раніше, сніжний покрив гори на тлі темного неба, а також темна основа гори у поєднанні із світлою флорою створює сильно виражений контраст, що прив'язує нас до цієї гори, і ставлячи фінальний акцент на цій роботі, тим самим за відсутності тут класичної

європейської перспективи, ми зрештою не губимось і приходимо до центрального елементу цієї роботи.

У підсумку, можна сказати про неймовірний рівень Хокусая як автора та цієї роботи окремо, про те як майстерно він поєднує усі елементи між собою, створюючи різні але пов'язані історії, паралельно розповідаючи нам про основні риси та факти цієї місцевості та демонструючи нам не тільки гарний краєвид але й захопливу історію.

Тепер, ґрунтовно дослідивши приклад класичного укійо-е, перенесемось на близько сто років уперед, аналізуючи приклад ніхонґа, гравюру «Судзукава» 1935 року за авторством Йошіда Хіроші (іл.2). Знов ж таки почнемо з планів, на першому знаходиться невеличку ділянку землі та річку, далі на середньому плані інший берег ріки, і невеличке поселення, ще далі на третьому ліс що лінією простягається через увесь центр роботи, позаду якого туман що його розділяє та велику гору Фуджі, що займає близько половини усього простору. Перед тим як почати детально розбирати цю роботу, порівнюючи роботу двох авторів, слід зазначити про те що якщо в Хокусая рамка є частиною роботи що інтегрована в неї, то в цьому прикладі ми маємо рамку що є радше вікном у яке ми дивимось, ефект чого посилюється завдяки чорному обведенню.

Власне найближче що ми бачимо до себе, це рослинність, трава, берег та можливо заплава, хоч це й важко казати напевно, але на який є певний натяк у вигляді невеликої рослинності прямо біля води праворуч на темному ґрунті, де утворюються невеликі алькови а також бакай та очерет що росте поблизу. Далі іде перехід між ближнім та середнім планом, роль якого виконує річка у який видно відображення верхньої частини зображення, берега, дерев частково будинку а також гори. При тому на цьому плані де також присутні ті ж самі елементи флори на березі що й на першому, мають вже значну різницю у деталізації їх зображення, так роздивляючись очерет то ми бачимо окреме листя та стебла, і навіть окремі травинки попереду, що мають власний контур,

то вже на середньому така детальність відсутня. Ми впізнаємо очерет по його тонкій формі, відчуття якої автор передає через тонкі лінії з коротким інтервалом, і високими гострими виступаючими над горизонтальними лініями берегу. Трава ж зовсім позначається лише невеликою кількістю коротких ліній в декількох місцях, а також в невеликій кількості об'ємних затемнених плям із хвилястими плавними лініями, з інколи різкими вертикальними перепадами та розривами зробленими лінією. Дерев, що вперше з'являються на середньому фоні так само спрощені, ми не бачимо окремого листя, а лише окремі групи з'єднані разом із гілками та стовбурами дерев, які усі разом утворюють ансамбль у центральній частині середнього плану. Лише декілька дерев стоять трохи праворуч від центра окремо від цього ансамблю, з'єднуючись із ним за допомогою кущів та малих дерев світлого кольору позаду, що композиційно горизонтально простягаються по центральній її частині не тільки поєднуючи їх, але й також гармонійно доповнюючи простір між великими деревами попереду та деревами на задньому плані, створюючи ще один план посилюючи тим самим відчуття глибини, а також завдяки своєму світлому тону роблячи акцент та не даючи змішатись будинкам із іншими деревами більш близькими до них по тону. Дерев ж ліворуч з'єднуються з ансамблем завдяки ще одному окремому дереву посереднику.

Хоч тут явно є схилення саме до лівої частини, вона частково компенсується останнім планом з деревами, які хоч й значно менші за своїм розміром, але дають цей ефект не завдяки розміру а деталізації та відчутті віддаленості. Ці дерева на фоні майже не мають деталізації, окрім як лише верхівок дерев, і на відміну від дерев на середньому плані ці мають лише один тон та колір по всій своїй довжині. Більш деталізована їх частина знаходиться у правій частині роботи, у той час як у лівій вони майже повністю горизонтальні, при тому попри їх вузький розмір, ліва частина усієї єдиної горизонтальні тонша за її праву частину, на додаток у правій частині ми бачимо ще елементи флори, значно нижчі за ці високі на фоні тих дерев. З

лівої ж частини ми помічаємо значно меншу деталізацію цієї смуги, а її хоч й легкий проте постійний нахил створює відчуття її значної віддаленості відносно глядача аніж ця ж саме смуга вже з правої сторони. Додатково, цьому сприяє й сама ріка, що так само включно з її елементами флори підпорядковуються цьому ж принципу але вже у віддзеркаленому порядку. І в доповнення цьому, слугує перший найближчий нам план, де ми маємо більш широку частину ріки з правої сторону, і більш вузьку ліворуч, що хрестоподібно збалансовує всю цю композицію та взаємодію об'єктів між собою.

Отже переходячи вже до заднього плану із горою, бачимо як дерева зліва скривають схил Фуджі з цієї сторони, при тому на правому схилі гори бачимо виступ, який візуально можемо порівняти із верхівкою найвищого дерева праворуч. І хоч схили гори доволі пологі, цей правий виступ, і загалом схил гори з цієї сторони ще менш крутий аніж з лівої сторони, що можна побачити на світлинах цієї гори якщо дивитись на неї зі сторони Судзукави (іл.4). Як ми бачимо на світлині гора має чітко виражену асиметрію, права частина вища за ліву, і саме це пояснює нам причину чому автор обрав саме таку композицію й точку зору для глядача, тобто він компенсує цей нюанс, і створює симетрію в композиції за допомогою лісу та дерев, завдяки чому створюється рівновага. Виходячи з цього, можна казати й про те, що й ріка в тому числі підпорядковується горі, урівноважуючи її, на додачу, якщо дивитись на схил гори та ліву частину ріки, а також на всі дерева в цілому, то ми бачимо що вони усі створюють діагональні лінії справа та наліво вгору. У той же час, діагональну лінію лівого схилу гори компенсує відображення у воді правого схилу гори. Поселення, човен біля нього, великі кам'яні брили а також окремі дерева праворуч на середньому плані, котрі в цілому утворюють центральну частину роботи, зміцнюють загальну композицію роботи, і створюють ще одну діагональ споріднену лівому схилу, тим сильніше збалансовуючи роботу. Саме селище, каміння та цей човен сильно

контрастують із флорою довкола, і відрізняються по кольору, створюючи на собі акцент. Варто додати, що є ще один човен ліворуч, який майже вдвічі менший, і демонструє нам завдяки своїй різниці з іншим перспективу, а також віддаленість лівої частини іншого берегу від правої, так само як й деталізація на смузї дерев праворуч дає нам відчуття їх більшої наближеності до нас од лівої. А отже, ми маємо точку сходу у лівій частині картини за її межами, що в цілому відповідає європейській візуальній композиції картин.

Щодо гори, то на вершині гори маємо сніжний покрив, який поділяється на два кольори, білий праворуч та світло-сірий ліворуч, завдяки цьому ми сприймаємо верхівку гори як таку на яку світить сонце завдяки якому утворюються тіні. А туман який розділяє пояс дерев та гору, окрім відчуття глибини, створює градієнт для самої Фуджі, тим самим візуально утворює її схил, що разом із тінями на її верхівці робить її округлою для нас попри використання автором плоских кольорів майже без градієнтів.

Ще однією деталлю яка була згадана, це відображення на річці, сама річка та їх роль у композиції. Але досі ми не зачіпали їх технічний аспект. По перше, для того щоб уникнути злиття відображення об'єктів у річці з берегом, особливо де їх багато, автор використовує два човни та палі. Самі ж відображення доволі плавні та тягучі майже без розривів, які зустрічаються лише в деяких місцях. Ця структура, разом із доволі легкими, не сильно вираженими спотвореннями дають нам зрозуміти що по перше, ми дивимось на річку на що звісно натякає й колір та наявність самого відображення як такого, а по друге що вона хоч й тече, але дуже спокійно.

Підсумовуючи усі згадані аспекти цієї роботи так само розуміємо про високий рівень взаємодії усіх елементів між собою, а спокійні кольори та невисока деталізація об'єктів, дозволяють приємно споглядати цей краєвид, при тому не перетягуючи на нього усю нашу увагу, даючи глядачу можливість сконцентруватись також й на Фуджі, чому допомагає також й те що вона займає значну частину гравюри. Тож дивлячись на цей пейзаж, ми плавно та

зигзагами переміщуємось від річки до поселення, потім до дерев і зрештою концентруємось на вершині гори.

Тож маючи чітке розуміння та проаналізувавши роботи «Судзукава» Йошіда Хіроші та «Шімомегуро» Кацушіка Хокусая, ми можемо їх порівняти між собою. Хіроші використовує перспективу з чіткою лінією горизонту що знаходиться на стику трави та смуги дерев позаду, і лінії що ведуть до точки сходу ліворуч за полем видимості роботи, що чітко вказує на вплив західного живопису у цій роботі, що відсутня у Хокусая. Також деталізація об'єктів по мірі віддалення в «Судзукава» значно менша, аніж в «Шімомегуро», де вона або не змінюється, або змінюється слабо, використовуються зовсім різні способи передачі глибини в роботах, так в першому випадку це робиться більш у європейській манері, плани плавно переходять між собою, за винятком місця де проходить смуга дерев. В другій роботі ми не вбачаємо такої глибини робота, вона більш пласка, а плани мають більш чіткі переходи, так само тут відсутня повітряна перспектива, що присутня в «Судзукава». Ще одним важливим елементом є освітлення, якщо в гравюрі Хокусая ми маємо однотипне освітлення без використання тіні, то Хіроші створює значно складніше освітлення послуговуючись простими тінями завдяки зміні тону та кольору, завдяки чому за відсутністю в композиції сонця ми розуміємо що воно є, де саме та звідки світить.

Варто при тому зазначити те, що попри технічну складність в «Судзукава», вона має менше наповнення та деталізацію об'єктів аніж «Шімомегуро», таким чином є два зовсім різних сприйняття робіт, де одна більше зосереджена на природі та горі, у той час як інша зосереджена у рівній мірі між природою та людьми, селищем та їх історіям. Тут також слід вказати, що самі люди, наприкладі мисливців є допоміжним елементом, котрий вказує нам на те що знаходиться далі по дорозі. При тому обидві вказують на Фуджі, ведучи нас до неї та демонструючи її використовуючи зовсім різні методи. І хоч обидві роботи не є натуралістичними, порівнюючи зображення гори в них

обох, то видно як вона точно передана та відповідає якщо дивитись з Судзукава справжню в Хіроші, та те як далеко від цього передана вона в Хокусая. Це також підкреслює європейський вплив на гравюру, а саме бажання більш точної передачі об'єкта на картині, при тому так щоб він був композиційно гармонійним. Загалом, ми бачимо те як європейська композиція та ідея зображення пейзажу як в олійному живописі за принципами що їх пропагував Фонтанезі, разом з численними технічними західними елементами проникають у японську гравюру.

З точки зору зображення села, треба зазначити що це два зовсім різні типи сільського пейзажу. В «Судзукава» поселення є одним із композиційних елементів що урівноважує простір в роботі, і є важливим акцентом, проте не головним її елементом, а отже в цьому випадку цей пейзаж можна віднести до такого, де природа домінує над селищем, і є лише його елементом що підпорядковується йому. У той час в «Шіомегуро» сільський мотив розкритий значно сильніше, тут окрім будинків є також й селяни що в ньому живуть та працюють, отже окрім природи є й «живе» селище, і ми можемо віднести цю роботу до тієї, де стається симбіоз між двома цими елементами, що формують цю роботу, при тому із домінуванням в ньому природи.

Обидві роботи демонструють нам значні зміни в гравюрі початку ХІХ та ХХ сторіч, і хоч ця робота стосується саме сільського пейзажу, ми не можемо опустити наступні, дуже важливі для розуміння факти. По перше, це порівняння не може вважатись репрезентативним, як таке що порівнює традиційну гравюру Едо бакуфу, та гравюри ХХ сторіччя. Так в період шьогунату існували різні мистецькі школи, що мали свої унікальні риси, у той же час на момент кінця ХІХ сторіччя, коли в Японській імперії починається безліч стрімких змін, у тому числі в культурі та мистецтві, класичні школи занепадають, гравюри що раніше були популярні в Японії стають такими за кордоном, але всередині країни навпаки приходять до забуття. І як було згадано в минулому розділі, були й ті хто усіма силами намагались зберегти

традицію та класичне японське мистецтва, особливо відомі Окакура Теншин та Ернест Фенолоза. З цієї ж причини, в кінці XIX та на початку XX сторіччя низка митців ніхонґа намагаються модернізувати класичну гравюру, але при тому це не значить що класична гравюра зникає, вона опиняється в тіні. Деякі митці як от Йошіда Хіроші, Іто Шінсуй, Кавасе Хасуї як раз були одними з тих хто її модернізував, а їх роботи хоч й є частиною ніхонґа, треба розглядати в контексті Тайшю-шінханґа³⁰. [8]

А отже, порівняння «Судзукава» Йошіда Хіроші та «Шімомегуро» Кацушіка Хокусая, в цій роботі не має на меті репрезентувати усе класичне мистецтво до, й після середини XIX сторіччя, також воно не є таким що показує весь напрям ніхонґа, а лише конкретний жанр всередині напряму у випадку із «Судзукава». Проте для того щоб краще розкрити тему сільського пейзажу, його особливості, ми маємо в цілому зрозуміти й його розвиток, а також ту різноманітність в ньому, яка з'являється на початку XX сторіччя. Саме для цієї цілі потрібно порівняти сільський пейзаж як різних епох, так й стилів, але ми не можемо уділити цьому усю нашу увагу через їх велику кількість, і з огляду на це маємо обмежитись лише певними роботами щоб показати цей розвиток, і варіативність.

2.2. Сільський пейзаж в напрямі йоґа.

Отже тепер, перейдемо до зображення сільського пейзажу в йоґа, об'єктом нашого аналізу буде картина «Фуджі» Іюкі Бунсая (іл.5). Ця робота була обрана через те що вона так само зображує гору Фуджі, за винятком лише

³⁰ Шін-ханґа – Термін щодо гравюр 1910-х – 1960-х років, які були популярні як в самій Японії, так й за її межами. Цей новий тип гравюр був створений через занепад класичної гравюри. А завдяки тому що багато митців почали співпрацювати між собою, стався не просто обмін технік, а поява зовсім нових й унікальних, до того ж, на деяких майстрів був спричинений й великий вплив західних технік, що відобразилось на їх роботах. [7]

того що демонструє її взимку. На першому плані знаходиться засніжене поле, дорога та ріка, далі на середньому сніпи сіна, та люди з повозкою що рухаються дорогою, продовження річки та ліс за яким бачимо будинки. На середньому плані вже видно ліс ліворуч, і продовження лісу із правої частини, окремі дерева, міст, вигин річки та селище. Останній план займає більшу частину роботи, на ньому видніється підніжжя гори, на якому знаходяться смуги дерев, гору Фуджі та небосхил. Композиційно на першому плані маємо рівномірно розподілені елементи, нижня частина роботи розділяється від середнього плану за допомогою сніпів які знаходяться на одному рівні з містком на річці праворуч, а також кронами дерев. Річка яка візуально для глядача йде під кутом урівноважується за допомогою полів, які повторюють її рух. З переднього на середній план нас виводить група людей що рухаються дорогою, на рівні з ними також знаходиться будинки за опалими деревами праворуч, вони зв'язані завдяки мосту попереду котрий у свою чергу ділить картину композиційно навпіл, і веде нас ще далі до селища попереду. Люди які є акцентом та одними з провідників на цій роботі також підпорядковані із сніпами та містком, також секції полів ліворуч так само рівняються по ногах та головах цих людей, як міст й смуга невеличких дерев що ведуть від мосту до будинків. Отже в цій нижній половині роботи ми маємо чіткі горизонтальні лінії, а також декілька вертикальних що збалансовують вигини інших елементів роботи та діагональні лінії, які всі разом також концентрують наш погляд на людях.

На центральній частині роботи, в її правій стороні знаходяться великі дерева, перші опалі що стоять попереду, і через які видно будинки за якими стоять ще дерева, проте зимові. Ці дерева хоч й значно ближчі до нас, проте візуально їх можна поставити поряд з далекими деревами з лівої сторони, це також стає можливим завдяки пагорбу позаду них, а також тому що ми не видимо їх стовбур, що захищений за засніженими дахами. Так само праву частину балансує поле ліворуч, та його частина що має схил та підіймається

вгору від сніпів вгору. В лівій центральній частині видно вигин ріки, який разом з невеликим деревом ліворуч та праворуч по горизонтальні співвідносяться з нижнім вигином дороги. Ще однією горизонтальною лінією що утворюється разом із дорогою є високе пожовтіле дерево, і таким чином вони виводять цією горизонталлю нас прямо до правого куту гори, її найвищої точки. Додатково ця лінія розділяє роботу на праву та ліву частини, де ліва є значно більшою за праву, дерево що є її частиною менше за дерева праворуч але більше за ті що ліворуч, а поділ однієї третини до двох третин залишає великий простір, усі ці аспекти разом так само збалансовують велику кількість деталей та великих об'єктів у правій частині картини.

