

жанр портрета в японской гравюре: специфика художественного языка мастеров сосаку-ханга середины XX века сэкино дзюньитиро и сайто киёси

DOI: 10.17323/3034-2031-2025-6-136-161

Аннотация

В статье рассмотрены графические произведения середины XX века, выполненные в жанре портрета, авторства двух ярких представителей направления сосаку-ханга Сэкино Дзюньитиро и Сайто Киёси. На протяжении всей истории графического искусства в Японии к этому жанру, в той или иной степени, обращались мастера разных эпох в рамках требования времени. Значимым этапом для этого жанра стал период Эдо (1603–1868) благодаря интересу мастеров укиё-э к особенностям городской жизни. В последующий период Мейдзи (1868–1912) мастера стали чаще обращаться к портрету, при этом художники во многом продолжали следовать художественным приемам, характерным для укиё-э. Интерес к этому жанру, с точки зрения передачи психологических характеристик изображаемого, проявили гравёры сосаку-ханга, особенно в середине XX века. Это связано, в первую очередь, с рядом культурно-исторических событий, оказавших влияние и на искусство, в частности, на гравюру. Важно отметить особенности искусства обозначенного периода, а именно появление идеи свободного самовыражения и интереса к индивидуальности личности. Они, наряду с другими изменениями, были привнесены с Запада в первой половине XX века. Яркое выражение эти идеи нашли в работах мастеров середины XX века. Сосаку-ханга — многогранное направление, где каждый из гравёров выбирал свой собственный путь развития творческого языка, при этом имея общий источник вдохновения и способ воплощения идей. В данной статье рассмотрены портреты не только обозначенных мастеров, сочетающие в своем творчестве как западноевропейский, так и японский художественные языки, но также работы ряда мастеров предыдущих эпох. Это сделано с целью изучить их художественный метод, как мастеров, проявляющих интерес к изображению индивидуальности, путем анализа портретных работ. Можно сделать вывод, что внимание к этой теме возросло постепенно, и наиболее ярко она воплотилась в работах гравёров сосаку-ханга, в частности, Сэкино Дзюньитиро и Сайто Киёси.

Ключевые слова: сосаку-ханга, японская гравюра середины XX века, портрет, Сэкино Дзюньитиро, Сайто Киёси, европейская художественная традиция

Д. С. ТИТАРЕВА

Государственный институт
искусствознания Министерства
культуры РФ, 125009, Россия,
Москва, Козицкий пер., д. 5
dina.titareva@mail.ru

DIANA S. TITAREVA

State Institute of Art Studies of the Ministry
of Culture of the Russian Federation, 125009,
Russia, Moscow, Kozitsky Lane, 5
dina.titareva@mail.ru

Для цитирования: Титарева Д. С. Жанр портрета в японской гравюре: специфика художественного языка мастеров сосаку-ханга середины XX века Сэкино Дзюньитиро и Сайто Киёси // Журнал ВШЭ по искусству и дизайну / HSE University Journal of Art & Design. № 6 (2/2025). С. 136–161

the portrait genre in
japanese engraving: the
specifics of the artistic
language of the mid-20th
century sosaku-hanga
masters sekino junichiro
and saito kiyoshi

Abstract

The article examines the iconic graphic works of the mid-20th century, executed in the portrait genre, by two prominent representatives of the sosaku-hanga movement, Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi. Throughout the history of graphic art in Japan, this genre was addressed to one degree or another by masters of different eras in accordance with the demands of the time. A significant stage for this genre was the Edo period (1603–1868), due to the interest of ukiyo-e masters in the peculiarities of urban life. In the subsequent Meiji period (1868–1912), printmakers began to turn to portraits more often, but solved artistic problems within the canon characteristic of ukiyo-e. The greatest attention to this genre, from the point of view of conveying the psychological characteristics of the depicted, was shown by sosaku-hanga engravers, especially in the mid-20th century. This is primarily due to a number of cultural and historical events that influenced art, particularly engraving. It is important to note the specific features of the art of the period in question, namely the emergence of the idea of free self-expression and interest in the individuality of a person. Along with other changes, they were brought from the West in the first half of the 20th century. These ideas found vivid expression in the works of mid-20th century masters. Sosaku-hanga is a multifaceted movement, where each engraver chose his own path of developing a creative language, while having a common source of inspiration and a way of implementing ideas. This article will examine portraits not only by Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi, who combine both Western European and Japanese artistic languages in their work, but also the works of a number of masters of previous eras, in order to identify and reveal interest in depicting the individuality of a person. It can be concluded that interest in the display of individuality appeared gradually, due to the artistic tasks solved by masters in engraving. The greatest attention to this theme was shown by masters of sosaku-hanga, in particular, Sekino Junichiro and Saito Kiyoshi.

Keywords: sosaku-hanga, Japanese prints of the mid-twentieth century, portrait, Sekino Junichiro, Saito Kiyoshi, European artistic tradition

В процессе становления графического искусства в Японии к портретным изображениям обращались мастера разных эпох в рамках требования времени и определенных художественных задач. Как отдельный жанр портрет выделился в период Эдо (1603–1868) благодаря интересу мастеров укиё-э к городской культуре. В это время появились, в частности, бидзинга-изображение красавиц и якуся-е-портреты актеров театра Кабуки.

В последующий период Мэйдзи (1868–1912) открытие Японии для внешнего мира оказало влияние и на развитие графического искусства. В гравюре стали появляться новые темы и образы, такие как вестернизация городов и изображения иностранцев в европейских одеждах. В это время мастера гравюры стали чаще обращаться к портрету. Хотя они и оставались в рамках принципов изображений, характерных для укиё-э, сложившаяся традиция получила обогащение благодаря некоторым чертам европейского искусства.

Наибольшее внимание портрет как жанр, с точки зрения передачи психологических характеристик изображаемого, привлек со стороны граверов направления сосаку-ханга (1910–1960; 創作版画 — творческая гравюра)¹, особенно яркие портретные работы были созданы в середине XX века. Одним из отличий, характерных для произведений сосаку-ханга, стала идея свободного самовыражения, принесенная с Запада, наряду с потоком европейских стилей и направлений. В портрете эта идея особенно ярко воплотилась в творчестве двух ключевых представителей направления — Сэкино Дзюнъитиро (関野準一郎 1914–1988) и Сайто Киёси (斎藤清 1907–1997). Оба гравера в своих произведениях не только соединили европейскую и национальную художественные традиции, создав собственный художественный язык, но и проявили большой интерес к индивидуальности человека и его образу.

Японская гравюра сосаку-ханга имеет значительную историографическую традицию. Немаловажным является то, что большинство исследований выполнено преимущественно в англоязычных странах, что обусловлено рядом культурно-исторических причин [Michener, 1975, pp. 7–23]. К первым наиболее фундаментальным исследованиям можно отнести публикации О. Статлера [Statler, 1956] и Дж. А. Миченера [Michener, 1975]. Благодаря тесным контактам с граверами авторы прослеживают развитие художественного языка мастеров сосаку-ханга с момента зарождения направления и до второй половины XX века, включая в этот ряд Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, анализируя их творчество в рамках направления. Лоуренс Смит [Smith, 1983] исследует сосаку-ханга с момента его зарождения и до 1950-х годов. Смит анализирует произведения сосаку-ханга и син-ханга (направления в японской гравюре, существующие параллельно), выделяя

1 Сосаку-ханга (創作版画, со:саку-ханга) — творческая гравюра. Направление в японской гравюре XX века. Временные рамки активной деятельности мастеров можно обозначить 1910–1960-ми годами. Согласно исследованию Накадзава Канаэ, термин придумал автор

первой работы сосаку-ханга и основатель одноименного направления Канаэ Ямамото в 1906–1907 годах, для того чтобы подчеркнуть личное выполнение автором всех стадий создания гравюры как творческий акт воплощения идеи.



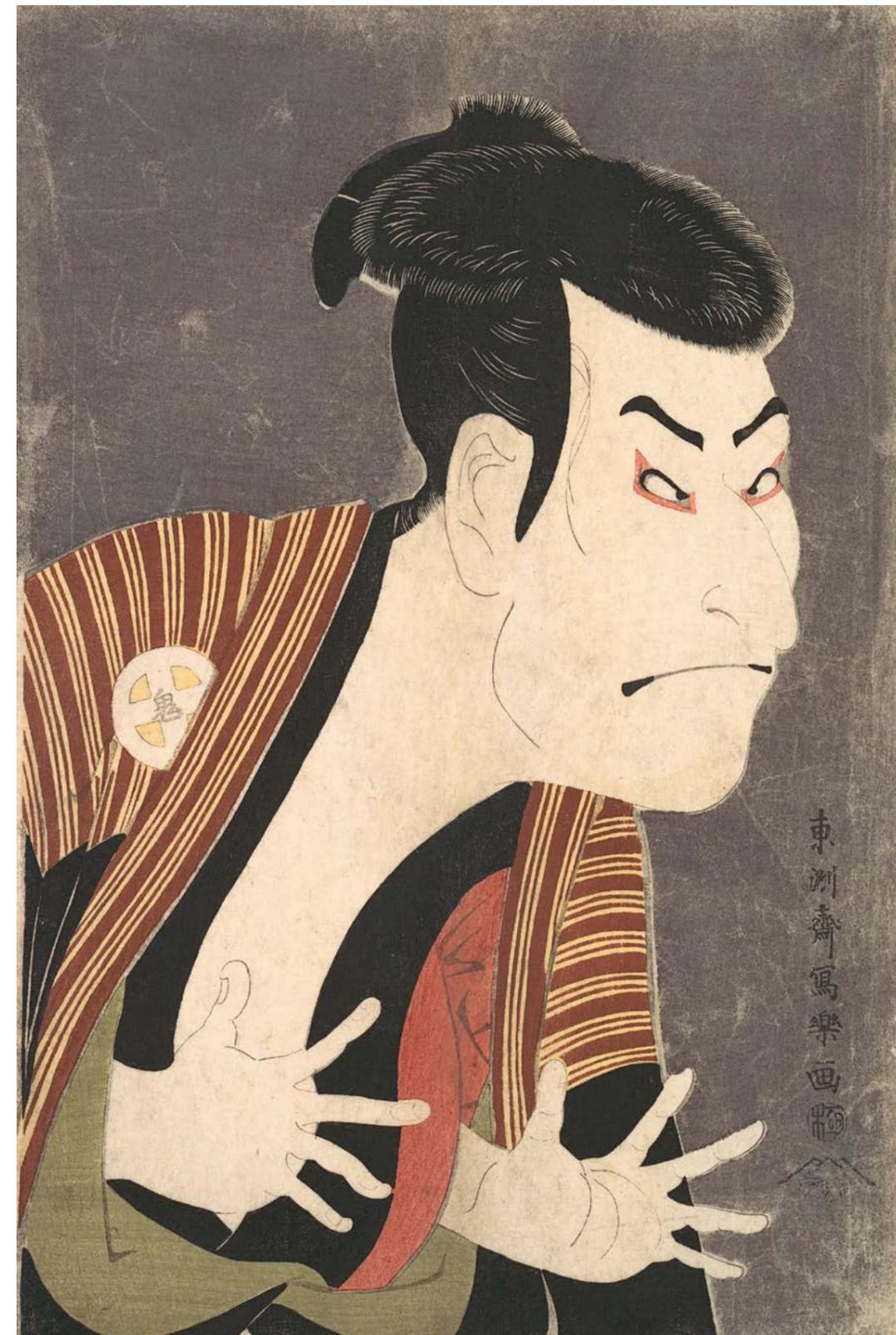
Ил. 1
Китагава Утамаро. Три знаменитые красавицы.
Ок. 1791. Цветная ксилография, тушь. 38,7×25,7.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