Щодо селища, то ми бачимо одне велике по центру, до якого також відносяться будинки у правій нижній частині, і декілька будинків по горизонталі ліворуч, окрім них ми бачимо ще чимало таких на задньому фоні. Тож ми маємо вид одразу на декілька селищ, які наразі відомі як місто Фуджі-Йошіда, що було утворено завдяки їх об'єднанню, щодо річки це може бути Міягава, Маборі або Мацура, саме завдяки вигинам ріки а також горі ми можемо відносно точно зрозуміти звідки саме автор писав свою роботу (іл.6). На цій річці знаходяться відображення дерев що мають певні викривлення та розділення, що вказує нам на те що ця річка плавно рухається, але якщо придивитись ближче то видно більш чіткі зображення берегу, який майже не має викривлень, що разом із снігом каже нам про те що річка покрита льодом. Тут є нюанс що на річці зовсім нема снігу, тож враховуючи те що навіть взимку в цьому регіоні температура не сильно опускається нижче нуля, ймовірним є й те що після того як почалось похолодання й випав сніг, ріка ще не встигла покритись льодом, через що він й відсутній. Повертаючись до центрального селища, то воно частково заховано від нас деревами та засніженими дахами, відповідаючи ідеї юген³¹. Через знаходження в самому

³¹ Термін, що є одним з найбільш важливих у японській естетиці, і позначає якусь таємницю, щось приховане, але у той ж час вишукане, в ранішній

центрі роботи, і попри відсутністю акценту на будинках, воно не забирає на себе увагу. На задньому фоні так само є будинки, але вони зливаються з деревами, чергуються з ними, і утворюють єдину лінію що проходить з правої частини ліворуч, віддаляючись від нас. Також важливим елементом є рівнинна долина, завдяки чому згадана лінія просідає, але не зникає, уся ця долина як продовження полів та річки виводить нас прямо до підніжжя гори, де ми візуально можемо піднятися по кривим лініям що відчуються як продовження ріки до самої вершини. Допомогає нам це зробити центральні дерева, якщо йти візуально по річці, то після повороту праворуч вони візуально зникає, далі йдуть ледве виділені дерева та селище, зрештою ми упираємось у жовте дерево позаду якого видно пологі схили долини, дивлячись на які і підіймаючи свій погляд вище по дереву візуально доходимо до верхівки дерева котра знаходиться на одному рівні де починається засніжені вигини гори.

Фуджі займає значну частину композиції, й окрім вже згаданої кривої лінії має дві діагоналі, її схили при тому є не єдиними діагоналями. Правий схил узгоджений з нижньою частиною ріки, в той час як лівий із лінією що проходить по верхівці снігів невеличкій частині ріки й далі праворуч по дахах будинках й зовсім далеких будинках з деревами на задньому фоні. Також ці нижні діагоналі візуально перетинаються із схилами гори там де вони закінчуються для глядача. Як й увесь простір знизу до самого підніжжя можна поділити по мосту, так й сама гора ділиться на дві частини сніжним покривом. Верхівка гори, по лінії що як було написано раніше веде до її правого куту, поділяє на тіньову та сонячну зону. Тіні що йдуть від сонця закривають не тільки праву частину гори, але й значну частину долини. Особливо це помітно від мосту й до засніженої верхівки, тут об'єкти в тіні зображені найменш деталізованими, за виключенням неба, а також ця частина є найбільш

Японії стосувався поезії, проте згодом став більш значущим в естетиці, посприявши також на інші концепції як вабі та сабі [17]

холодною, насамперед у місці сходу долини з горою, це створює надзвичайно сильне відчуття простору та глибини. А завдяки цьому створюється контраст із сонячною стороною гори, що разом із високим рівнем деталізації верхівки в цілому створює на ній акцент. Отже звідки ми б не дивились на цю роботу, автор дуже вправно працює із простором, і створює для глядача «дороги», що ведуть до його до Фуджі, при тому даючи можливість дослідити її околиці, не акцентуючи на них щоб не переймати забагато уваги та роблячи гору головною у цій роботі.

Тепер візьмемо роботу його, але вже початку ХХ сторіччя, це твір «Червневий день» Мінамі Кундзо (іл.7). У цій роботі ми одразу помічаємо юнака на першому плані по боки від нього знаходиться пшениця та кущ з квітами, далі на середньому плані знаходиться ще два селянина та широке поле що тягнеться аж до моря чи то океану, який знаходиться на останньому плані. Розбираючи окремо то на першому плані, окрім вже зазначених елементів видно траву в самому низу що тягнеться лінією від краю роботи до квітів, вже потім починається саме поле, із поодинокими рослинами, врожай вже частково зібраний та свіже скошену пшеницю під ногами юнака, котрий зупинився щоб випити води тримаючи в руках серп. На середньому плані позаду юнака йде продовження поля, ліворуч від нього жінка що схиляється та скошує культуру, та багато скошеної пшениці позаду неї. Праворуч ймовірно знаходиться окремо лежача солом'яна шляпа, біля якої знаходиться біла тканина що лежить на пшениці, ще правіше невеличкі кущі та ще один юнак що тягне пшеницю за своєю спиною кудись праворуч. На дальньому плані де закінчується золоте колосся та поля знаходиться море або океан по центру, пагорб з лівої сторони, а також вітрильник на фоні острова в самій далі, та злегка захмарений небокрай.

Композиційно кущ з квітами у правій частині вищий за лінію де починає рости пшениця, проте між ними знаходяться дві горизонтальні лінії ліворуч від ніг юнака та свіже скошена пшеницю, яка йде трошки під нахилом,

зв'язуючи між собою ці квіти та стебла пшениці, переходячи до можливо ще шматку скошеної пшениці, котрі разом трохи заокруглюють праву частину простору, і створюють єдину діагональ. Ноги хлопця візуально розділені із тілом пов'язкою, верхня частина якої знаходиться на одному рівні із колоссям на передньому плані, утворюючи ще одну горизонталь що візуально сходиться із поділом юбки жінки та правою частиною роботи де йде ще один селянин та починається права смуга з пшениці.

Юнак з глечиком розділяє цю роботу на дві половини, розглядаючи більш детально її ліву частину варто зацентрувати на тому, що її побудова сильно відрізняється від правої. Ми пам'ятаємо про те що пшениця та квіти в правій нижній частині роботи формують діагональ, так само ще одну діагональ формує лінія з пшениці за юнаком що йде праворуч, де ці діагоналі сходяться. Окрім того ми маємо ще діагоналі від схилу пагорба та трави на ньому, нахил яких повторяє борозна на полі. Стосовно хлопця на середньому плані, він одягнений у білий одяг, і зливається з оточенням, йдучи під нахилом, він майже повторює нижню діагональ на передньому плані. Цю ж саму діагональ частково повторює серп в юнака по центрі, вона проходить від нього й до схилу пагорбу, який також має легкий нахил. Отже права частина композиції підпорядковуються здебільшого діагоналям хрест на хрест, у той час як ліва переважно горизонталю та вертикалю. Єдиними чітко вираженими діагоналями на лівій частині є скошена пшениця та борозна які чергуються один з одним. Щодо заднього фону, то він більш виражений та деталізований саме на правій половині роботи, у той час як на лівій маємо лише невелику частину води. Океан розділяється від поля по діагоналі, але його горизонт візуально підтримується також смугою з пшениці, що одночасно продовжує як діагональ поля, так й горизонталь поверхні води та острову на ній. Пагорб урівноважує ліву частину роботи, створюючи разом із колоссям рамки для океану, трава на пагорбі не дає злитись йому з полем та колоссям. А елементи флори на полі відокремлюють його від океану. В самому океані вдалі

видніється острів, завдяки повітряній перспективі та вітрильнику, парус якого відділяє його від океану, дає нам зрозуміти що він знаходиться дуже далеко від берегу.

Щодо заднього фону на лівій половині, то окрім верхівки пшениці, небосхилу та океану видніється лиш один камінь та кущ, або висока трава біля нього. А попри велику деталізацію колосся на передньому плані, на середньому плані вона майже не відчувається, переходячи одразу до єдиного цілого на задньому фоні. Це створює нюанс при якому права частина картини відчувається більш глибокою, у той час як ліва стає плоскішою. При тому щоб на лівій половині додати цієї глибини, автор окрім згаданих діагоналей, що також пов'язують цю половину з іншою, додав також жінку. Колір одягу жінки перекликається з океаном, пов'язкою юнака а також із білими хмарами на небі. Це створює на ній акцент, а завдяки тому що вона нахилена, ми можемо уявити що якщо вона встане у повний зріст, то буде висотою приблизно по глечик. Це додає відчуття глибини, окрім того, вона розділяє колосся на першому плані од пшениці на середньому, не даючи їй злитись, а також продовжує вже згадані вертикаль та горизонталь в цій частині картини, додаючи невеликі діагоналі.

Стосовно кольору в роботі, можна нарахувати п'ять основних: зелений, світло-жовтий, світло-коричневий, синій та світло-блакитний. Зелений та синій майже однакові по тону, і контрастують з усіма іншими кольорами що так само надзвичайно близькі один до одного по тону. Щодо хмар на небі, то вони майже повністю зливаються з ним, а світло на роботі розподіляється майже рівномірно. Зокрема тіні що ми їх бачимо під пшеницею на першому плані доволі легкі, і виділяються саме кольором а не тоном, що створює відчуття того що світло проникає через колосся до землі. А сама фарба, нанесена на роботу в техніці що притаманна імпресіоністам. Тут слід зауважити на тому, що деякі елементи картини, мають чіткий рисунок, і відділяються від усього іншого простору лініями, особливо це видно по таким

об'єктам як жінка та згаданому юнаку, якого з поміж усього додатково виділяє океан позаду. Причина по якій автор не зробив це із третьою дієвою особою, це щоб не перевантажувати цю частину роботи, не акцентувати на ньому, але завдяки йому допомогти створити композиційний баланс. Через таке забарвлення та техніку, розстановці акцентів, і частково плоскій просторовості, можна казати за її загальну гомогенність, але у тій мірі щоб виділити на фоні усього пейзажу юнака по центру.

В підсумку, з технічної сторони Мінамі Кундзо створив роботу, яка використовує західну техніку у поєднанні з японською. Так він поєднує два типи просторовості між собою, плоску та об'ємну, використовує як чіткий рисунок так й вільні мазки. А головною дієвою особою роботи чітко визначений юний селянин що зупинився відпочити. З японської ж точки зору твір в цілому можна назвати таким що відповідає терміну шібуса³².

Порівнюючи між собою цей твір з «Фуджі» Іокі Бунсая, а також беручи до уваги аналіз двох творів до цього, бачимо подібну ситуацію але навпаки, як до класичної європейської техніки додається японська. І хоча в цьому випадку це спостерігається не в такій значній мірі, ознаки цього можливо прослідкувати. Тут доцільно виділити таку думку Ван Ле, який пише про те що для японців, західне мистецтво не поділялось так як для самих європейців, для них не було нового або старого, бо усе європейське мистецтво було новизною [5]. А отже багато митців одночасно вивчали та бачили зовсім різні стилі живопису, особливо ця тенденція набере швидкості у дев'яностих роках дев'ятнадцятого сторіччя, коли велика кількість митців починає подорожувати, і вертатись в Японію.

2.3 Три основних типи сільського пейзажу

³² Термін на позначення вишуканого простого, та стриманості де є елегантність, що відноситься не тільки до мистецтва, а є важливою концепцією в японській естетиці загалом [17]

З точки зору сільського пейзажу, перші три роботи, є такими що демонструють нам визначний об'єкт, в усіх це гора Фуджі, що з точки зору японської традиції відповідає мейшю-е. На них усіх зображено село, котре грає різну роль в кожній з цих робіт, в «Шімомегуро» воно перегукується з природою, і створює гармонію між нею та селищем та його жителями. В «Судзукава» сільський мотив використаний лише як акцент у композиції, що веде нас до гори, так само це робить автор «Фуджі», але з тією особливістю що там також присутні й люди. Проте в цілому обидві роботи не фокусуються на селі як на основній цілі композиції, і воно є лише допоміжним елементом, тобто маємо сільський пейзаж де головним є природа а не селище. В той час як в «Червневім дні», чіткий акцент є саме на селянині який стоїть позаду поля, тобто ця робота є такою де людина та сам мотив села є головними, а все інше підпорядковується ним. Тобто виділяємо три головних типи сільського пейзажу, перший – той де селище, або його елементи не є головними та виконують допоміжну роль у пейзажі що є домінуючим, другий – той де сільський мотив перегукується із природою та третій – де саме сільський мотив є головним, а природа відходить на задній план.

Хоча ми й зазначили на тому що в третьому типі головним є сільський мотив, це не обов'язково значить що на ньому наприклад має бути зображена людина, або будинки на першому плані. Для того щоб це пояснити на прикладі, візьмемо для порівняння роботи Асаї Чу «Весняне світло» (іл.8) та «Сцена з невеличким лісом» Такешіро Канокогі (іл.9). Як видно, в першій роботі ми маємо селян на першому плані що працюють у полі, позаду них праворуч знаходиться берег та море, що ми розуміємо по хвилях та човнах ліворуч. На цій стороні стоїть ще декілька груп селян, за якими знаходиться селище, а на задньому фоні знаходиться лінія гір та небо. Отже, з цього ми відносимо цю роботу як й «Червневий день» до третього типу, при тому тут ми маємо як людей на першому плані, так й селище в далі. В другій роботі на

першому плані знаходиться ліс з молодими деревами, на яких майже нема листя та видно селище, поміж них ходять кури, тож це може бути чиєсь подвір'я. На середньому плані знаходяться технічні приміщення та огорожа, за якими на задньому плані видніються дахи будинків. Тож попри те що на першому плані знаходиться ліс, в цьому випадку домінує саме сільський мотив над природою, а тому його так само віднесемо до третього типу.

Висновки до розділу 2.

На прикладі цих робіт, добре видно розвиток технік в обох напрямках, та становлення сільського пейзажу, де вже сільська тематика, і селяни стають головними у пейзажі. Зрештою, в ніхонга та йога, і різних школах, жанри та стилі починаються взаємо проникати та впливати один на одного, а частина з митців надихається та беруть у різному ступені елементи як з класичного японського мистецтва, так й з західного. З цього можна заключити, що попри те, що на своєму початку йога, і справді була дуже подібною до західного живопису, і митці намагались його копіювати, то вже на початок ХХ сторіччя, японські митці, які вже освоїли західну техніку, починають експериментувати, змішувати різні напрями між собою, пробують створювати щось власне та унікальне. А тому, попри подібність їх на твори західного живопису, чимало з них перестають бути копіями у намаганні повторити європейське мистецтво.

РОЗДІЛ 3. Тенденції та розвиток у сільському пейзажі

В попередніх розділах ми визначили той важливий фактор, що сільський пейзаж в Японії починається стрімко розвиватись та отримує визнання ближче до кінця XIX сторіччя. Саме тому в цьому розділі наукової роботи, частково розглянемо японський сільський пейзаж дев'яностих років XIX сторіччя. Також обмежимося роботами XX сторіччя до сорокових років, проаналізуємо його розвиток та появу в ньому нових тем, і визначимо межі сільського пейзажу. Однією з цілей цієї частини роботи, це окреслити сільський пейзаж цього періоду в цілому та підготувати ґрунт для майбутніх досліджень що стосуватимуться репрезентації села в японському пейзажі. А особливо, зосередимо нашу увагу на твори митців напрямку йога, як на такі що є менш дослідженими на відміну від творів ніхонга, яким також приділимо увагу, але у значно меншому ступені. Винесемо в обговорення й проблематику відношення акварельних робіт до ніхонга та йога, і проблеми котрі можуть із цим виникнути.

Через велику кількість робіт де зображений сільський пейзаж, ми не можемо дослідити їх усі, а тому нашою головною метою в цьому розділі є максимально дослідити його різноманіття, з акцентом на напрям йога. Також розглядати твори і за трьома вже означеними раніше типами сільського пейзажу, що допоможе нам в їх аналізі.

3.1. Сільський пейзаж кінця XIX сторіччя, межі сільського пейзажу, акварель та зображення сільської місцевості регіонів Канто та Чюбу.

Почнемо з твору «Лісоруб» 1896 року за авторством Куроди Сейкі (іл.10). Як би ми не знали назви картини, то спочатку могли б й не побачити

на ній людини, що захована в цьому пейзажі. Так на передньому плані знаходяться невеликі дерева та опале листя з них, вони застилають вузьку дорогу, бруд якої трохи виблискує та видає нам її напрям. Цей відблиск також дає відчуття та розуміння грузькості вологого ґрунту. Ця доріжка веде нас на середній план де за одним з дерев видніються дві ноги людини що прихована за ним та гілками що він несе позаду себе. Попереду чоловіка пейзаж стає доволі розмитим, доріжка, листя, трава, кущі й усі інші елементи перемішуються між собою, тим утворюючи хащі. На задньому плані височіють гори за якими знаходиться затягнуте хмарами небо.

Завдяки загальному нахилу та діагоналям у композиції, виникає відчуття того як важко йти цьому лісорубу. Це посилюється різким схилом праворуч від стежки, а також тим що чоловік йде спиною до нас, завдяки чому видно що він повертається з роботи, із гілками за своєю спиною, і змушений йти під нахилом через їх вагу. Картина має доволі чітку деталізацію на передньому плані, яка стає простішою там де знаходиться чоловік, що виділяє його на цьому фоні попри те що він прихований від нас. Тим що автор одночасно ставить його до глядача спиною, намагається його як укрити так й натякнути на нього іншими засобами, і таке рішення доволі чітко підпадає під розуміння югену. З точки зору означених типів, цей твір віднесемо до другого типу, де є поєднання селянина що займається своєю роботою у межах цього простору, але із явним домінуванням природи в ньому, так само відзначимо що ця робота є гарним прикладом й невідомого пейзажу.

В цілому у доробку Куроди є багато творів що зображають сільську тематику, в тому числі й з зображенням відомих місць. Які митці часто поєднували із сільським мотивом, як це наприклад робив в своїх гравюрах Хокусай. Як приклад цього в його, можна навести роботи Куроди Сейкі та Йорозу Тетсугоро що репрезентують узбережжя Чігасаке, але у зовсім різний спосіб (іл.11, іл.12). У своєму творі Курода зображує по центру твору човен, по ліву сторону якого Сагамська затока а по праву пагорб, який не дає нам

побачити що знаходиться там далі за ним, і таким чином змушує сконцентрувати увагу на передній план з човном, мотузками під ним та затокою. У лівій частині композиції з затокою, ледве видніються гори, відділені хмарами зверху від неба та горизонталлю знизу від води. Сам човен так само як й гори, не сильно виділяється кольором, і візуально зливається з піском пляжу, від якого його відділяє тінь знизу. Він як об'єкт, контрастує з пейзажем не тільки цією тінню, а й своїми протилежними діагоналями від носу та корми, котрі йдуть хрест на хрест із береговою лінією та схилом пагорба, що ставить на човні додатковий акцент. Автор не показує нам довгу берегову лінію узбережжя, або гору Фуджі, він навпаки закриває їх пагорбом, демонструючи лише човен та мотузки на невеликій ділянці берегу, і ледь помітні гори у лівій частині, тим надаючи нам лише натяки на відомий пейзаж.