их характерные отличия и особенности художественного языка с отсылками к европейскому искусству. Труды Гастона Петита [Petit, 1973], Лейкмора Френсиса [Lakemore, 1975], Кейеса Роджера [Keyes, 1988] имеют большое значение для понимания развития сосаку-ханга как направления, так как раскрывают многообразие художников и их творческих методов. Среди исследователей, рассматривающих сосаку-ханга в историческом контексте развития графического искусства в Японии, можно выделить Сидзю Фудзикакэ [Fujikake, 1957] и Кавакита Митиаки [Kawakita, 1967]. Последний делает особенно сильный акцент на влиянии европейского искусства на произведения сосаку-ханга, анализируя при этом некоторые портреты, созданные Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси. Заслуживают внимания также совместные работы американских и японских авторов Хелен Мерритт и Нанако Ямада [Merritt & Nanako, 1992]. При этом ни один из вышеперечисленных авторов не рассматривает отдельно портрет как жанр, так как их больше интересует путь развития творчества гравюров и особенности их художественного языка.

В отечественном искусствознании гравюра сосаку-ханга привлекла внимание исследователей только в 1960–1970-е годы. В этот период была создана монография А. С. Коломиец [Коломиец, 1974], которая и сейчас во многом остается актуальной благодаря обширному анализу творческого пути более чем двадцати мастеров. Кроме того, автор структурирует это масштабное и разнохарактерное направление в японской гравюре, подразделяя его на более мелкие направления, основываясь на особенностях художественного языка тех или иных мастеров: народная гравюра, традиционное направление, художники-декоративисты. Важно отметить, что к последним автор относит Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, некоторые портретные работы которых А. С. Коломиец включает в общий контекст анализа их творчества. Еще одним крупным исследователем японского искусства является Н. С. Николаева, которая в своей работе «Современное искусство Японии» [Николаева, 1968] обращается к гравюре сосаку-ханга, посвятив ей отдельную главу. Автор дает общую характеристику направлению, включая сосаку-ханга в контекст развития японского искусства XX века, при этом кратко, но емко рассматривая творчество основных представителей направления.

Можно заключить, что обозначенная нами тема довольно обширна и в той или иной степени была затронута в исследованиях. Однако портретные работы Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси и специфика художественного языка двух этих мастеров, равно как и их интерес к психологическим особенностям изображения личности, не рассматриваются отдельно от их творческого пути, либо эта тема не затрагивается вовсе.

Формат статьи не позволяет поговорить о всем многообразии творчества мастеров сосаку-ханга, работающих в жанре портрета, и своеобразии их художественного языка, поэтому автор сосредоточился на двух наиболее знаковых художниках, которые в своем творчестве, в частности в портретах, наиболее ярко соединили европейскую и японскую художественные традиции



Ил. 2
Тосюсай Сяраку. Отани Онидзи III в роли слуги
Эдобэя. 1794. Цветная ксилография. 38,1×25,1.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк

и обращались к индивидуальности изображенного. Произведения обозначенных мастеров находятся в крупных государственных и частных мировых собраниях, что говорит об интересе к творчеству граверов как среди исследователей, так и среди коллекционеров и широкой публики.

По ряду причин в российских государственных музеях и частных коллекциях работы мастеров сосаку-ханга в целом и Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси в частности представлены в значительно меньшем объеме или отсутствуют вовсе. Некоторые работы обозначенных мастеров имеются в собраниях Государственного музея истории Санкт-Петербурга (Санкт-Петербург), Государственном Эрмитаже (Санкт-Петербург) и Государственном музее искусств народов Востока (Москва). Последний является обладателем наибольшего числа отпечатков, благодаря личной коллекции А. С. Коломиец. При этом, за редким исключением, гравюры практически не исследованы и их изображения не опубликованы в научных и научно-популярных изданиях.

Целью работы является изучение художественного метода Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, путем анализа созданных ими портретов. Также автор ставит перед собой задачу выявить специфику и степень влияния на творческий язык мастеров европейской художественной традиции, с одной стороны, и японской художественной традиции — с другой.

После длительной, более чем двухсотлетней самоизоляции периода Эдо (1603–1868) последовал этап переоценки и изменений социокультурных устоев, в истории Японии обозначенный как реставрация Мэйдзи (1868–1912). Перемены, пришедшие вместе с западноевропейским влиянием, затронули многие сферы общества, в частности сферу искусства [Сабура, 1972, с. 230–260]. Яркое подтверждение тому — гравюра периода Мэйдзи (1868–1912), но наиболее активное влияние западноевропейского искусства на японских художников происходит в первой половине XX века.

Начиная с периода Тайсё (1912–1926) и до середины периода Сёва (1926–1989) Япония прошла через милитаризацию страны, Вторую мировую войну, период оккупации и наконец демократизацию общественной жизни. Эти события привели ко многим социальным и культурным изменениям, в том числе и осознанию необходимости пересмотра пути развития национального искусства, в частности, в гравюре. Благодаря более открытой международной политике Японии появилась возможность не только проводить международные выставочные проекты, но и получать художественное образование за границей, преимущественно во Франции [Тадзава, Мацубара, Окуда, Нагахата, 1992, с. 100–110]. Это способствовало тому, что многие граверы осваивали совершенно новую для себя технику — живопись маслом на холсте, и создавали работы в западном стиле — ёга². Многие мастера обращались к реализму, постимпрессионизму, фовизму, беспредметному искусству и др., активно популяризируя эти направления в японской гравюре, наряду с национальной художественной традицией. Ключевой отличительной чертой искусства этого периода стала идея свободного самовыражения и индивидуализма. Кроме того, ближе к середине века одним из ключевых



Ил. 3

Цукиока Ёситоси. Лист «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Цветная ксилография. 37,5×25,5. Коллекция Токийского музея (ToMuCo)

вопросов в искусстве стала ценность человека как самостоятельной личности с его внутренними конфликтами и индивидуальными особенностями. Наиболее ярко в гравюре эти идеи получили воплощение в портретных работах мастеров сосаку-ханга середины XX века.

В начале XX века, в разгар яркого периода пересечения двух художественных традиций, западноевропейской и японской, зарождается новая образная система в гравюре. В первые десятилетия XX века возникают два крупных направления, существующих параллельно: син-ханга 新版画 (новая гравюра; 1915–1960), во многих аспектах продолжающая традиции укиё-э, и более многогранное и прогрессивное по своей сути сосаку-ханга. Так, например, мастера син-ханга придерживались традиционной для Японии системы создания гравюры, а именно коллективной работы нескольких творцов-ремесленников, когда первый мастер — художник — создавал линейный рисунок, второй мастер — гравер — вырезал изображение на деревянных блоках, а третий печатал с этих блоков. Завершал цепочку издатель или продавец, в то время как мастера сосаку-ханга переняли европейский способ, который давал возможность автору быть единоличным и независимым творцом, воплощающим свои замыслы.

Подобная ситуация наблюдалась и в системе жанров. Так, художники син-ханга придерживались разделения своих работ на определенные категории, продолжая традицию укиё-э. Мастера сосаку-ханга отдавали предпочтение разным жанрам и сюжетам, кроме того, каждый из граверов имел свой творческий почерк и вектор художественных поисков. Тем не менее, в направлении сосаку-ханга есть два объединяющих фактора, несмотря на разнообразный творческий подход и большое количество мастеров. Первый — это приверженность идее свободного самовыражения и страсть к экспериментам и развитию. Граверы стремились по-своему раскрыть образ, что нередко проявлялось и через искаженную реальность, при этом большинство из них не теряло связь с японской художественной традицией. Отсюда вытекает второй объединяющий фактор — техника создания гравюры.

Для японских мастеров европейский способ гравирования, когда один мастер выполнял все ступени создания отпечатка, стал принципиально новым. Преимущество такого способа гравирования состояло в возможности изменения первоначальной идеи на любом этапе создания гравюры, в том числе допускалась работа напрямую с блоком, без необходимости создания предварительного рисунка [Накадзава Канаэ, 1976]. Мастера экспериментировали и с бумагой, красками, способами резки деревянного блока. Мастера больше не оглядывались на традиционный формат, принятый укиё-э³, и не были ограничены рамками печатного издания, они варьировали его в соответствии со своей идеей. Тираж сосаку-ханга также сильно изменился после Второй мировой

2 Ёга (洋画, ё:га) — «западная живопись» или «европейские картины». Японское направление живописи маслом на холсте, в рамках которого художники подражают западноевропейским мастерам.