Зовсім інакше це узбережжя Чігасаке репрезентовано в творі Йородзу, тут так само на першому плані знаходиться човен схожої форми, затока та пагорби, щоправда які знаходяться на значному віддалені від цього човна. Між ними також є сцена із селянами біля другого такого човна, який значно менший, що дає нам розуміння простору між ними та заднім планом. За пагорбами узбережжя що вигинається, знаходяться гори що так само як й у творі Куроди майже зливаються з водою та розділені хмарами від неба. І звісно одразу впізнаємо гору Фуджі на останньому плані цього пейзажу, яка завдяки повітряній перспективі майже зливається з небосхилом. Нам не треба намагатись упізнати відоме місце в цій роботі як у Куроди, автор демонстративно виділяє човен попереду, ще один та двох чоловіків позаду, за якими визирає гора.

У підсумку, обидві роботи виконані у західній техніці, але у творі Куроди відчувається таємниця та натяк, які наче витончений вірш дають себе прочитати, і дати нам додумати образ в цілому не показуючи нам його напряду. Твір Йородзу створено так само у західній техніці, і хоч гора тут не так виділена як човен, ми її чітко бачимо, автор також робить чіткі контури

об'єктів та людей, сам простір відчувається трохи плоским, завдяки композиції та не дуже точної перспективи, що робить твір наближеним до гравюри. Подібно тому як Вінсент ван Гог копіював у західній техніці гравюри Утагави Хірошиге. А отже, маємо два твори котрі зображають одне й те саме відоме місце, обидва створені олією та мають поєднання західного та японського, але у зовсім різний спосіб. Це доволі показовий приклад в різниці підходу митців до зображення відомих місць, використанню західної техніки живопису, і як класична ідея мейшю-е була представлена митцями на пряму йога. Щодо того до якого типу їх можна віднести, у випадку із твором Сейкі Куроди це перший, бо єдиний елемент котрий ми можемо віднести до сільського є човен, що лиш натякає нам на те, що саме зображує автор, тобто на узбережжя поблизу селища Чігасаке та його відомий краєвид. В другій роботі, ми вже маємо окрім човна ще й людську діяльність, а пейзаж тут хоч й є головним, проте поділяє простір з сільським мотивом, і за цими ознаками ми його відносимо до другого типу. Також заради справедливості слід зауважити одну важливу річ, що перший твір був створений у 1907 році, а другий у 1926, це нам важливо з тієї причини, що у 1908 році Чігасаке отримало статус містечка. З цього виникає питання, чи можемо ми вважати цю картину такою, що репрезентує сільський пейзаж?

Щоб краще розкрити це питання, і відповісти на нього, дослідимо картину «Сцена з національним прапором» Таїви Мацуоки 1916 року, що виділяється своєю незвичною композицією (іл.13). Розглядаючи цей твір глядач напевно одразу ж помітить дивний стовп по центру роботи що чітко ділить її навпіл. Його початок прихований листям, а верхівка відсутня, переходячи прямо у небо та сонячне проміння, немов це стовбур світла що впав із сонця прямо поміж будинків. Ми як глядач, дивимось на цю сцену трохи вище дахів будинків, над одним з яких височіє прапор Японії. Пояснюють такий вибір композиції та сюжету слова самого митця – «...з другого поверху я ретрогресивно зробив замальовку на сад будинку Судо в

Комагоме-Сакашіта-чо» (*переклад авт.*), він також додав що на вулиці у той день було свято, а тому по усій вулиці висіли прапори, а проміння від сонця що височіло над лісом, немов блискавка вліталась у землю [41].

І хоча митець надає інформацію щодо місця яке було ним зображене, можуть виникнути певні проблеми через складну систему та реорганізацію адміністративних кордонів міста у той час, в чому легко заплутатись. Власне одразу треба зазначити що топонімів Комагоме в Токіо існує декілька, наразі таку назву має східна частина району Тошіма, проте тут мається на увазі Комагоме-Сакашіта-чо, це стара назва що існувала або з 1869 або з 1911 по 1965 рік, і стосується вона існуючого нині сусіднього району Бункьо, його східної частини [42, 43].

Отже, ці дані дають нам краще розуміння місця що зображено на картині Таїви Мацуоки, проте залишаються ще деякі питання, так митець згадує Хаяші-чо та пана Судо, і сад його будинку [41]. На це можуть відповісти мапи, що також є важливими джерелами інформації. Отже на мапі міста за 1889 рік, знаходимо згадування містечка Хаяші-чо, що як раз знаходиться в межах сучасного Чоме-3 в Сендагі району Бункьо (іл.14)[44]. Ця ж назва на тому самому місці також з'являється, і на пізніших мапах, зразків 1930-х, 1954 та 1956 роках, звернувшись до вже сучасної мапи, і звіряючи ці місця між ними, бачимо що в межах Сендагі Чоме-3 є однойменний парк Судо (іл.15, іл.16)[45]. І при порівнянні, на усіх цих мапах в місці розташування парку є вільний простір, але жодної його згадки, або топографічного позначення на старих мапах, і попри відсутності цього, порівнюючи сучасні світлин парку із зображенням саду у творі, знаходимо їх схожими. Остаточно впевнитись у тому що митець зобразив саме це місце, дає інформація про парк, з якої стає відомо що у 1933 році, місту Токіо від бізнесмена Йошідзаемона Судо було передано резиденцію, яку той придбав в Яджіро Шінагави у 1889 році [46, 47]. Отже Таїва Мацуока у своїй роботі зображує сад що видно у резиденції Йошідзаемона Судо, котрий тоді був її власником.

Проте що важливіше в рамках цього аналізу, це місце на момент 1916 року вже було районом Токіо, що також підтверджується на мапах. У такому разі, попри те що у творі зображені дерева і дахи будинків, які візуально можуть нагадувати сільський пейзаж, то при більш детальному аналізі роботи та розумінням місця що зображує автор, ми не можемо вважати цю роботу як таку, що репрезентує сільський пейзаж. Хоча буде справедливо зазначити наступне, якби автор створив пейзаж у межах міста, але такий що зображав прилягаючу до нього сільську територію, ми б могли вважали такий твір прикладом сільського пейзажу, елементи якого в цій роботі фактично відсутні. Отже одним з висновків який ми отримуємо з аналізу цієї картини, є важливість розуміння як контексту та місця створення пейзажу, так й того що воно зображує, бо цей приклад демонструє нам твір що візуально схожий до сільського, але яким не являється.

Щоб ще краще зрозуміти цей твір в цілому, а не тільки у контексті пейзажу, повернемось до прапора, символіка якого зображає сонце, через яке Японія також має назву країна Вранішнього сонця. Якщо подивитись на прапор Японської імперії чи флоту країни, ми побачимо як від кола в центрі у різні сторони розходяться проміння сонця. Знаючи це, ми вже отримуємо зовсім інший контекст твору. Як національний прапор котрий зображує сонце що височіє над будинком людей, так й сонце немов на флагштоку панує над цим пейзажем, і в певному сенсі над усією Японією. З цього моменту розглядаємо цю картину не просто як пейзаж, а як символічний твір що зображує національну символіку країни як в прямому видимому, так й у алегоричному планах. В цілому Таїва Мацуока створив чимало робіт, в різній техніці та стилях. Як приклади саме сільського пейзажу можна навести такі роботи як: «Діти в селищі» 1916 року (іл.17), «Сцена із заходом сонця» 1917 року (іл.18), «Весінній день в селищі на півдні» 1922 року (іл.19), «Діти та сливове дерево» 1929 року (іл.20) та інші.

Тепер вже відповідаючи на питання що ми його поставили перед аналізом цього твору, треба врахувати те, що той пейзаж узбережжя Чігасаке зображає не частину містечка, а його околиці. На додачу містечка як такі, є середньою ланкою між селом та містом, тобто етап коли вже велике селище розвивається до рівня міста. Окрім того автор зображає не його конкретно як таке, а діяльність людей поблизу нього, якою вони займались з давнини та вид на гору Фуджі з пляжу. Друге що важливо зрозуміти, що нерідко такі містечка та селища стояли поряд один з одним, і візуально не сильно відрізнялись один від одного. Отже автор напряду не показує саме Чігасаке, а його околиці де переважає саме природа та сільська тематика, від того цілком можемо його вважати за такий, що є сільським пейзажем другого типу, бо зображує відомі елементи цього регіону як такого та місцевих, і підпадає під сільську, а не міську тематику.

В контексті цього ж містечка, і тези що вони могли візуально нічим не відрізнялись від селищ, особливо на околицях, варто розглянути картину Окумура Хіроші «Гарний день в Чігасакі» (іл.21), котра добре репрезентує його. Коли споглядаємо її, то видно ці прості будинки із солом'яними дахами, дерева в дворі, і дітей що граються у ньому, тут немає нічого що вказувало би на те, що цей пейзаж не є сільським. Проте ймовірніше він демонструє життя не сільських, а власних дітей, причиною нам так вважати дає як назва самої картини, так й діти на ній. Відомо що Окумура Хіроші проживав у Чігасаке разом із Хірацукі Райчō, в яких було двоє дітей, дочка Акемі та син Ацуші, 1915 та 1917 років народження відповідно [7]. В цьому контексті, якщо роздивитись дітей ближче, то фігура праворуч нижча, має коротші руки, і коротку зачіску що вказує на те що це хлопчик. Дитина поряд трохи вища, із довгими руками, і хоч зачіску видно не так добре, вона йде наче дугою від чола униз, що дає нам висунути припущення що це дівчинка. Отже дуже великий шанс того, що автор зображує своїх дітей у подвір'ї будинку де вони живуть. Слід відзначити цікаву деталь у цьому творі, так позаду дітей за

будинком, частково прихована молода сакура в цвітінні, що ми можемо інтерпретувати як символ життя та зростання в цьому контексті. Отже, цей твір репрезентує та підтверджує декілька тез вище, перша це важливість розуміння контексту та зображеного місця, а друга це візуальна подібність таких містечок на села.

Власне продовжимо «подорож» сільськими пейзажами далі на захід від Чігасаке, неподалік якого знаходиться містечко Манадзуру, що було селищем до 1927 року, котре розташоване на березі у тих горах що зображені ліворуч в двох згаданих раніше роботах Йородзу Тетсугоро та Куроди Сейкі. І яке Гото Коші вирішив показати нам з видом саме на ці гори поміж яких воно стоїть. Твір «Пейзаж біля Манадзуру» 1918 року (іл.22) демонструє доволі ідеалістичний пейзаж третього типу, де на першому плані знаходиться декілька будинків праворуч, що ми розуміємо завдяки тіням на землях, в яких укрились від літнього сонця чоловік ліворуч та двоє хлопців праворуч, котрі присіли понад будинком. Ці постаті спокійні, один з хлопців явно про щось задумався, підтримуючи свою голову рукою, інший ж прийнявши вільну позу відпочиває, а чоловік який явно працює у полі, схрестивши руки за спиною споглядає зверху на пейзаж. Те що він фермер зрозуміти можна через його простий одяг, але що важливіше поставу, його вигнутий горб, голова що зміщена уперед, кажуть нам про те що він змушений часто нагинати свою спину. Також, придивившись до заднього плану, побачимо що горах посередині, котрі знаходяться по обидва боки від чоловіка мають чітку тінь та різкі переходи, що натякає на терасові поля, що остаточно дає нам впевнитись у професії чоловіка.

На саме селище ми як глядачі дивимось трохи згори, на рівні, і навіть вище за дахи, а високі рослини частково прикривають більшість їх фасадів від нас, проте різниця у висоті дахів, а також те що деякі будинки в лівій частині й зовсім на рівні ніг людей, дають зрозуміти перепади висот у цьому селищі. Врівноважує ці перепади майже горизонтальна лінія, що проходить від голови

хлопця, через тулуб чоловіка, після чого трохи по діагоналі спускаючись униз. Тим також відділяючи передній та задній плани. Митець використовує яскраві та світлі кольори, що враховуючи пишне цвітіння трави, дерев, а також те що люди укриваються в прохолодній тіні, дають зрозуміти що на дворі зараз спекотне літо. Тут селяни не виглядають пригніченими або сумними, вони спокійно відпочивають, і можливо навіть насолоджуються краєвидом, що разом із обраною палітрою та повітряним, пластичним зображенням цього пейзажу, робить його підвищеним та життєрадісним. Хоч цей твір і не ідеалізує саме сільську працю або життя, проте він точно робить це із сільським пейзажем як таким, роблячи головними героями тут фермерів, і селище у якому вони живуть та терасові поля, де працюють.

На південь від цього селища, майже із самого краю півострова Ідзу знаходиться відоме селище Шімода³³, вид на порт якого зобразив Макіно Масайоші у 1931 році (іл.23). На першому плані знаходиться пірс із людьми на ньому, кран для підйому вантажів, вже за ними йдуть багато човнів, що починають зливатись один з одним, щогли визирають наче ліс. До того у деяких човнів присутні труби з яких іде дим, що вказує на те що це пароплави, особливо виділяються чорний корабель попереду та червона труба позаду. Хоч увесь задній план займає природа, де по центру ймовірно зображено острів Інубашірі, цей пейзаж виглядає агресивно, відсутня ідеалізація як у минулому творі, порт із кораблями немов захопив, і підкорив собі це місце. Це приклад сільського пейзажу, що репрезентує відоме місце, швидкість та нестримність прогресу, і зміни що приходять разом з ними.

Західніше від Манадзура, з іншого боку півострова Ідзу у префектура Шідзуока, близько 1930 року згаданий раніше Йошіда Хіроші написав один зі своїх творів у західному стилі – «Затока Еноура» (іл.24). В цій роботі він

³³ Відоме як порт що став відкритим для торгівлі після японсько-американського договору у 1854 році, де також вперше було відкрито консульство США. [48]

демонструє вид на затоку та острів Ава, у правій частині знаходяться будинки однойменного селища Еноура, про що можна здогадатись через розташування острова відносно інших елементів пейзажу. Хоча автор явно прикрашає цей пейзаж, так враховуючи відстань глядача до острова, його співвідношення до гір позаду, їх форма, а також невеличкий виступ на горі зліва, дають нам доволі точно зрозуміти звідки саме митець зобразив цей пейзаж. Так, порівнюючи його з реальною місцевістю (іл.25, іл.26), бачимо наступні відмінності – ліва найближча до нас гора перекриває собою гори позаду, і вирівнюється по висоті з іншими, у той час як в насправді ця гора немає такого різкого схилу, вона полого та не перекриває собою ті гори. Придивившись, можна знайти певну схожість між реальною горою на задньому плані, із тією що автор зображає на передньому, виглядає так наче він поєднав ці гори в своєму творі щоб створити кращу композицію.

Поряд із Еноура на схід знаходиться сучасне місто Ідзунокуні, з якого відкривається вид на Фуджі, котрий можемо побачити з Ідзу Нанджьо в роботі Коккі Міяке (іл.27). В цьому творі митець зображує селище восени, і людей працюючих поблизу, враховуючи майже повну відсутність дерев на передньому плані, можливо припустити що цей чоловік є лісорубом. Картина виконана лише в декількох основних кольорах, це вохра якою зображено землю, селище, дерева, і гори позаду, зелений та пастельний рожевий, якими виконані поля та дерева на середньому плані, і задній план, на якому зображена Фуджі. Власне через ці два виразні кольори, що змішується між собою, гора майже втрачається, повністю злитись із небом не дає лише її засніжена вершина, а на саму гору нам немов вказує дерево, розташоване трохи ліворуч від центру, і яке поділяє селище з полями позаду нього, від лісу праворуч.

Щодо самої Фуджі, то серед творів Міяке є ще одна робота що зображає її (іл.28), але так немов відбулась інверсія, бо у цьому творі саме темна безсніжна верхівка гори дозволяє нам побачити її з посеред білого неба та

туману. Так в обох творах митець зображає цю гору фактично лише одним кольором, натякаючи на її форму, але не формує її повністю, даючи нам самим її уявити. Таке рішення притаманне у більшій мірі східному, а не західному живопису, котре ми зазвичай бачимо в гравюрах.

Гарним прикладом сільського пейзажу у цього митця, є «Хаяма» 1901 року (іл.29). В цьому творі автор зображає берег селища, де на середньому та дальньому планах знаходяться човни та декілька, або одна людина. Щодо Хаяма, це колись невеличке рибальське село, по інший бік Сагамської затоки від Манадзуру, що отримало свою популярність як курорт, особливо відомим це місце стало через появу у 1894 році там вілли імператора [49]. Пейзаж зроблений стриманими та пастельними кольорами, наближеними до сірого, перший план займає пляж та мілина. Човни по центру та праворуч частково закриті піщаними пагорбами, а у лівій частині трохи виступають скелі. Позаду йде неглибокий ліс, що здіймається над пляжем з човнами, через стволи дерев якого видніються інші дерева та небо. Завдяки такому рішенню цей ліс сприймається більш легким, просторим, і краще інтегрованим у композицію завдяки світлим кольорам, що не дає стати йому занадто масивним. Особа що найближча до глядача, і нахилилась над водою, є ймовірно жінкою, проте доволі важко сказати що саме вона робить. Сам пейзаж ми можемо віднести до другого типу, бо значну його частину займає природа, а сільська тематика відходить на задній план.