3 Наиболее распространенные форматы укиё-э:
Обан — «большой формат», 36–38×24–26 см;
Тёбан — «длинный формат», 17–18×25–26 см;
О-обан — «большой большой формат», 28–30×41–43 см;
Айбан — «половина о-обана», 21,5–23×30–34 см.



Ил. 4
Судзуки Кэндзи. Крестьянка с опущенными руками. 1950-е. Ксилография. 34,5×16,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Ил. 5
Судзуки Кэндзи. Шествие с фонарями. 1962. Ксилография // А. С. Коломиец. Современная гравюра Японии и ее мастера. 1974. С. 95

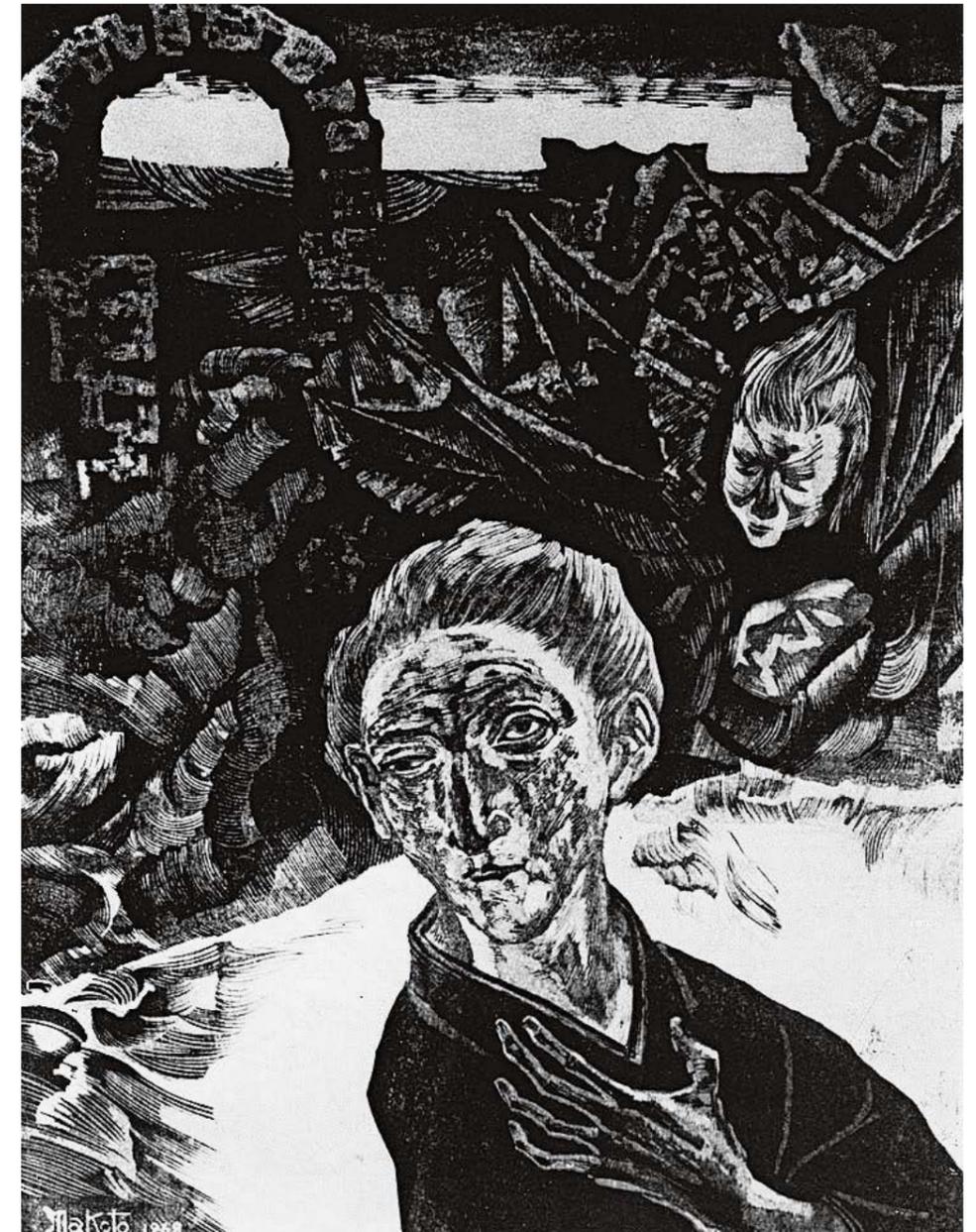
войны, поскольку начиная с 1950-х годов их работы становятся предметом экспонирования и коллекционирования. Это способствовало появлению как единичных отпечатков, так и немногочисленных серий гравюр.