Власне акварельні твори Коккі Міяке, візуально подібні до західної техніки, на противагу яким можна продемонструвати акварельні роботи Тераучі Фукутаро. Він так само зобразив чимало сільських пейзажів, де зображено різні сцени з людьми. Так до прикладу візьмемо ці дві акварелі з подібним сюжетом (іл.30, іл.31), де є чоловік що везе за спиною повозку, снігопад та люди із зонтиками. Перша робота більш спокійна, у той час як на другій роботі сніг падає під нахилом, і ймовірно дує сильний вітер, припустити це можемо через особу із зонтиком, котра зігнулась прикриваючи себе ним

немов захищаючись. Схожі сцени зі снігопадом та людиною з зонтом, є й в цих двох роботах (іл.32, іл.33), видно як автор робить сильний акцент на сніг, котрий сильно контрастує з темним небом, чи то через хмари, або ж через пізню годину. В усіх цих творах добре виділяється сніг, особливо сильно він виблискує на останніх двох роботах, і відчувається навіть ще більш яскравим, аніж світло з вікон будинків та ліхтарів. Ці роботи, мають поєднання японського та західного живопису, і у певній мірі подібні до гравюри, як своїм сюжетом де зображено сценки з людьми, так й візуальними елементами. Вони могли бути створені митцем задля масового продажу закордон, на таку думку наштовхує декілька причин. Інформації про митця вкрай мало, і більшість картин підписаних Тераучі масово продаються різноманітними західними аукціонами, у той же час достовірної інформації про Фукутаро Тераучі японською мовою знайти не вдалось. Найбільшу інформацію про митця надає Марк Кагн, який також прикріплює посилання та світлини, достовірність яких можна перевірити [50]. Окрім того на одній із світлин згадується галерея «Яматойа» в Хаконе, імовірно мається на увазі досі існуюча галерея за адресою «223-8 Miyanoshita, Hakone, Ashigarashimo District, Kanagawa 250-0404, Японія», з цього можна припускати що ці твори були створені задля продажу мандрівникам та іноземцям. І тут можна провести паралель із тенденцією репрезентації природи в гравюрі шін-ханга яка була дуже популярною, і де часто зображали не модернізовану, а класичну Японію, що ми й бачимо на прикладі робіт Тераучі Фукутаро та Коккі Міяке. [3] Подібним прикладом зображення природи взимку у сільському пейзажі в напрямі ніхонга є гравюра «Ушіборі» Кавасе Хасуі (іл.34).

Слід зазначити, що багато творів підписаних як акварель, через свій матеріал часто вважаються за твори західного стилю. І тут варто приділити увагу митцю напряму ніхонга Ясуші Сугіяма, а саме його картині «Осінні польові трави» 1933 року (іл.35). Перше протиріччя що з'являється одразу так це техніка виконання, твір підписано як акварель на папері, картини якою

відносять до йога, хоча візуально вона схожа на ніхонга. Тому проаналізуємо цей твір більш детально, і визначимо проблематику із підписом роботи як акварельної.

Отже перед нами сільський пейзаж, на першому плані якого видно польові трави, за якими стоять діти, що дозволяє нам уявити висоту цієї трави, яка йде під невеликим нахилом. Ця діагональ так само прослідковується й на дітях та задньому плані де закінчується це трав'яне поле, переходячи у безкрайні рівнинні простори, із невеликою кількістю дерев з вже опалим листям, і смугою із імовірно вічнозеленими деревами що знаходяться на невеличких пагорбах позаду, розділяючи землю та небосхил на якому заходить помаранчеве сонце.

На передньому плані усі елементи флори мають високий рівень деталізації, видно окреме листя, квітки. Так до прикладу, ліворуч поміж жовтими квітами проростає деталізоване стебло квітки, при детальному огляді видно кожен листок на цій квітці, яка ймовірно може бути кульбабкою. Бачимо також як через ці дві напівпрозорі квітки проглядаються ледве помітні темні її голівки. Жовті квіти що оточують кульбабки, є ймовірно лілійником, проте найбільшу площу на картині займає міскантус, особливою прикметою якого є білий колір на його верхівці, тому він також відомий як срібна трава [51].

Підіймаючись угору, через листя міскантуса частково проглядаються тулуби та руки дітей, при тому ми чітко бачимо їх голови. Їх одяг та обличчя також відтворені чітко, усі деталі як вуха, очі та інші добре пророблені. Волосся зображено таким, що воно менш деталізоване аніж міскантус перед ними, але все одно бачимо місцями окремі волосинки, завдяки чому цей перехід у чіткості є не настільки різким. Пози дітей невимушені, вони дивляться у різні сторони, жоден з поглядів не направлений на глядача, вони озираються довкола наче досліджуючи цей простір коло них. Ці діти так само підпорядковані природі що їх оточує, бачимо що ця група дітей праворуч зрівноважена із деталізованою флорою в нижній лівій частині композиції.

Лілійник також як й діти поділений на дві групи, ліву та праву, що йдуть діагоналями хрест на хрест, лінія що перетинається із групою з чотирьох дітей, й та що перетинається із хлопчиком ліворуч. Між цими групами з лілійниками є вільний простір, який ділить композицію по вертикалі приблизно на одну третину ліворуч та дві праворуч. Цю лінію також продовжують високі стебла міскантуса що виділяються по центру завдяки своїй висоті, і які за своїм нахилом повторюють нахил стебла кульбабок, що додатково вказують на хлопчика. Себто в цій картині привалює діагоналі, і ці діти якщо брати умовну середину між головами групи праворуч та головою хлопця праворуч, також отримуємо лінію з легким нахилом, що його повторює також й лінія де закінчується рости міскантус на задньому фоні вгорі композиції. Але окрім того присутні чітка горизонталь вже згаданого переходу від землі до небосхилу, яка також повторюється двома білими горизонталями верхівок міскантусу що знаходяться візуально між дітьми та верхньою лінією нахилу.

Щодо деталізації заднього плану, тут починається поступовий перехід з середнього плану з дітьми, і всі рослини позаду них стають менш чіткими та трохи розпливчастими, спадаючи з кожною лінією, аж доки не перетворюються на дві злиті плями що утворюють послідовно жовту та білу лінію. Вони настільки розмиті що зливаються із низьким напівпрозорим туманом на задньому фоні, що з'єднує композиційно це міскантусове поле із заднією лінією дерев та небокраєм. Технічно, то така деталізація міскантусового поля, відповідає двом класичним технікам, хорінурі³⁴ та моккотсу³⁵, так хоч автор й створив чіткий рисунок усієї картини, в тому числі цього поля, у фінальній роботі ця чіткість відсутня. Ця розмитість відповідає техніці моккотсу, на противагу чіткому передньому плану, що нагадує

³⁴ Техніка котра зустрічається в ямато-е, де підмалюнок тушшю не зафарбовується

³⁵ Техніка китайського походження в живописі без використання видимого контуру для зображення об'єкту, що необов'язково, але також може включити його розмиття

хорінурі. При тому по середині поля, ці лінії частково зберігаються, а колір стає однотонним, що у свою чергу нагадує техніку хіранурі³⁶. Слід зауважити ще на тому, що найближчі до глядача дерева мають доволі високу чіткість, кожна гілка детально промальована, і сильно контрастує із срібною травою. Автор додає ці опалі дерева праворуч, так само із нахилом, що йдуть рядком у бік сонця із поступовою втратою чіткості, неначе світло від сонця розмиває ці дерева, зрештою доходячи до лінії туману що відділяє їх від лінії лісу позаду, тим з'єднуючи гармонійно увесь простір воєдино. [52, 53, 54]

Таким чином автор послуговується як й елементами японських, так й західних технік для досягнення відчуття глибини, при тому майже не застосовуючи західну техніку тіні, яка у даній роботі проявляється слабко, і особливо помітна лише під жовтими квітами внизу. За рахунок цього, а також відносно рівномірного освітлення міскантусового поля та фону в цілому, створюється одночасно як відчуття плаского зображення, так й сильної глибини що швидко наростає у верхній частині роботи. Тим вона поділяється на два головних плани, чіткий передній із дітьми, та задній що проходить над їх головами, утворюючи особливо видовжений пейзаж над сріблястим міскантусом. Якщо дивитись на перший план, там де стоять діти, вони зображені так як зазвичай люди зображені в японській гравюрі, аніж в західному живописі. Сам пейзаж та флора в ньому має змішану техніку. Такі як розтушовування, перспектива, плавні переходи між кольорами та відтінками, живописність та наближення деяких об'єктів до натуралістичного зображення, воно все змішано, але із високою майстерністю у цій роботі. Також ми пам'ятаємо про те що акварельний живопис вважався західною технікою, і ця робота підписана як акварель на папері, проте цілком ймовірно що мається на увазі традиційна іва-еногу³⁷, через що ми його відносимо саме

³⁶ Техніка рівномірного накладання кольору, що наноситься без урахування ліній під ним

³⁷ Термін щодо фарби котра виготовляється з мінеральних пігментів ганрьō,

до ніхонга, бо за Японською традицією різниця у визначенні твору між йога та ніхонга, є у матеріалі в якому вона була створена. [55, 56]

Зрештою даний приклад являє чудовий приклад другого типу пейзажу, де ми маємо як виразний сільський пейзаж, так й дітей селян що гуляють поміж польових трав, частково ними приховані. Захід сонця, загальне освітлення та золотистий колір, дають відчуття тепла, водночас їх поєднання із білим кольором та туманом, деревами без листя позаду, хлопцю що укутався і похиленими верхівками міскантусу, створюють відчуття прохолоди, натякаючи на завершення цього теплого періоду та наближення зими. Цей твір немов вірш, котрий демонструє гармонію між людиною та природою, і є гарною алегорією осені, де сідаюче сонце що завершує цикл, знаменує настання прохолодної ночі що наближається.

3.2. Тема села та селян як основний лейтмотив пейзажу.

Як відомо в Японії репрезентація селян набула популярності значно пізніше ніж у Європі, і не в останню чергу було зумовлено процесами модернізації, відкриттю світові та національним піднесенням. [2] І у цьому параграфі, ми звернемо увагу на ті приклади сільського пейзажу, де метою митців було зображення селян, їх побуту та життя, а особливо ті з них, де вони репрезентовані більше ніж узагальнений образ.

Починаючи з творів епохи Мейджі, слід відзначити Асаі Чу, котрий створив чимало сільських пейзажів один з яких ми згадували в минулому розділі. Цей твір «Весняне світло» (іл.8), як й його «Збір врожаю» (іл.36) та

і використовується в ніхонга. Через те що вони нерозчинні у воді, їх наносять із використанням клею тварин нікава. При тому нанесення фарби із використанням нікава, або суісай, називається сайшікі (дослівно розфарбовування), що й може створювати непорозуміння в техніці виконання твору, як у цьому прикладі, що підписаний японською як «紙本彩色» (сайшікі на папері).

«Весняна гряда» (іл.37), демонструють нам селян на першому плані, проте ці образи узагальнені. Їх обличчя переважно скриті від глядача, десь просто не мають сильної деталізації, акцент ставиться не стільки на особистостях, як на ці групі в усіх трьох випадках. Ці працюючі чоловіки та жінки, особливо в першій та другій картині, зображені певною мірою героїчно, вони наполегливо працюють, стоять впевнено, при тому ми чітко бачимо яку велику працю вони роблять, що й героїзує їх. Проте окрім реалістичних творів напряму йога, Асаї творив і твори подібні напряму ніхонга. Такою роботою є «Тягнучі човен» (іл.38), де зовсім інший настрій, аніж в попередніх творах, так само маємо узагальнений образ, ймовірно жінки та молодого хлопця, їх обличчя скриті, відчувається напруга, і як їм важко тягнути човен. Посилює це те, що вони йдуть ліворуч, у той час як високі стебла трави, та птах створюють у творі рух праворуч. І хоч усі ці твори репрезентують важку працю селян, їх образи узагальнені, показуючи нам не конкретних осіб, а певну верству населення.

Прикладами пейзажу з більшим фокусом на селян, є твори в доробку братів Тейджірō та Шігейоші (відомий під псевдонімом Хакуйō) Курата. Проте щодо Тейджірō, його робіт зовсім небагато, він вчився малювати паралельно із вчителюванням до 1891 року, коли його запросив вчитись живопису Асаї Чу у якого він почав жити після цього, і котрий був його далеким родичем. На третій виставі Асоціації мистецтв Мейджі було відібрано його твір «Фермерський будинок», він вважався перспективним митцем, але через туберкульоз невдовзі помер, 16 січня 1894 року, у віці 23 чи 24 роки. На багатьох творах Тейджірō зображено сільські будинки, і селян що займаються своїми повсякденними справами, як на прикладі «Земляна підлога фермерського будинку» олією (іл.39), «Фермерський двір» аквареллю (іл.40), «Домогосподарство фермерів» (іл.41), «Фермерська праця» (іл.42) та «Фермерська сім'я» вугіллям (іл.43), тощо. Це гарні та наближені до натуралістичності твори, які точно передають побут людей, і тут насправді особливо цікаві останні три роботи вугіллям. Вони виглядають надзвичайно

чітко та передають кожну найдрібнішу деталь, і без сумніву митець майстерно вмів передавати зображення вугіллям. Але цікавими їх робить те, що ці три роботи ймовірно були створені через вплив Асаї Чу, а точніше його світлин, таким чином це могло бути навіть змаганням, спробою Теїджіро передати в малюнку все точно так само, як це зробила фотокамера. [4, 12, 57, 58]

Продовжив зображати селян у своїх творах і його молодший брат Хакуйō, як приклад можна навести його твори «Багаття» (іл.44) та «Будинок на скелі» (іл.45). Він прожив значно довше життя, і став відомий тим що 14 січня 1922 року заснував із шістьма товаришами шюніокай³⁸, того ж року переїхав в Уеда, де підтримував «Японський інститут фермерського мистецтва»³⁹ заснований Ямамото Канае⁴⁰. [59, 60, 61] В доробку Ямамото так само налічується чимало сільських пейзажів, виконаних як західними техніками, так й класичними. Серед них такі пейзажні твори як «рідкий ліс» аквареллю (іл.46), «узбережжя Ечідзен (Коно)» олією (іл.47) та багато інших.

Окрім братів Курато, художником також був двоюрідний брат Асаї Чу – Тоторі Ейкі, в доробку якого так само чимало прикладів сільського пейзажу [62]. Деякі подібні картинам Асаї, мають приглушену палітру з охристим відтінком як «Пейзаж» (іл.48), що демонструє приклад невідомого пейзажу, де зображено поле, декілька дерев'яних будівель та ліс, і який можемо віднести до першого типу бо природа є домінуючою над сільськими елементами. При тому значна кількість творів митця це яскраві та створені під

³⁸ В перекладі «Асоціація весняного сонця», група митців які у 1922 році об'єднали відділ західного живопису Японського художнього інституту та спільноту Содошья (група митців його заснована у жовтні 1915 року).

³⁹ Це організація заснована в січні 1923 року поблизу Уеди, де він сприяв мистецтву серед селян, і надавав їм можливість підробляти на цьому. Вироби включали роботи з дерева, кераміки, текстилю, тощо.

⁴⁰ Відомий як людина котра сприяла популяризації японської графіки. Є важливою фігурою в царині сільського мистецтва, на що його надихнуло селянське мистецтво в тоді ще Російській імперії, коли він повертався до Японії з Франції у 1916 році. Також пропагував за вільне мистецтво.

впливом імпресіонізму картини як: «Пагода» (іл.49) та «Селище Моройосе» (іл.50).

В контексті творів де селяни займають основну роль, можна навести твір «Сутінки» Канокогі Такешірō (іл.51), що зображає селян які багато працюють, аж до самого вечора, також твори «Життя» (іл.52), «Догляд за дітьми (уявний образ)» (іл.53), «Няня, курка» Кішіди Рюсея (іл.54), котрий був одним із засновників Шюньокай. Це гарні приклади кінця епохи Мейджі, проте розберемо більш пізню роботу епохи Тайшю Тораджірō Коджіми – «Вид на Сакадзу» (іл.55) що зображує селян в саду, позаду яких знаходяться гори через річку Такахаші.

В цьому творі бачимо сім'ю, чоловіка праворуч котрий стоїть трохи попереду, дочку по центру та мати ліворуч що знаходяться за маленьким деревцем. Чоловік стоїть до глядача майже повністю боком, у солом'яній шляпі що захищає його від сонця, і тінь від якої закриває його обличчя, проте чітко видно що він дивиться на дочку та дружину, із невеликою усмішкою. Він одягнутий та взутий у простий одяг та взуття, а в правій руці тримає кісеру⁴¹, футляр для якої у правій, де також звисає кисет для тютюну, який ймовірно прив'язаний до футляру що було не рідкістю⁴². Так само просто одягнені й жінка з дитиною, дівчинка тягнеться своїми руками до гілки, намагаючись нахилити її ближче до себе, її обличчя осяяне сонцем, вираз якого а також білий колір одягу, створюють відчуття чистоти та привертають до неї увагу. Вона намагається допомогти своїм батькам, а судячи із кошиків поблизу, вони ймовірно збирають врожай. Мати дівчинки сидить в на пів повороті до сонця, через що її обличчя у тіні, а тому відсутня чітка його деталізація. Проте залишаються вираженими його елементи, так брови, очі й

⁴¹ Назва японської трубки для куріння

⁴² Якщо подивитись на кисети у той час, то зазвичай вони прив'язані або до нецке, або до футляру

виразна усмішка, дають нам відчуття почуття радості, коли вона дивиться на дочку, і тягнеться своєю рукою щоб допомогти нахилити гілку.

Дерева попереду пожовтілі, і своїм кольором перекликаються із теплими відтінками на обличчях сім'ї, так само декілька пожовтілих дерев бачимо позаду, одне з яких повністю опале, на землі повсюди лежить червоне та помаранчеве листя. Окрім того за селянами є й інші, ще зелені дерева, за якими розташована річка та поле, що впирається у гори, на якій видніється ймовірно декілька будинків та ще зелений ліс зверху. Бежевi схили своїм світлим кольором та злегка діагональною лінією повторюють лінію гір, і візуально створює взаємозв'язаний лад між річкою та небом та певною мірою світлим одягом. Це робить твір водночас світлим, навіть яскравим, просторим та теплим.

Отже в цілому, маємо репрезентацію щасливої сім'ї у селі, яку як й пейзаж навколо них, ми можемо назвати ідеалістичними. Теплі кольори дають почуття затишку, що лише сильніше підсилюють вирази обличчя цих фермерів. Це гарний приклад третього типу пейзажу, де саме сільська тематика, в цьому випадку селяни є головними героями пейзажу.

Їта Кіджиро як й Тораджіро Коджіма, також часто створював яскраві та світлі картини, прикладами слугують: «Коли зелень свіжа» (іл.56), «Осінь врожаю» (іл.57), «Дрова» (іл.58), усі ці твори, як і «Вид на Сакадзу» (іл.55), мають виразний вплив імпресіонізму. В цих творах, ймовірно натхненних Фландрією, митець зображує важку працю селян, при тому в жодній роботі відсутнє відчуття смутку або втоми від роботи, це переважно яскраві твори з піднесеним настроєм. [9] Образи селян радше ідеалізовані, проте спостерігаємо також ще одну деталь, що її можемо помітити у «Дрова» (іл.58). Дві дівчини ліворуч, на відміну від трохи худорлявого хлопця праворуч, мають пухкі та гарні обличчя, їх образ в цілому передає нам не стомлених від праці селянок, а гарних дівчат. Що є прикладом того, як біджінга проникає у сільський пейзаж, і поєднується з сільською тематикою. Подібний твір, де

поєднується ця тематика із біджінга є у Тораджірō Коджіма, «Ранкова велич (квіти)» (іл.59), тут головну героїню ми навряд назвемо селянкою, проте ця красуня стоїть біля квітучої арки з іпомеями, а позаду неї крізь зелену арку та листя дерев, злегка видніється поле та пагорб, або солом'яний дах будинку, і хоч цей твір ми навряд можемо назвати сільським пейзажем, але ці елементи дають нам натяк на сільську місцевість. Тобто можемо казати, про те як біджінга проникає в сільську тематику, і навпаки, поєднуючись один з одним. Сам образ гарної сільської дівчини стає настільки популярним, що існували цілі сюжети що їх виконували в своїх танцях майко. [1] І саме такий приклад поетизації образу мура-мусме⁴³ ми й вбачаємо у творі «Дерево» (іл.58). Прикладом зображення гарних селянок в ніхонга є твір Тсучіда Бакусана «Жінки торговки з Охара» (іл.60), де зображений образ жінок, відомих тим що вони ходили торгувати у Кіото та носили дрова, які й продавали. [1, 2]

3.3. Індустріальна тематика в сільському пейзажі.

Окремо вартує розглянути й вплив модернізації, те як він був відображений, і як вплинув на сільський пейзаж. Зробимо це на прикладі твору «Ашіо» Мочідзукі Шьодзо, 1915 року (іл.61), сільського пейзажу другого типу, який є однією з найбільш цікавих робіт що демонструє його. Картина зображає Ашіомачі, що знаходиться в префектурі Точігі на фоні мідних копальнь. Попри те що у цій роботі на перший погляд саме сільський мотив є головним, буде точніше сказати що він є прикладом другого типу, де зображено паразитний симбіозу між людиною та природою, де від останньої майже нічого не залишилось, саме тому варто розглянути цей твір уважніше, а також зрозуміти контекст навколо нього. Отже в цій роботі на передньому та середньому планах видно багато будинків на її правій стороні, також курей, діжки, людей та дерев'яну лінію електропередачі. На лівій половині видно

⁴³ Дослівно – сільська дівчина

каньйон з річкою, і людьми біля неї, над якими знаходиться залізний міст та люди що йдуть ним. На середньому та задньому планах знаходяться гори, а також труби з яких йде густий дим. Майже уся робота виконана сірими, тусклыми кольорами, і майже в один тон. Земля, будинки, небо немов зливаються з димом від труб. З кольорів виділяються лише синій, білий та червоний, це кольори одягу селян, бічного фасаду та даху в двох різних будинках, і гребні птахів.

Також поділяючи цю роботу навпіл, бачимо що праву її частину займають люди, поселення, копальні та їх діяльність, у той час як ліва демонструє переважно навколишню природу біля поселення. При тому ці гори ліворуч, подібні скелям без жодного дерева та зелені, навіть біля ріки не бачимо трави, а лише голу землю та каміння. Самі ж гори пов'язані із поселенням залізним мостом, а враховуючи електроопору на правій частині роботи та труби від копальнь, можна з упевненістю казати про те як людина та промисловість «захоплюють» природу, впливаючи та змінюючи її в цьому сюжеті. Тож навіть не знаючи контексту цієї роботи, глядач розуміє про згубний вплив на екологію в цій картині.

Проте автор не просто так використовує таку палітру, і показує нам у лівій частині роботи річку та людей біля неї, сірі гори, й дим, це є прямим натяком на події у вісімдесятих роках дев'ятнадцятого століття, що тривали не одне десятиліття. Саме тоді було проведено одну з найбільш масштабних модернізацій цих копальнь, завдяки чому шахта стала найбільшою у імперії [64]. Окрім того була й активна вирубка лісів поблизу Ашії для підтримки підприємства. Це зрештою спричинило до погіршення екології, забруднення навколишнього середовища димом, шлаком, токсичними важкими металами, й іншими похідними залишками від підприємства, а на додачу знищення лісу та часті повені. Постійний, і тривалий вплив цих факторів спричинили у наслідку тяжкі хвороби та передчасні смерті, і спустошення земель як в самому селищі, так й поза його межах [64, 65].

Тож відновимо події того часу навколо Ашіомачі, для того щоб зрозуміти той контекст, у якому автор писав свою картину. Після того як копальні було модернізовано, ситуація ставала дедалі гірша, і вже у 1885 році почала вимирати риба в річці, врожайність полів біля річки Ватараше почала зменшуватись, через багато років було офіційно оголошено про шість тисяч гектарів полів у жахливому стані [66]. Зрештою, особливо сильна повінь у 1890 році змусила людей почати протести. Які щоправда майже не мали впливу, армія та країна потребували ресурсів через японсько-цінську війну 1894-1895 років, а тому вплив копальнь на екологію та людей для них не мали великого значення, як й демонстрації людей. Проте нова повінь у 1896 році знов активізувала протести, а у 1897 році незадоволені фермери вирушили у бік Токіо. Не дивлячись на виступи людей, а також намагання Танаки Шьоджьо вплинути на імператора особисто, влада неохоче реагувала на забруднення від шахт, створивши комітет по розслідуванню отруєнь на копальнях лише у 1897 році, однак дії якого майже не мали впливу, а репресії по відношенню до селян ледве покращили ситуацію [64, 67].

Вже у 1900 році селяни знов почали протестувати, на цей раз їх виступ був жорстко подавлений поліцією, ці події стали відомими як інцидент Кавамата, а частина селян що приймали у ньому участь були обвинувачені [68]. Через рік коли Танака Шьоджо спробував напряду звернутись до імператора Мейджі щодо ситуації навколо Ашіо, це сильно політизувало питання, збільшились протести, і справа вийшла за межі регіону, люди в Токіо почали підтримувати селян. Під тиском, владою було створено другий комітет по боротьбі із наслідками отруєння від копальнь, але він також був призупинений, проте вже через Російсько-Японську війну 1904-1905 років. Невдовзі уряд все таки був змушений діяти, намагаючись побороти проблему із повенями було прийнято рішення перетворити селище Янака на басейн, але вже згаданий Танака робив усе щоб не дати йому бути знищеним, втім у 1906 році селян таки виселили, а селище знищили. Навіть попри усі дії уряду, а

також побудовану дамбу, яка виявилась неефективною, копальні продовжували забруднювати околиці та людей у середині XX сторіччя, допоки їх повністю не зачинили у 1973 році [64, 67].

Отже тепер знаючи контекст, бачимо що інцидент з Ашіо, який став одним з найбільших за своїми масштабами, котрий негативно вплинув на людей та природу, його можна вважати таким, що розпочав рух за боротьбу людей в Японії не просто за свої права, але й за екологію. В цьому контексті, ми тепер бачимо не просто промислове селище, а негативний бік швидкої індустріалізації та мілітаризму в Японії, котрі постійно вимагали ресурси. Знедолених людей біля річки, імовірно жінку на середньому плані праворуч, вони як й свійські тварини, змушені користуватись отруйною водою, жити біля підприємства, дим з труб яких також вбиває їх, отруюючи кам'яним пилом, важкими металами та кислотними дощами, що вже знищили навколишню природу. Ця насправді похмура та скорботна робота, не просто демонструє сільський пейзаж, вона показує нам другий тип пейзажу, де головним є саме селище праворуч, і вплив людської діяльності на природу ліворуч, а також наслідки такої діяльності. У висновку твір Мочідзукі Шьодзо є однією з перших картин на тему негативного впливу індустріалізації та соціальних, і екологічних проблем в Японії в наслідок цього. Також можна казати й про те, що ця робота у певній мірі є розвитком мейшью-е, зображаючи відомий пейзаж у негативній конотації.

Таким чином бачимо появу нового типу сільського пейзажу, що демонструє індустріалізацію Японії та порушення консенсусу між природою та людиною, в якому природа відступає перед натиском нестримного прогресу. Ще одним прикладом цього, є робота 1930 року Коїде Нарашіге «Мертві дерева» (іл.62). На передньому плані знаходяться спиляні дерева на узбіччі від дороги праворуч, на середньому плані уздовж дороги праворуч по різні її сторони розташовані маленькі молоді деревця та огорожа. В центрі поле трав'яне поле та високі хащі, по краях видно високі старі дерева, середній

план і задній розділений високими кущами котрі горизонтально розділяють роботу на верхню та нижню частини. Вже на задньому плані височіє залізна лінія електропередачі, за якою по правий бік простягається ліс, а по лівий дахи будинків, варто зазначити цікаву деталь що на верхніх правих тросах сидить фігура схожа на людину. Щодо тросів то від опори вони поділяються на декілька частин, горизонтальні знизу, що підпорядковуються лінії горизонту, а також верхні діагональні, ліва половина яких повторює діагональ разом із деревами на передньому плані. Враховуючи що спиляні дерева займають увесь передній план, пустий простір по центру на середньому плані картини, а також те що ЛЕП займає майже половину простору роботи на задньому, можливо припустити що їх ймовірно було спилено заради побудови цієї металевої конструкції.

Втім не усі митці в своїх роботах так сильно акцентують на цьому увагу. Попри появу в сільському пейзажі індустріального елементу, є й ті митці та роботи де все одно залишається, або не так сильно порушується консенсус гармонії із природою навіть попри їх наявність. Наприклад «Гірське селище під мрякою» Гото Коші (іл.63), в ньому так само видно ці елементи, і на відміну від минулого твору, в цьому бачимо дерев'яну лінію електропередачі яка хоч й виділяється, але все одно залишається у певній гармонії з природою, не подавляючи її так як в минулій роботі. На передньому плані вона поділяє роботу на дві половини, праву яку майже повністю займають сільські будинки, і ліву де височіє високе дерево. На середньому плані видно низовину, у якій між деревами у лівій половині приховані будинки, котрі не зливаються із природою через білий колір що їх виділяє. А майже увесь задній план займає ліси на пагорбах що здіймаються над низовиною, позаду яких видніються гори заховані під важкими, непроглядними, низькими хмарами.

Елементи індустріалізації у цій роботі не є такими деструктивними як у минулих, опора хоч й знаходиться на передньому плані, вона трохи нижча

за візуальний центр роботи, який займає низина. Також її верхівка окрім того що поділяє роботу на ліву й праву половини, підпорядковується діагоналі дахів будинків праворуч. Додатково вона зроблена із дерева, на відміну від металевої у роботі Нарашіге, і візуально разом з дахами немов відділяє селище від природи, віддаючи природі візуально більшу частину простору. Все це дає нам казати саме про гармонію у цій роботі між селищем та природою, попри елементи індустріалізації у ній.

Зовсім по іншому сприймається індустріальний мотив в роботі Фуджішіми Такеджі «Далекий вид з Яшіми» (іл.64). Хоч ця робота не є репрезентацією сільського пейзажу, вона є гарним прикладом для порівняння з іншими картинами, а також як приклад імпресіонізму в Японії. У цьому пейзажі ми споглядаємо пейзаж на острів Мегіджіма посеред внутрішнього моря Сето, з гори у районі Яшіма Нішімачі поблизу від Такамацу. Відомо що Фуджішіма як й Клод Моне полюбляв зміну кольорів, і створював багато швидких робіт, так відомо про 34 або 35 ескізів поблизу вершини Яшіма. При тому пишучі свої роботи лише зранку та ввечері, коли на його думку вони були цікавішими. І як зазначає Цуйоші Кайдзука у цю роботу автор додав значних змін, що порівнюючи із пейзажем реальним стає очевидним. Так повністю відсутні на фоні інші острова позаду, будівлі та саме узбережжя було перероблене так щоб створити певний ритм, тим змінивши пейзаж так, щоб він виглядав більш привабливим. Залишаючи трубу із димом від заводу та корабель у морі як акценти [69]. Отже хоч у цій картині є зображення підприємства, воно тут існує лише тільки тому, що митець вирішив його залишити як акцент в пейзажі. Слід додати ще одне уточнення, що у цій роботі Фуджішіма хоч й працює в європейській техніці, але дотримується ідеї ідеального пейзажу що існувала і раніше в класичному мистецтві. Як висновок, це ідеалізований твір, де ми маємо поєднання існуючого об'єкту, який можна впізнати, що знаходиться посеред несправжнього пейзажу, мета

якого підпорядковуватись острову за задумом митця, де тематика індустріалізації є простим акцентом, без якогось глибокого сенсу.

Висновки до розділу 3

Сільська тематика в японському пейзажі, яку ми хоч й поділили на три основних типи, як бачимо значно ширша, і існує ще чимало прогалин, які ще можна дослідити. Сама тематика села, стає не просто популярною, а ще й важливою для розуміння національної ідентичності японців, через що вона стає дедалі частіше з'являється у творах митців кінця періоду Мейджі. А вже на момент початку, першої третини XX, стає однією із найбільш значущих, сільський пейзаж що вже сформувався, починає ставати елементами в інших жанрах. При тому він не тільки змішується із вже існуючими, але й розвивається, створюючи нові типи пейзажу.

ВИСНОВКИ

Для дослідження теми «Сільський пейзаж в образотворчому мистецтві Японії XX сторіччя», було використано українські, західні та японські джерела. На підставі яких, а також аналізі обраних творів мистецтва, надає нам можливість сформулювати наступні висновки:

1. Теми пейзажу та села якісно досліджені як в самій Японії, так й поза її межами. Свої роботи пейзажу присвятили Л. Ван, С. Мацумото, Н. Ямада, М. Ганова Сільська тематика в японському мистецтві прямо або побічно розглядається і в публікаціях українських мистецтвознавців, як частина більш широких досліджень як у дисертації К. Шауліс, або в аналізі пейзажних творів окремих митців, як у дослідженнях С. Рибалко. В даних та інших текстах, науковці виділяють важливість другої половини XIX сторіччя у формуванні творів, зосереджених на сільській тематиці. Розглядаючи це на різних рівнях, від соціокультурних до чисто технічних потреб митців у засвоєнні західного живопису.

Сільська тематика в пейзажі, як і сам пейзаж, набули свого розквіту вже на момент початку XX сторіччя, особливо у короткий період Тайшю, перед початком широкої мілітаризації та репресій в період Шьова у 1930-х роках. Через ситуацію що склалась в період незадовго до початку другої світової, мистецтво стало більш скутим, а митці менш вільними у виборі своїх тем.

2. Проаналізувавши твори ніхонга та йога, доведено що в пейзажних роботах обох напрямів застосовувались як європейські так і класичні японські техніки. Митці починають експериментувати, завдяки чому твори ніхонга можуть нагадувати західні твори, а йога мати подібність до ніхонга. Вони поступово змішувались, і деякі мистецькі твори досягають високого рівня їх поєднання, завдяки чому на візуальному рівні вони починають нагадувати одразу декілька напрямів водночас. Це водночас ускладнює їх, і робить

унікальними, і є однією з причин чому твори у напрямі йога не слід вважати виключно наслідуванням західного живопису. Також створює проблему, що деякі твори подекуди можна віднести одразу до двох напрямів, через що єдиним варіантом, є їх поділ саме за технікою виконання.

3. Визначено три головних типи сільського пейзажу, за яким можна проводити його систематизацію. Що було зроблено у другому та третьому розділах на прикладі багатьох робіт як напрямі йога так й ніхонга. Перший тип визначає твори де головним є пейзаж, і присутні елементи сільської тематики що є допоміжними у композиції. Такими є роботи що часто зображають відомі місця, або невідомі пейзажі що популяризувались наприкінці XIX сторіччя.

Другий тип визначає твори де природа та сільська тематики передаються майже не рівних умовах. При тому у таких випадках, зазвичай, переважає один з елементів, це пейзаж де відбувається діалог між природою та людиною, де людина підпорядковується пейзажу, або навпаки де сільська тематика переважає над природою. Чимала кількість робіт як раз являються прикладами цього типу, в ньому сільська тематика, або окрема людина може посідати важливу роль, але водночас вони не є головними, і поділяють між собою простір з природою.

Третій тип визначає твори де головним є людина, або селище. В даних творах як і у другому типі можуть демонструватись схожі мотиви, але вже природа, поступаючись, опиняється на другому плані. Цей тип може концентруватись на селищі як об'єкті, людей що в ньому мешкають та працюють, окремих осіб, або групи людей. А тому твори в межах цього типу можна також поділити на такі, де головним є селище або людина. Це також не визначає що вони обов'язково мають бути присутніми, так в цьому типі може бути зображено виключно селище без людей, і навпаки.