В связи со значительными изменениями в японской гравюре первой половины XX века, интересная ситуация складывается в жанре портрета. Так, например, в укиё-э портрет получил развитие в соответствии с требованиями времени и задачами, которые на тот момент решала печатная гравюра. В начале своего развития гравюра в большей степени служила для рекламы и развлечения, например, выполняла роль афиши для популярных постановок театра Кабуки или воплощала завлекающие женские образы красавиц квартала Ёсивара. Со временем укиё-э стало репрезентацией модных тенденций, канонов красоты, эстетических принципов и идеалов. Кроме того, композиционное решение многих гравюр, как и некоторые изображенные предметы, несут в себе определенный смысл, легко считываемый японцами той эпохи. Наиболее близкими к портрету можно считать два ведущих жанра укиё-э — изображение красавиц (美人, бидзин-га) и изображение актеров (役者絵, якуся-э).

Основной задачей гравюр бидзин-га было показать эталон женской красоты со слегка удлинненным лицом, изогнутыми дугой бровями, миндалевидными глазами и маленьким ртом. Цветовая палитра преимущественно спокойная и приглушенная, при этом основной акцент делается либо на изящной позе, либо на одеждах и украшениях. Мастер использует разнообразные стилистические и композиционные решения, чтобы подчеркнуть идеализированную женскую красоту и эстетические идеалы.

В отпечатках жанра якуся-э, как и в бидзин-га, мастера решали схожие задачи, а именно, создавалось идеальное изображение для удовлетворения вкусов публики. Чаще всего гравировали наиболее популярные образы актеров театра Кабуки в гриме своих персонажей. Оттенки цветов также использовались преимущественно приглушенные, лишь выделяя особенности грима или костюма актера для создания быстро узнаваемого образа. Основной акцент делался на экспрессивной позе и гиперболизированных эмоциях, что характерно для динамики театра Кабуки.

В качестве примера можно привести известные работы Китагава Утамаро (喜多川歌麿, ок. 1753–1806) и Тосюсай Сяраку (東洲斎写楽, вероятно, жил между 1763 и 1820 годами, творческая активность приходится на 1793–1794), работавших в этих жанрах. Они часто использовали окуби-э (大首絵) — изображения больших голов — и погрудный портрет городских красавиц или актеров. Так, например, на гравюре Китагава Утамаро «Три знаменитые красавицы» 1793 года (Ил. 1) представлены три погрудных изображения женщин, чья внешность максимально приближена к эстетическому идеалу женской внешности. Автор специально искажает пропорции тела и унифицирует черты лица для того, чтобы обратить внимание зрителя на изящность поз, прически и одежды. Несмотря на то, что у каждой из изображенных женщин был реальный прототип из числа настолько известных и признанных красавиц своего времени, что их имена сохранились до наших



Ил. 6
Уэно Макото. Старая женщина из Нагасаки. 1968.
Ксилография // А. С. Коломиец. Современная
гравюра Японии и ее мастера. 1974. С. 115

дней [Morena, 2006, p. 174]⁴, Утамаро только намечает индивидуальные черты каждой, доступные в рамках идеализации. Еще один признанный мастер укиё-э Тосюсай Сяраку, часто работающий в жанре якуся-э, также использует окуби-э для более выразительной передачи эмоций актера.

«Отани Онидзи III в роли слуги Эдобэя» 1794 года (Ил. 2) — одна из известных работ, где автор через смелые деформации тела тонко подчеркивает особенности актеров, создавая портрет на грани с карикатурой. Сяраку улавливает и передает особенности лица или тела актера, горбинку на носу или величину подбородка. Мастер это делает для того, чтобы зритель понимал, кто именно исполняет ту или иную роль, несмотря на сложный и яркий грим, уникальное выражение лица и общую экспрессию позы.

Как уже отмечалось выше, несмотря на то что жанры якуся-э и бидзин-га близки к европейскому пониманию портрета, все же они строятся на основе устоявшихся представлений о красоте и особенностях японской художественной традиции. Укиё-э не ориентирована на изображение индивидуальных черт конкретной личности, так как мастера гравюры больше стремились к утонченной передаче зафиксированного момента. Таким образом, индивидуальные черты человека лишь угадываются в деталях и доступны в большинстве своем поклонникам того или иного актера или частым посетителям квартала Ёсивара.

Следующим этапом развития портрета в Японии стал период Мэйдзи (1868–1912). Наряду со значительными политическими и социальными новшествами, изменения коснулись и искусства, в частности гравюры. Важно отметить появление новых жанров, дополняющих традиционное разделение укиё-э, свойственных именно этой эпохе. Например, изображения иностранцев и особенностей их образа жизни (йокогама-э); гравюры, отражающие модернизацию Японии (кайка-э), а также актуальный для данного периода батальный жанр (сэнсо-э). Кроме того, восприятие нового для Японии западноевропейского художественного языка привело к стремлению применить в традиционной гравюре некоторые его черты, а именно, воздушную перспективу, многоплановость композиции и светотеневую моделировку. Безусловно, подобные изменения коснулись не всех жанров и не были повсеместными, так как значительная часть мастеров продолжала создавать гравюры в рамках художественного языка укиё-э. Что касается художественных задач жанров бидзин-га и якуся-э, то во многом они сохраняются в рамках прошлой эпохи, но с некоторыми изменениями, а именно с усложнением композиции и добавлением элементов западной культуры.

В качестве примера можно привести работу «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» авторства одного из значимых гравюров периода Мэйдзи Цукиока Ёситоси (月岡芳年, 1839–1892) (Ил. 3).

4 Китагава Утамаро в гравюре «Три красавицы Кансэй» 1793 года изобразил трех признанных красавиц Эдо, имеющих разное происхождение и род занятий. Слева — Такасима Охиса, справа — Нанивая Окита

и в центре — Томимото Тоёхина. На это указывает Франческа Морена, исследовательница творчества Китагава Утамаро, в книге «Утамаро» 2006 года.



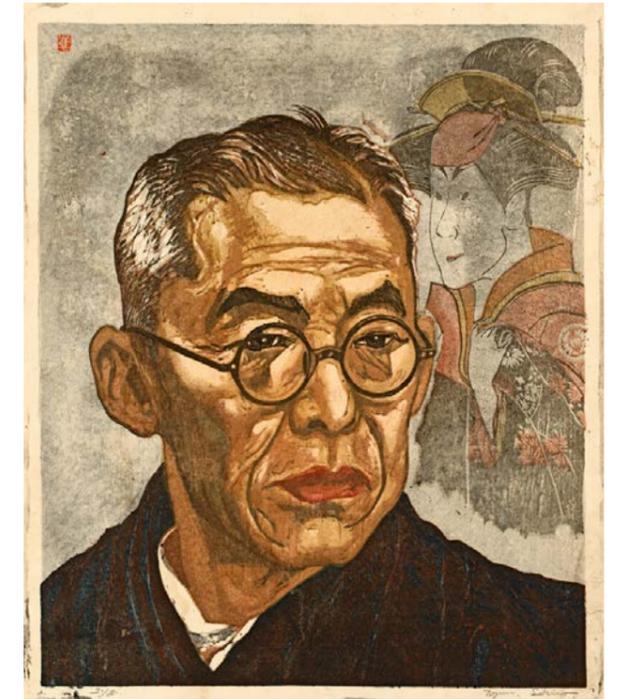
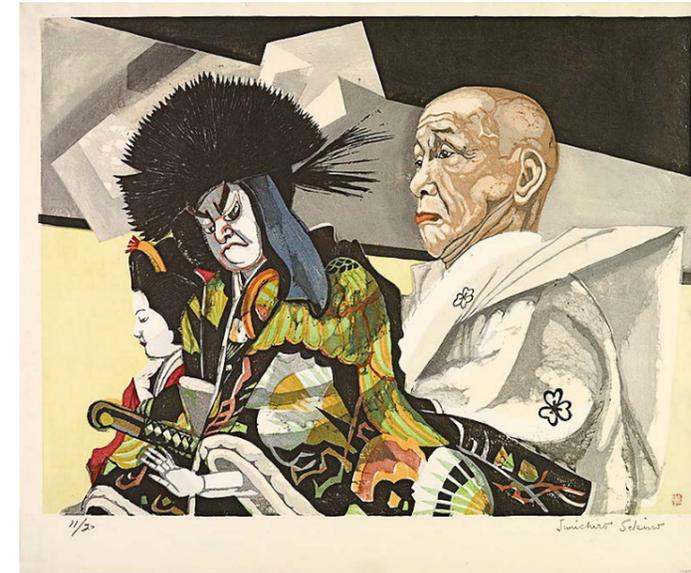
Ил. 7
Сэкино Дзюнъитиро. Кукловод Бунгоро в гримерной.
1947. Цветная ксилография. 79×50,5. Чикагский
институт искусств

Будучи учеником Утагавы Куниёси (歌川 国芳, 1798–1861), выдающегося мастера эпохи Эдо, Ёситоси некоторое время работал, отталкиваясь от художественного языка учителя, но позднее выработал собственный узнаваемый стиль.

Женский образ в гравюре решен в первую очередь характерными творческими приемами для мастеров эпохи Эдо, а именно, воплощение идеала женской красоты, свойственного укиё-э, без отражений индивидуальных характеристик модели. Кроме того, мастер дополняет изображение атрибутами и надписями с целью раскрыть аллегорический образ обозначенного месяца. Подобный символизм также свойственен художественному языку прошлой эпохи. Тем не менее, при ближайшем рассмотрении отпечатка становится заметно использование мастером обозначенных выше особенностей западноевропейского художественного языка. В композиционном решении гравюры использовано несколько планов, на каждом из которых действия происходят независимо друг от друга. К тому же, несмотря на то что в лице красавицы отсутствуют индивидуальные черты и яркая мимика, Ёситоси создает лирический образ с определенным эмоциональным настроением. Конечно, подобная чувственность характерна и для работ периода Эдо, тем не менее отображение эмоционального состояния человека тонкими нюансами в работе гравера несколько изменилось под влиянием западного искусства, приемы которого он заимствовал в разной степени в рамках той или иной серии гравюр [Успенский, 2024, с. 219–224].