4. Визначені межі сільського пейзажу, за якими ми можемо вважати його сільським пейзажем. Так, сільським пейзажем слід вважати ті твори, де присутні елементи, що їх можливо віднести до сільської тематики, або якщо

вони зображують поселення, і їх околиці. Так само сільським пейзажем, за певних умов, можемо визнавати ті твори, що зображують околиці невеликих містечок, або сільську місцевість біля них, або навіть поблизу міст. Через подібність будинків в селищах, містечках та містах, слід також зважати не тільки на візуальний чинник твору, а також намагатись, за можливістю, зрозуміти що саме за місце у ньому зображено.

5. Визначено та розкрито наступні тенденції сільського пейзажу та його розвитку у межах обраного історичного періоду. Значна кількість митців у своїх творах репрезентують сільську тематику як частину більшої композиції, де значна увага приділяється відомим місцям, або у їх симбіозі із селищем або селянами. Саме зображення відомих місць так само змінюється, і вони можуть нагадувати пейзажі невідомих місць, що є наслідком популяризації ідей Фонтанезі серед митців, що було підсилено митцями котрі повернулись з навчання за кордоном. Крім того, початок «приховування» відомих місць, поєднання їх із сільською тематикою в пейзажі, є й продовженням класичних естетичних ідей що існували раніше.

Сам сільський пейзаж, і окремо репрезентація селян, які були не дуже популярними раніше, стали дедалі частіше репрезентуватись митцям обох напрямів. Образ селян, котрий не мав індивідуальності до цього, часто виражений як загальний, почав розкриватись багатьма митцями на початку XX сторіччя. Піднесення зацікавленості до селян, відбивається, значною мірою, в пейзажі, їх образ стає не тільки допоміжним елементом, а набуває і статус як головної дієвої особи в ньому. З'являються твори, котрі ідеалізують селян, показують як героїв і такі, що зображають їх максимально натуралістично.

Модернізація впливає на сільський пейзаж як прямо так й опосередковано. І в самих творах ми також прослідковуємо появу тематики, яка демонструє індустріалізацію та швидкий розвиток країни. В тому числі і негативного впливу на сільську місцевість. Сільський пейзаж розвивається та

поєднується з іншими жанрами, і зрештою стає одним з найважливіших та поширених в японському живописі у XX сторіччі.

Теми які порушувались в сільському пейзажі, а також його візуальні межі могли б розвиватись ще дужче, якби не політичні репресії, мілітаризм та вплив нацистської Німеччини з 1930-х років. Проте цей етап, як і те що відбувалось в подальшому, у післявоєнний період, потребує окремого дослідження. Водночас, і безперечно зрозуміло те, що західне, і японське традиційне мистецтво, у своєму симбіозі створили унікальні приклади в японському сільському живописі.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Рибалко С.Б. Жіночі образи в мистецтві Японії періодів Мейджі і Тайшю. Артпростір. Київ : ун-т ім. Б. Грінченка, 2015. С 33-38.
2. Рибалко С.Б. Образи селян в японському мистецтві кінця XIX – першої третини XX ст.: естетика, етнографія, колоніальна політика. Народознавчі зошити. Серія мистецтвознавча, номер 5. Львів : ін-т народознавства Нац. Акад. наук України, 2014. С 914-920.
3. Шауліс К.К. Японська графіка XVIII – початку XXI ст.: художня репрезентація образів природи. Автореферат, дисертація на здобування наукового ступеня кандидата мистецтвознавства.: 17.00.05. Львів, 2020. 19 с.
4. Айзава Н. Хіде з жіночої школи Мейджі та художник Курата Хакуйō. Дослідницький звіт, підрозділ перший : *Походження рибалок босо, які емігрували до Америки в період Мейджі – Брати Кодані Генносукі і Накадзиро та мешканці Канедзавайа*. Некомерційна організація, форум культурної спадщини Ава. Татеяма. 2022. С. 61-64
5. Ван. Л. Становлення та характеристика пейзажного живопису в сучасному японському мистецтві – Через перехід від картин відомих місць до «невідомих пейзажів». Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філософії (академічного) : №7158. Хірошіма : Хірошімський університет, 2017. 10 с.
6. Егучі М. Нацистська мистецька політика, і мистецький світ в імперській Японії. *Академічний журнал «Естетика»*, том 72, №2. 2021. С. 36-47.
7. Кагеяма Н. Хірацука Рейчō та Хіроші Окумара: Спільне життя в коханні та освіта Сейджьо. *Щоквартальний журнал університету Сейджьо мистецтв та літератури*, випуск 174. Токіо : Університет Сейджьо, 2001. С 59-104.
8. Кояма Ш. Тайшю шін-ханга – Становлення, структура та розвиток мистецтва, зосередженого навколо одного видавця. Хаяма : Університет перспективних досліджень. 2013. 190 с.
9. Мацукума А., Уеда А. Ōта Кіджиро та Фуджі Кōджі: художник та архітектор котрі прагнули світла Японії. Японія : Сейгенша. 2019. 148 с.
10. Мацумото С. Становлення пейзажного живопису : Випадок сучасного японського західного живопису. *Академічний журнал «Естетика»*, том 45, №2. 1994. С. 56-66.
11. 150-та річниця з дня народження Куроди Сейкі: Майстра сучасного японського живопису / М. Мацушіма та ін. Перше видання, Токіо : Bijutsu Shuppan-sha, Co., Ltd., 2016, 318 с.

12. Місцевий редактор. Легендарний художник-геній Курата Т. *Koshitaya*. 1979. №601. С. 7.
13. Тойосава Н. Імперська бачення: Ніхон Фґкеірон (Про ландшафт Японії, 1894) та натуралізована природа. *Studies of Asian*. 2013. Серія 4, частина 3, №1. С. 25-64.
14. Фан Мей-Чін, Хсу Хуей-Чи, Чень Шу-Лін. Тайбейський музей витончених мистецтв. Каталог колекції 2020. Тайбей. 2020. 344 с.
15. Ямада Н. «Замальовки природи» Шотаро Коями – Дослідження «сучасного японського пейзажного живопису». *Науковий журнал Університету мистецтва та дизайну Джосібі*. 2002. №32. С. 165-173
16. Яманаші Е. Огляд книги : «Міст через Грез-сюр-Луен: Курода Сейкі, Асаї Чу та село французьких художників» Араяшікі Тору. С. 153-155
17. Joel Boudier. Nihonga and Yōga: two Japanese styles of painting? A modern illustration of Japanese cultural appropriation. URL: https://www.academia.edu/105428011/Nihonga_and_Y%C3%B4ga_two_Japanese_styles_of_painting_A_modern_illustration_of_Japanese_cultural_appropriation1 (дата звернення 20.10.2024)
18. Krzysztof G. Estetyka japońska / tłumaczenie z języka angielskiego. URL: https://www.academia.edu/49734513/Donald_Keene_Estetyka_japo%C5%84ska (дата звернення 19.10.2024)
19. Hánová M. The Image of Mount Fuji in the Perceived Reality of Japanese Landscape Painting. URL: https://www.academia.edu/3843439/The_Image_of_Mount_Fuji_in_the_Perceived_Reality_of_Japanese_Landscape_Painting (дата звернення 16.06.2025)
20. 横山秀樹。「大正初期の土田麦僊における風景画の成立と推移について ——小野竹喬との関係と類似性——」。URL: <https://kinbi.pref.niigata.lg.jp/pdf/kenkyu/1995/95yokoyama.pdf> (дата звернення 23.10.2024)
21. Їōфґ-га. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/y/youfuuga.htm>
22. Бакуфу. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B9%95%E5%BA%9C-113835#w-113835>
23. Ранґаку. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%98%AD%E5%AD%A6-147968#w-1605901>
24. Акіта-ранґа. URL: <https://kotobank.jp/word/%E7%A7%8B%E7%94%B0%E8%98%AD%E7%94%BB-24571#w-1142150>
25. Період Мейджі. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%98%8E%E6%B2%BB%E6%99%82%E4%BB%A3-1210721#w-1210721>

26. Бакумацу. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B9%95%E6%9C%AB-600514#w-1579411>
27. Мистецтво періоду Мейджі і Тайшю. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%98%8E%E6%B2%BB%E5%A4%A7%E6%AD%A3%E6%99%82%E4%BB%A3%E7%BE%8E%E8%A1%93-1210731#w-1210731>
28. Війна Бошін. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%88%8A%E8%BE%B0%E6%88%A6%E4%BA%89-133107#w-3437748>
29. Ulak, J.T. "Japanese art." Encyclopedia Britannica, April 16, 2025. URL: <https://www.britannica.com/art/Japanese-art>.
30. Britannica Editors. "Hashimoto Gahō." Encyclopedia Britannica, August 17, 2025. <https://www.britannica.com/biography/Hashimoto-Gaho>.
31. Тенкō .URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%BB%A2%E5%90%91-102295#w-1188095>
32. Закон про збереження миру. URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%B2%BB%E5%AE%89%E7%B6%AD%E6%8C%81%E6%B3%95-95574#w-1561589>
33. Вестернізація, період цивілізації та просвітництва в Японії (Бунменкайка) URL: <https://kotobank.jp/word/%E6%96%87%E6%98%8E%E9%96%8B%E5%8C%96-128690#w-1203530>
34. Мейшю-е. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/m/meishoe.htm>
35. Шікі-е. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/shikie.htm>
36. Цукінамі-е. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/t/tsukinamie.htm>
37. Фūкеіга. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/f/fuukeiga.htm>
38. «Ілюстрована книга соколине дзеркало». URL: <https://collections.mfa.org/objects/116013/ehon-taka-kagami-an-illustrated-mirror-of-falconry;jsessionid=C8460F094A8296030788960FCDA5D47D>
39. Такагарі. URL: <https://kotobank.jp/word/%E9%B7%B9%E7%8B%A9-92518#w-1182563>
40. Поле Комаба. URL: https://www.library.metro.tokyo.lg.jp/portals/0/edo/tokyo_library/modal/index.html?d=5692
41. Сцена з національним прапором. URL: <https://taiwamatsuoka.com/ja/archives/kokki-no-arufukei/>
42. Блог із світлиною що вказує на історію району Бункьо. URL: <https://monumen.to/spots/3493>
43. Історія Комаґоме Сендаґі-чо. URL: <https://www.sensan-kita.net/ayumi.htm>

44. Історична мапа Токіо, де вказаний Хаяші-чо. URL: <https://www.oldmapsonline.org/en/Bunky%C5%8D?gid=cfd765bf-126a-4732-98b7-c27c9e400125#position=15.3073/35.72682/139.7568/-10.4/5&year=1889>
45. Історична мапа Токіо де вказаний Хаяші-чо. URL: <https://www.oldmapsonline.org/en/Bunky%C5%8D?gid=3f151692-2c1d-5187-ae9d-102dcf840ea2#position=14.3325/35.72473/139.75556/-11.2/1.5&year=1956>
46. Парк Судо. URL: <https://www.japantimes.co.jp/life/2012/05/27/environment/rolling-around-sendagi/>
47. Парк Судо. URL: <https://b-kanko.jp/spot/380>
48. Шімода . URL: <https://kotobank.jp/word/%E4%B8%8B%E7%94%B0-73744#w-1543420>
49. Хаяма. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%91%89%E5%B1%B1-116462#w-1578361>
50. Фукутаро Тераучі. URL: <https://shotei.com/artists/terauchi/terauchi.htm>
51. Міскантус. URL: <https://www.britannica.com/plant/silvergrass>
52. Хорінурі. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/horinuri.htm>
53. Моккотсу. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/m/mokkotsu.htm>
54. Хіранурі. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/h/hiranuri.htm>
55. Іва-еногу. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/i/iwaenogu.htm>
56. Сайшікі. URL: <https://www.aisf.or.jp/~jaanus/deta/s/saishiki.htm>
57. Курата Тейджіро. URL: <https://adeac.jp/koshigaya-city-digital-archives/text-list/d000070/ht000680>
58. Блог де присутня світлина таблички з музею 1-2 що надає цю інформацію. URL: <https://note.com/roll0531/n/nafc0e10312de>
59. Шюньокай. URL: <https://shunyo-kai.or.jp/history/>
60. Курата Хакуйō. URL: <https://yuagariart.com/uag/nagano53/>
61. Японський інститут селянського мистецтва та Ямамото Канає. URL: <https://museum.umic.jp/yamamotokanae/movement/>
62. Тоторі Ейкі. URL: <https://www.chiba-muse.or.jp/ART/exhibition/events/page-1594253586475/>
63. Содошья. URL: <https://toyohashi-bihaku.jp/%E3%81%A8%E3%82%88%E3%81%AF%E3%81%97%E3%81%AE%E7%BE%8E%E8%A1%93%E3%83%BB%E6%AD%B4%E5%8F%B2%E3%83%BB%E6%96%87%E5%8C%96%E8%B2%A1%E3%82%92%E7%9F%A5%E3%82%8B%E9%83%B7%E5%9C%9F%E3%81%AE%E7%BE%8E%E8%A1%93%E8%B3%87%E6%96%99%E8%BF%91%E4>

[%BB%A3%E6%B4%8B%E7%94%BB/%E8%8D%89%E5%9C%9F%E7%A4%BE/](#)

64. Інцидент із забрудненням мідної шахти Ашіо. URL: <https://kotobank.jp/word/%E8%B6%B3%E5%B0%BE%E9%8A%85%E5%B1%B1%E9%89%B1%E6%AF%92%E4%BA%8B%E4%BB%B6-424392#w-1865326>
65. Хвороба «Йорке». URL: https://www2.nhk.or.jp/archives/movies/?id=D0009181921_00000
66. Шкода полям, і дамба у Ашіо. URL: https://www2.nhk.or.jp/archives/movies/?id=D0009181447_00000
67. Танака Шьоджьо. URL: <https://kotobank.jp/word/田中正造-18733>
68. Інцидент Кавамата. URL: <https://kotobank.jp/word/%E5%B7%9D%E4%BF%A3%E4%BA%8B%E4%BB%B6-1294613#w-1294613>
69. Тсуйоші Каїдзука про «Далекий вид з Яшіма» Фуджішими Такеджі . URL: https://www.artizon.museum/special-features/artists_words/index_en.html#:~:text=Distant%20View%20from%20Yashima%20is%20scheduled%20to,September%2018%2C%20at%20the%20Nerima%20Art%20Museum.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А. СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ

1. Кацушіка Хокусай. «Шімомегуро», 25 частина серії «Тридцять шість видів Фуджі». ~1830. Гравюра на табличці. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, Q160236. Походження зображення: файл з бази вікіпедії.
2. Йошіда Хіроші. «Судзукава». 1935. Гравюра на табличці.
3. Хірошиге II. Комабано, з серії видів відомих місць в Едо. 1863. Гравюра на папері. Музей витончених мистецтв, Реймс, inv. 978.1996.
4. Іокі Бунсай. «Фуджі». Кінець XIX ст. Олія, полотно. Приватна колекція
5. Вид на гору Фуджі з Судзукава. Сучасне фото.
6. Вид на гору Фуджі з Фуджі-Йошіда. Сучасне фото.
7. Мінамі Кундзо. «Червневий день». 1912. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.
8. Асаї Чу. «Весняне світло». 1897. Масло, холст.
9. Такешіро Канокогі. «Сцена з невеликим лісом». Приблизно початок XX сторіччя. Масло, холст.
10. Курода Сейкі. 杣 «Лісоруб». 1896. Олія, полотно. Музей мистецтв Бріджстоун, фонд Ішібаші, Токіо.
11. Курода Сейкі. Узбережжя Чігасаке. 1907. Олія, полотно. Приватна колекція.
12. Йородзу Тетсугоро. Прибережний пейзаж. 1926. Олія, полотно.
13. Таїва Мацуока. Сцена з національним прапором. 1916. Олія, полотно.
14. Мапа за 1889 рік. Зеленим кольором обведено Хаяші-чо (林町).
15. Мапа за 1956 рік. Зеленим кольором обведено Хаяші-чо (林町).
16. Мапа за 2025 рік. В центрі на місці Хаяші-чо знаходиться підпис англійською мовою – «Sudo Park».
17. Таїва Мацуока. «Діти в селищі». 1916. Олія, полотно.

18. Таїва Мацуока. «Сцена із заходом сонця». 1917. Олія, полотно.
19. Таїва Мацуока. «Весінній день в селищі на півдні». 1922. Олія, полотно.
20. Таїва Мацуока. «Діти та сливове дерево». 1929. Олія, полотно.
21. Окумура Хіроші. «Гарний день в Чігасакі» / «Обличчя дитини». 1919.
Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Кіото.
22. Гото Коші. 1918. Пейзаж біля Манадзуру. Акварель та олівець на папері.
Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.
23. Макіно Масайоші. Краєвид Шімодза, Ідзу. 1931. Олія, полотно.
Меморіальний художній музей Косугі Хоан.
24. Йошіда Хіроші. Затока Еноура. Близько 1930. Олія, полотно. Приватна
колекція.
25. Вид на острів Ава. Сучасне фото.
26. Вид на острів Ава-2. Сучасне фото.
27. Коккі Міяке. Нанджьо Ідзу. Близько кінця ХІХ, початку ХХ сторіччя.
Акварель.
28. Коккі Міяке. Вид на Фуджі. Близько кінця ХІХ, початку ХХ сторіччя.
Акварель. Приватна колекція.
29. Коккі Міяке. Хаяма. 1901. Акварель. Приватна колекція.
30. Тераучі Фукутаро. Торії в засніженому селі. 1920-1964. Акварель.
Приватна колекція.
31. Тераучі Фукутаро. Засніжене село. 1920-1964. Акварель. Приватна
колекція.
32. Тераучі Фукутаро. Засніжена дорога в селі. 1920-1964. Акварель,
приватна колекція.
33. Тераучі Фукутаро. Міст до засніженого селища. 1920-1964. Акварель.
Приватна колекція.
34. Кавасе Хасуї. Ушіборі в снігу. 1930. Гравюра на табличці. Приватна
колекція.
35. Ясуші Сугіяма. «Осінні польові трави». 1933. Акварель на папері.

36. Асаї Чу. «Збір врожаю». 1890. Масло, холст. Токійський національний музей.
37. Асаї Чу. Весняна гряда. 1888. Масло, холст. Токійський національний музей.
38. Асаї Чу. Тягнучі човен. 1902/1907. Олія, полотно. Музей мистецтв префектури Аїчі.
39. Курата Тейджірō. Земляна підлога фермерського будинку. 1893. Олія, полотно. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.
40. Курата Тейджірō. Фермерський сад. Акварель. Художній музей, Сакура.
41. Курата Тейджірō. Домогосподарство фермерів. Вугілля. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.
42. Курата Тейджірō. Фермерська праця. Вугілля. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.
43. Курата Тейджірō. Фермерська сім'я. Вугілля. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.
44. Курата Хакуйō. Багаття. 1935. Олія, полотно.
45. Курата Хакуйō. Будинок на скелі. 1933. Олія, полотно.
46. Ямамото Канае. Рідкий ліс. 1912. Акварель.
47. Ямамото Канае. Узбережжя Ечідзен (Коно). 1937. Олія.
48. Тоторі Еїкі. Пейзаж. 1907. Олія, полотно. Музей сучасного мистецтва, Фучу.
49. Тоторі Еїкі. Пагода. Олія, полотно.
50. Тоторі Еїкі. Селище Моройсе. 1913. Олія, полотно.
51. Канокогі Такешірō. Сутінки. 1905. Олія, полотно. Приватна колекція.
52. Кішіда Рюсей. Життя. 1907. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.
53. Кішіда Рюсей. Догляд за дітьми (уявний). 1907. Акварель. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.

54. Кішіда Рюсей. Няня, курка. 1907. Акварель. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.
55. Тораджірō Коджіми. Вид на Сакадзу. Олія, полотно. Меморіальний музей Тораджірō Коджіми.
56. Ōта Кіджиро. Коли осінь свіжа. 1911. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.
57. Ōта Кіджиро. Осінь врожаю. 1913. Олія, полотно. Художній музей Токійського університету мистецтв, Токіо.
58. Ōта Кіджиро. Дрова. 1915. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Кіото.
59. Тораджірō Коджіма. Ранкова велич (квіти). 1916. Олія, полотно. Меморіальний музей Тораджірō Коджіми.
60. Тсучіда Бакусана. Жінки торговки з Охара. 1927. Фарба на шовку. Національний музей сучасного мистецтва, Кіото.
61. Мочідзукі Шьодзо. «Ашіо». Акварель. 1915. Музей сучасного мистецтва Кіото.
62. Коїде Нарашіге. Мертві дерева. 1930. Олія, полотно. Музей мистецтв вуудван, Хірошіма.
63. Гото Коші. Гірське селище під мрякою. 1923. Акварель. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.
64. Фуджішім Такеджі. Далекий вид з Яшіми. 1932. Олія, полотно. Музей Ішібаші, Токіо.

ДОДАТОК Б.
АЛЬБОМ ІЛЮСТРАЦІЙ



Іл. 1. Кацушіка Хокусай. «Шімомегуро», 25 частина серії «Тридцять шість видів Фуджі». ~1830. Гравюра на табличці. Метрополітен-музей, Нью-Йорк, Q160236.



Іл. 2. Йошіда Хіроші. «Судзукава». 1935. Гравюра на таблиці.



Іл. 3. Хірошиге II. Комабано, з серії видів відомих місць в Едо. 1863. Гравюра на папері. Музей витончених мистецтв, Реймс, inv. 978.1996.



Іл. 4. Іюкі Бунсаі. «Фуджі». Кінець ХІХ ст. Олія, полотно. Приватна колекція.



Іл. 5. Вид на гору Фуджі з Судзукава. Сучасне фото.



Іл. 6. Вид на гору Фуджі з Фуджі-Йошіда. Сучасне фото.



Іл. 7. Мінамі Кундзо. «Червневий день». 1912. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



Іл. 8. Асаї Чу. «Весняне світло». 1897. Олія, полотно.



Іл. 9. Такешіро Канокогі. «Сцена з невеликим лісом». Приблизно початок XX сторіччя. Полотно, олія.



Іл. 10. Курода Сейкі. 杉 «Лісоруб». 1896. Олія, полотно. Музей мистецтв Бріджстоун, фонд Ішібаші, Токіо.



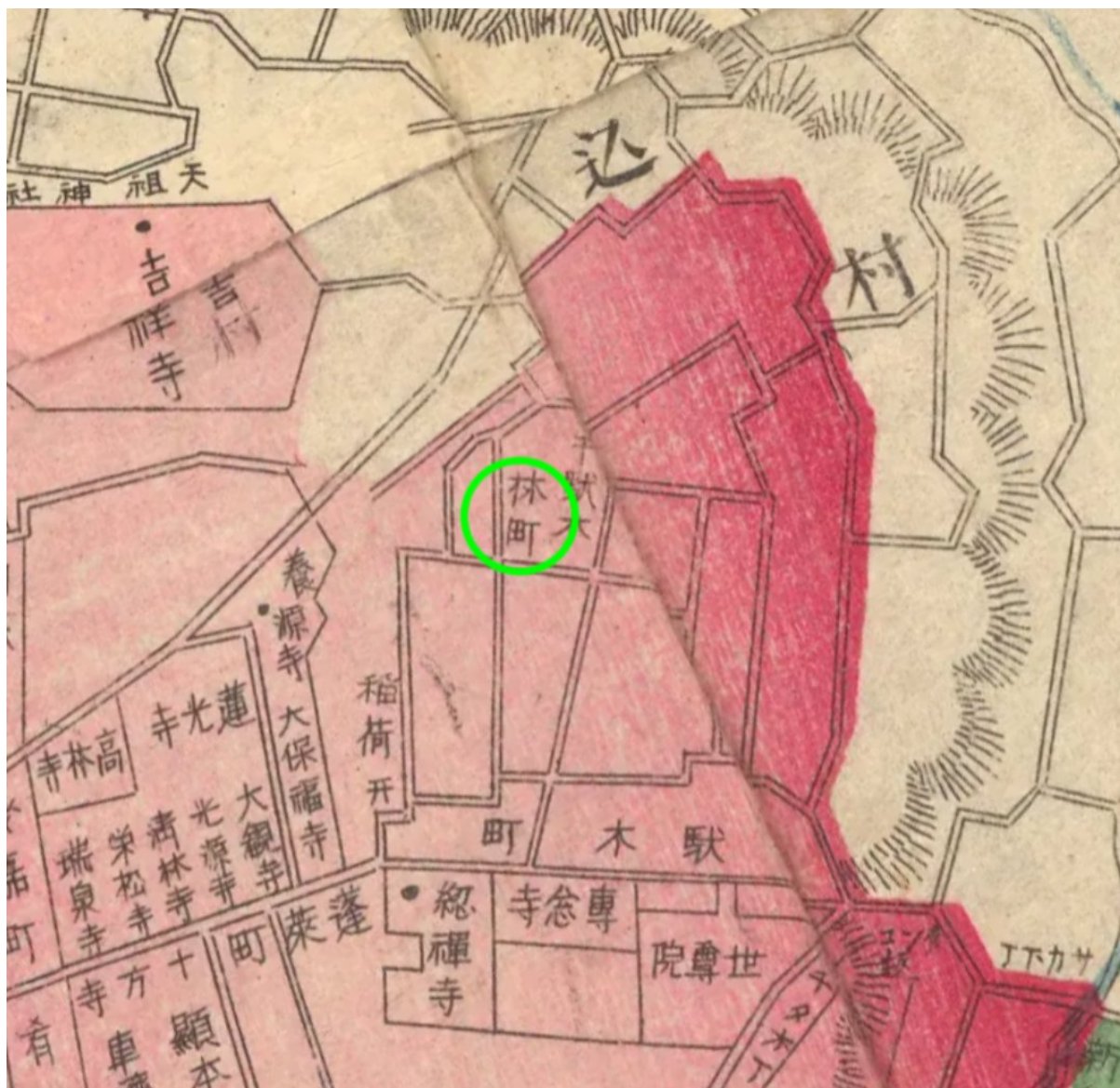
Іл. 11. Курода Сейкі. Узбережжя Чігасаке. 1907. Олія, полотно. Приватна колекція.



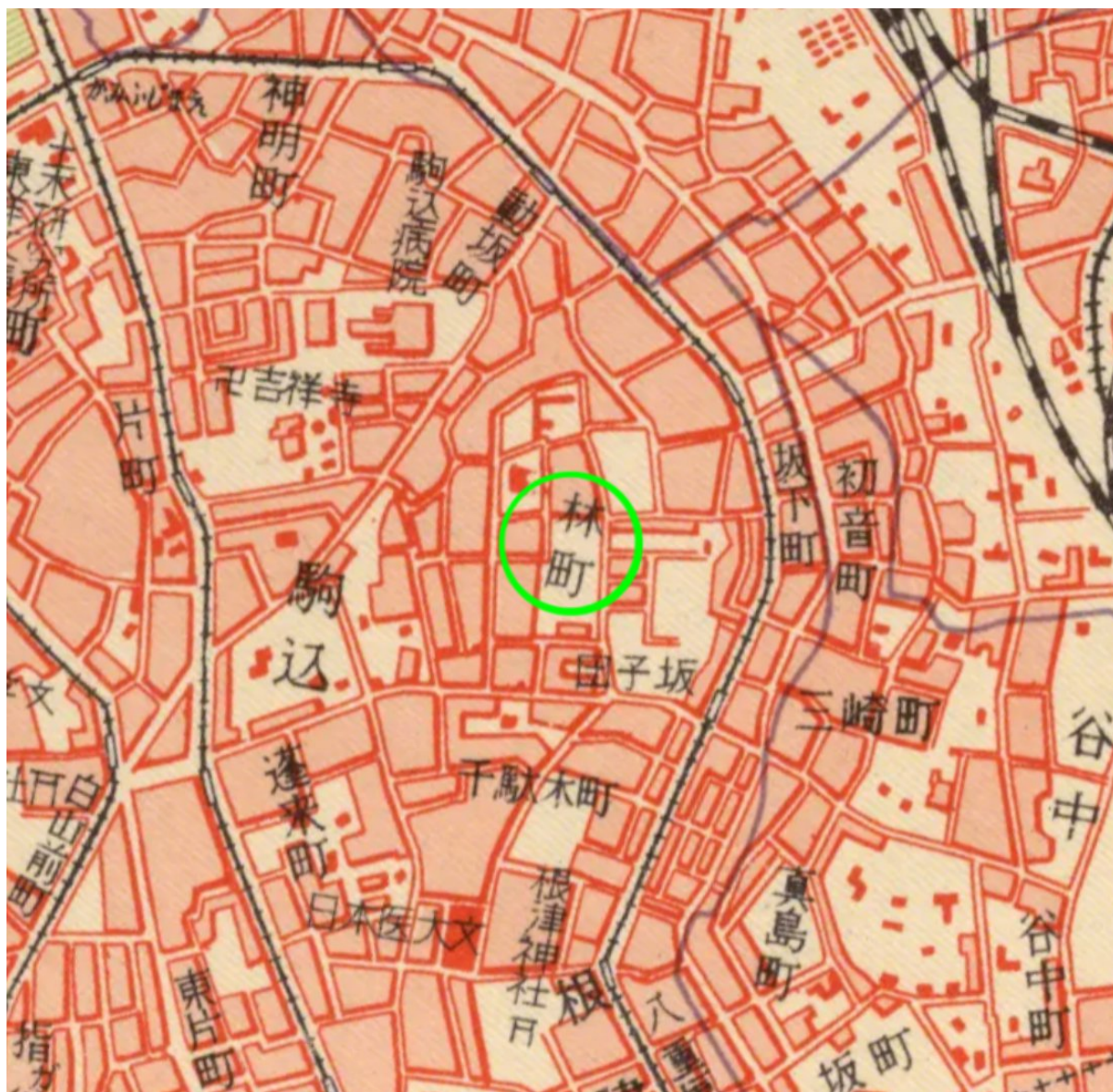
Іл. 12. Їородзу Тетсугоро. Прибережний пейзаж. 1926. Олія, полотно.



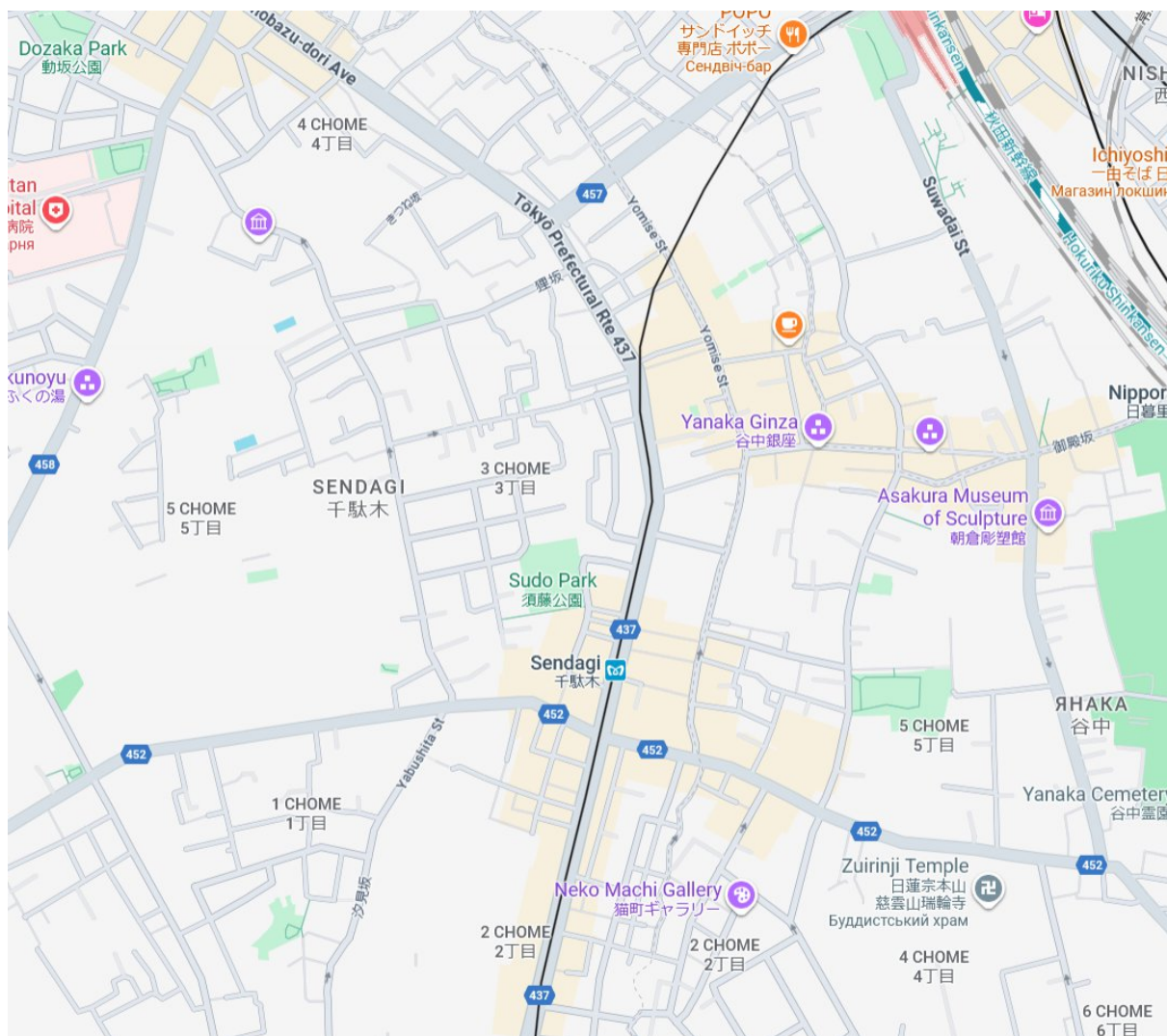
Іл. 13. Таїва Мацуока. Сцена з національним прапором. 1916. Олія, полотно.



Лл. 14. Мапа за 1889 рік. Зеленим кольором обведено Хаяші-чо (林町).



Іл. 15. Мапа за 1956 рік. Зеленим кольором обведено Хаяші-чо (林町).



Іл. 16. Мапа за 2025 рік. В центрі на місці Хаяші-чо знаходиться підпис англійською мовою – «Sudo Park».



Іл. 17. Таїва Мацуока. «Діти в селищі». 1916. Олія, полотно.



Іл. 18. Таїва Мацуока. «Сцена із заходом сонця». 1917. Олія, полотно.



Іл. 19. Таїва Мацуока. «Весінній день в селищі на півдні». 1922. Олія, полотно.



Іл. 20. Таїва Мацуока. «Діти та сливове дерево». 1929. Олія, полотно.



Іл. 21. Окумура Хіроші. «Гарний день в Чігасакі» / «Обличчя дитини». 1919.
Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Кіото.



Іл. 22. Гото Коші. 1918. Пейзаж біля Манадзуру. Акварель та олівець на бумазі.
Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



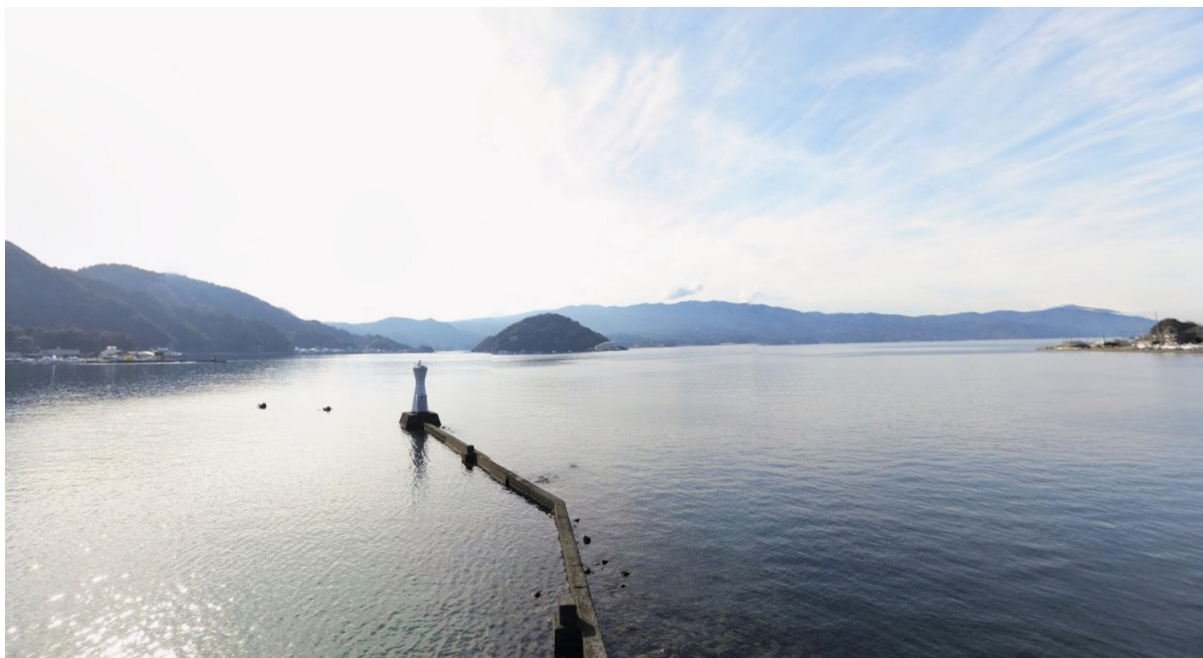
Іл. 23. Макіно Масайоші. Краєвид Шімодза, Ідзу. 1931. Олія, полотно.
Меморіальний художній музей Косугі Хоан.



Іл. 24. Йошіда Хіроші. Затока Еноура. Близько 1930. Олія, полотно. Приватна колекція.



Іл. 25. Вид на острів Ава. Сучасне фото.



Іл. 26. Вид на острів Ава-2. Сучасне фото.



Іл. 27. Коккі Міяке. Нанджьо Ідзу. Близько кінця ХІХ, початку ХХ сторіччя. Акварель.



Іл. 28. Коккі Міяке. Вид на Фуджі. Близько кінця ХІХ, початку ХХ сторіччя.
Акварель. Приватна колекція.



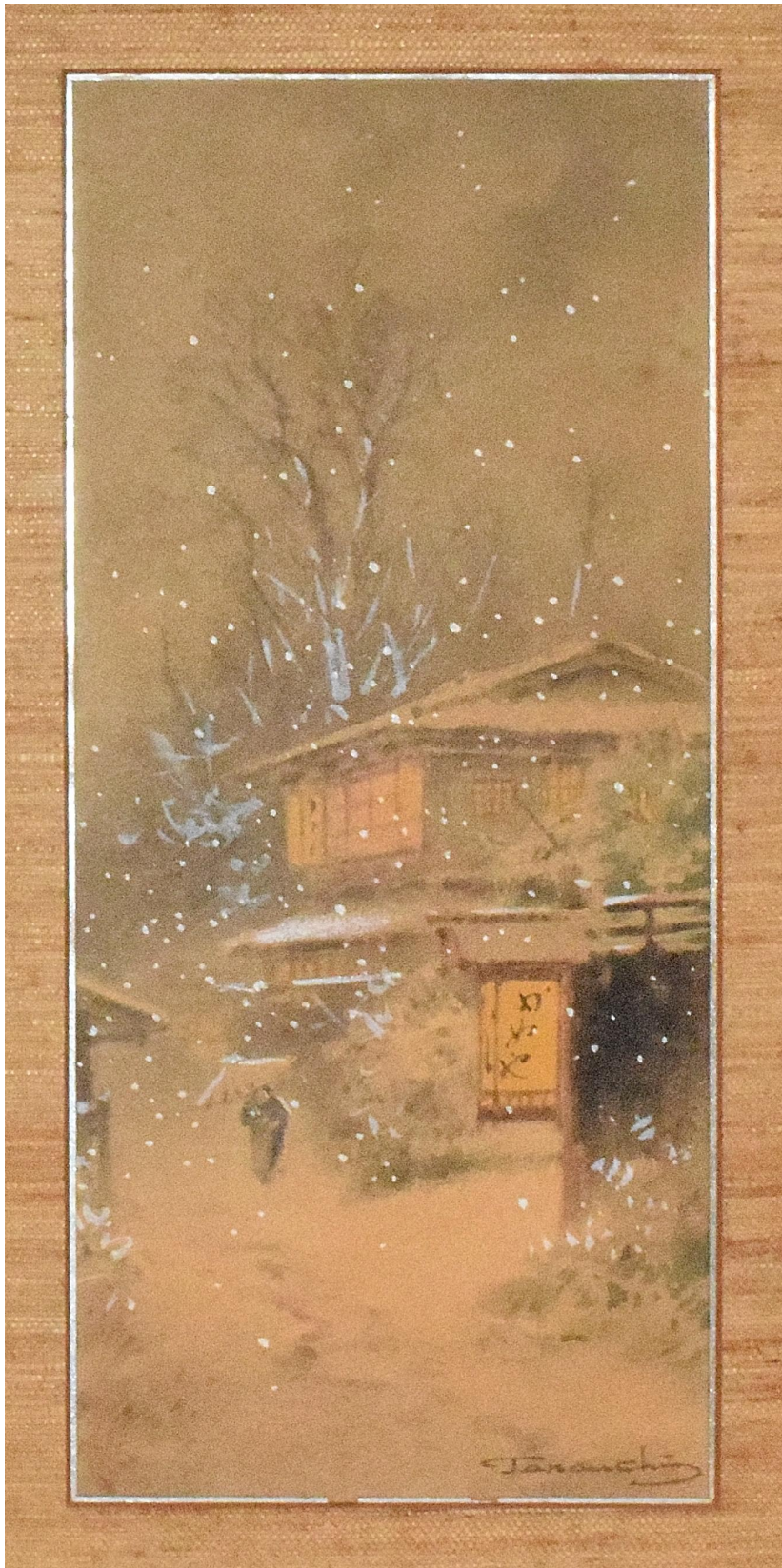
Іл. 29. Коккі Міяке. Хаяма. 1901. Акварель. Приватна колекція.



Іл. 30. Тераучі Фукутаро. Торії в засніженому селі. 1920-1964. Акварель.
Приватна колекція.



Іл. 31. Тераучі Фукутаро. Засніжене село. 1920-1964.
Акварель. Приватна колекція.



Іл. 32. Тераучі Фукутаро. Засніжена дорога в селі. 1920-1964.
Акварель, приватна колекція.



Іл. 33. Тераучі Фукутаро. Міст до засніженого селища. 1920-1964.
Акварель. Приватна колекція.



Іл. 34. Кавасе Хасуі. Ушіборі в снігу. 1930. Гравюра на таблиці. Приватна колекція.



Іл. 35. Ясуші Сугіяма. «Осінні польові трави». 1933. Акварель на папері.



Іл. 36. Асаї Чу. «Збір врожаю». 1890. Масло, холст. Токійський національний музей.



Іл. 37. Асаї Чу. Весняна гряда. 1888. Масло, холст. Токійський національний музей.



Іл. 38. Асаї Чу. Тягнучі човен. 1902/1907. Олія, полотно. Музей мистецтв префектури Аїчі.



Іл. 39. Курата Тейджірō. Земляна підлога фермерського будинку. 1893. Олія, полотно. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.



Іл. 40. Курата Тейджіро. Фермерський сад. Акварель. Художній музей, Сакура.



Іл. 41. Курата Тейджіро. Домогосподарство фермерів. 1891. Вугілля. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.



Іл. 42. Курата Тейджіро. Фермерська праця. 1891. Вугілля. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.



Іл. 43. Курата Тейджірō. Фермерська сім'я. 1891. Вугілля. Музей сучасного мистецтва, Сайтама.



Іл. 44. Курата Хакуйō. Багаття. 1935. Олія, полотно.



Іл. 45. Курата Хакуйō. Будинок на скелі. 1933. Олія, полотно.



Іл. 46. Ямамото Канае. Рідкий ліс. 1912. Акварель.

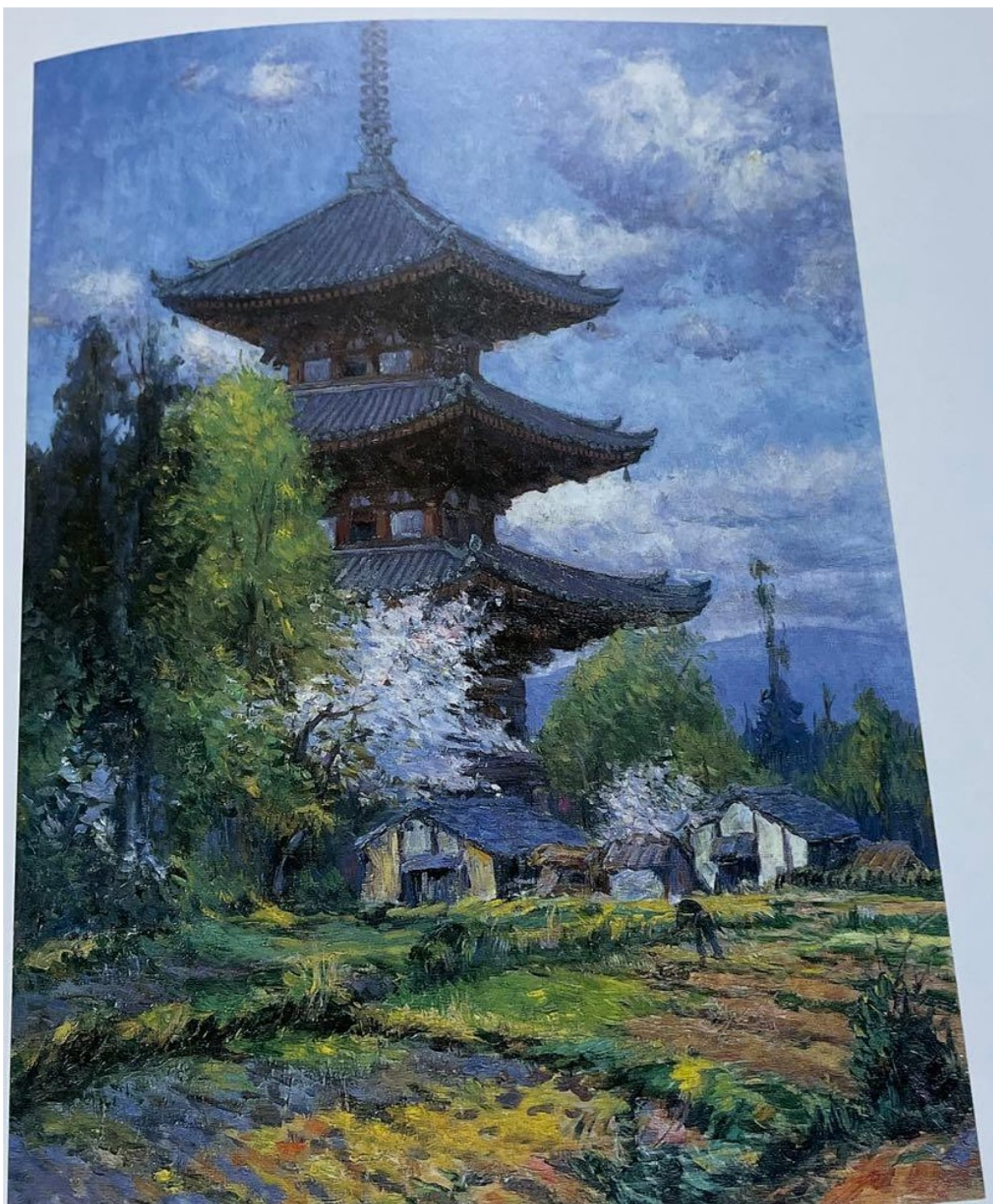


Іл. 47. Ямамото Канае. Узбережжя Ечідзен (Коно). 1937. Олія.



Іл. 48. Тоторі Еікі. Пейзаж. 1907. Олія, полотно.

Музей сучасного мистецтва, Фучу.



Іл. 49. Тоторі Ейкі. Пагода. Олія, полотно.



Іл. 50. Тоторі Ейкі. Селище Моройсе. 1913. Олія, полотно.



Іл. 51. Канокогі Такешіріґо. Сутінки. 1905. Олія, полотно.
Приватна колекція.



Іл. 52. Кішіда Рюсей. Життя. 1907. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



Іл. 53. Кішіда Рюсей. Догляд за дітьми (уявний). 1907. Акварель.

Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



Іл. 54. Кішіда Рюсей. Няня, курка. 1907. Акварель.
Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



Іл. 55. Тораджірō Коджіми. Вид на Сакадзу. Олія, полотно.

Меморіальний музей Тораджірō Коджіми.



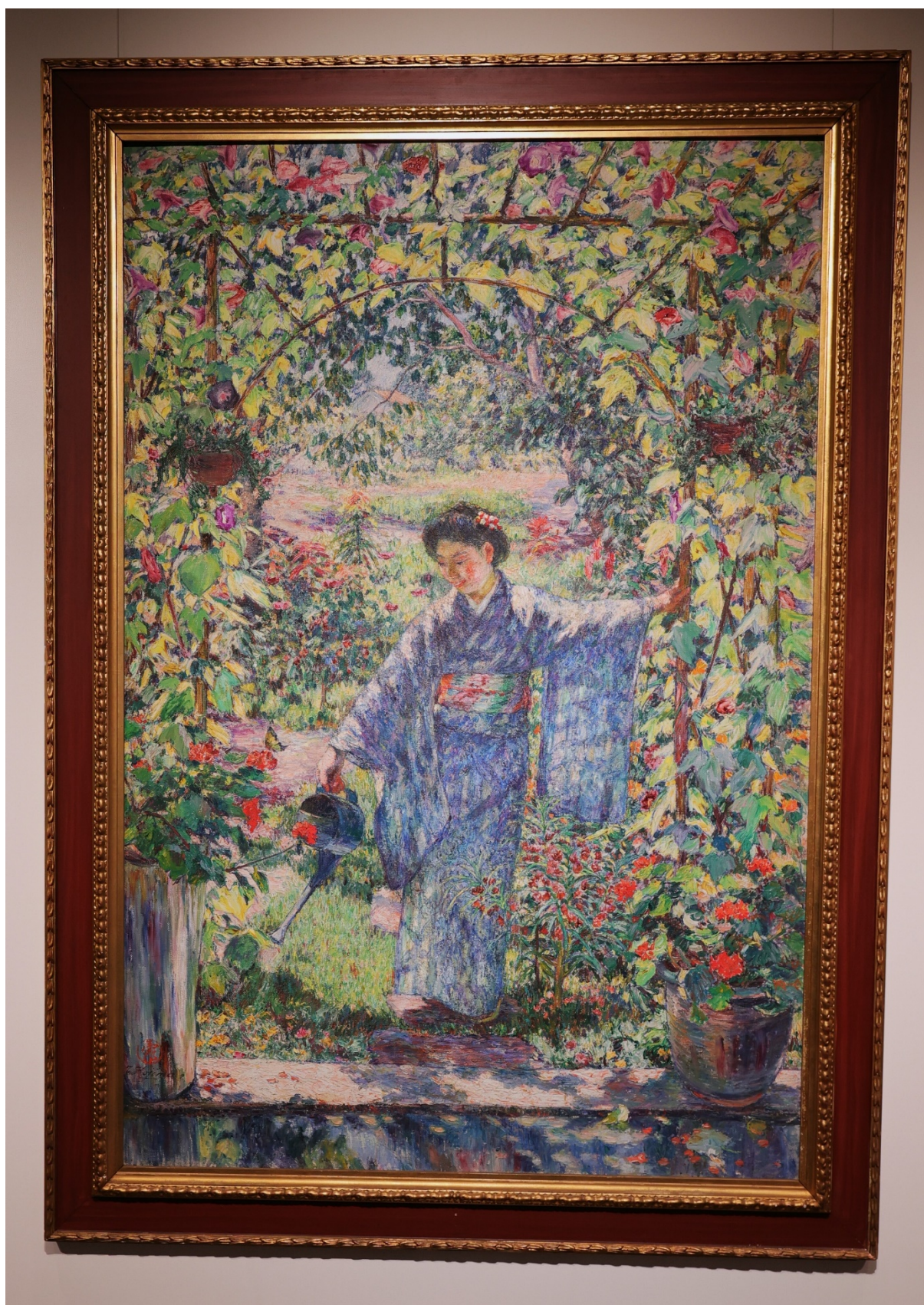
Іл. 56. Ōта Кіджиро. Коли осінь свіжа. 1911. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



Іл. 57. Ōta Кіджиро. Осінь врожаю. 1913. Олія, полотно. Художній музей Токійського університету мистецтв, Токіо.



Іл. 58. Ōта Кіджиро. Дрова. 1915. Олія, полотно. Національний музей сучасного мистецтва, Кіото.



Іл. 59. Тораджіро Коджіма. Ранкова велич (квіти). 1916. Олія, полотно. Меморіальний музей Тораджіро Коджіми.



Іл. 60. Тсучіда Бакусана. Жінки торговки з Охара. 1927. Фарба на шовку.
Національний музей сучасного мистецтва, Кіото.



Іл. 61. Мочідзукі Шьодзо. «Ашіо». Акварель. 1915. Музей сучасного мистецтва Кіото.



Іл. 62. Коїде Нарашіге. Мертві дерева. 1930. Олія, полотно. Музей мистецтв вуудван, Хірошіма.



Іл. 63. Гото Коші. Гірське селище під мрякою. 1923. Акварель. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо.



Іл. 64. Фуджішім Такеджі. Далекий вид з Яшіми. 1932. Олія, полотно.
Музей Ішібаші, Токіо.