Под воздействием западного искусства гравюра периода Мэйдзи прошла через ряд изменений, обогатившись в первую очередь новыми образами и темами в ходе вестернизации общества. При этом основные жанры, характерные для укиё-э, в том числе бидзин-га и якуся-э, сохранили приверженность канону, хотя и разнообразили свой художественный язык некоторыми чертами западного искусства. Важно отметить, что несмотря на то, что мастера этого периода не проявляют интереса к психологическим чертам личности, как и граверы эпохи Эдо, тем не менее эмоциональная передача образа становится глубже и насыщенней.

Ситуация в жанре портрета меняется в начале XX века, когда граверы направления сосаку-ханга иначе взглянули не только на технические особенности отпечатков, но и на индивидуальные характеристики моделей. Для ряда художников и направлений, под влиянием принципов европейского искусства, становится важным раскрыть через гравюру психологические свойства как конкретного человека, так и нации в целом. Последнее более характерно для мастеров, затрагивающих социально острые и актуальные темы, таких как Судзуки Кэндзи (鈴木賢二, 1906–1987) и Уэно Макото (上野誠, 1909–1980). Они создают эмоционально яркие образы, часто гиперболизируя их, при этом оставаясь в рамках черно-белой гравюры. Это могли быть как зарисовки образа жизни и быта человека (Ил. 4), обобщенные образы крестьян, события политической жизни народа, так и отображение последствий разрушительной войны (Ил. 5–6).



Ил. 8

Сэкино Дзюнъитиро. Эйдзо и Мацуомаму. 1953. Цветная ксилография. 55,5×66,8. Чикагский институт искусств

Ил. 9

Сэкино Дзюнъитиро. Портрет Накамуры Китиэмона, актера театра кабуки. 1947. Цветная ксилография. 59,1×48,8. Чикагский институт искусств

К портретному жанру обращались многие представители сосаку-ханга, и каждый гравер решал эту задачу в соответствии со своими стремлениями и спецификой художественного языка. Тем не менее, наиболее яркие произведения можно найти в творчестве Сэкино Дзюнъитиро и Сайто Киёси, поскольку помимо соединения европейской и японской художественной традиции, обогатившего их визуальный язык, отчетливо проявился интерес к психологическим особенностям изображения личности.

В отличие от мастеров прошлых эпох, художники практически отказываются от метафоричности и зашифрованного образа в пользу емкости и ясности. Теперь гравюры стали более структурными и наполненными ритмами, как, например, работа Сэкино Дзюнъитиро «Кукловод Бунгоро в гримерной» (1947) (Ил. 7).

Ее отличают разнообразные по характеру ритмы и чередования цветовых плоскостей, они же являются стержнем художественного произведения. Подобный подход характерен для художественного языка Сэкино Дзюнъитиро. Работы мастера в большей степени декоративны и зачастую строятся либо на основе линии, либо на цветовой плоскости, редко соединяя эти два формообразующих элемента вместе.

Сэкино Дзюнъитиро с юных лет изучал технику ксилографии, позднее он пробовал свои силы и в живописи маслом, и в других техниках гравирования, развивая свой творческий потенциал у разных учителей, в том числе и у мастеров первого поколения сосаку-ханга Онити Косиро (恩地 孝四郎, *Онти Ко:сиро*, 1891–1955) и Мунаката Сико (棟方志功, 1903–1975). Тем не менее большинство произведений мастер создал именно работая с деревом.

Портрет в творчестве Сэкино Дзюнъитиро занимает важное место, хотя он нередко обращается и к другим жанрам. Большинство портретов было создано в 1950–1960-х годах, среди прочих можно выделить три крупные одновременные серии, посвященные актерам театра Кабуки, семье и деятелям искусства. В данной статье анализируются по одному отпечатку из каждой.

В середине века гравер часто путешествовал по стране с театральными труппами, и именно отпечатки со знаменитыми актерами принесли Сэкино известность и сделали его в некоторой степени продолжателем традиции якуся-э. По словам самого мастера, в этот период он вдохновлялся, в особенности, гравюрами Тосюсай Сяраку [Merritt & Nanako, 1992, p. 87].

В гравюре «Эйдзо и Мацуомару» 1953 года (Ил. 8) мастер, как и в предыдущей работе, на контрастах выстраивает образ актера и куклы в моменте представления, создавая при этом психологически целостный образ. Сэкино выделяет портретные черты актера, несмотря на скупую мимику, за счет виртуозного выстраивания светотеневой моделировки, которая придает лицу сосредоточенно-непосредственное выражение. В противовес мастер показывает двух кукол с фиксированным выражением лиц, соответствующим исполняемым ими ролям. Контраст подчеркивается также и благодаря умелому сопоставлению первого и второго планов, как и гармонизации всей



Ил. 10

Сэкино Дзюнъитиро. Сын художника. 1952. Цветная ксилография. 55,6×44,1. Чикагский институт искусств

композиции, строящейся на цвете. Основное цветовое пятно сосредоточено на роскошных одеждах кукол, проработанных детально, в отличие от их более упрощенных лиц. В случае с актером ситуация прямо противоположная. Тонкая психологизация лица противопоставлена нарочито упрощенным белым одеждам. Кроме того, цветовое решение плоскостного фона не только объединяет изображение на передних планах, но и усиливает их гармоничность, несмотря на явный контраст между ними.

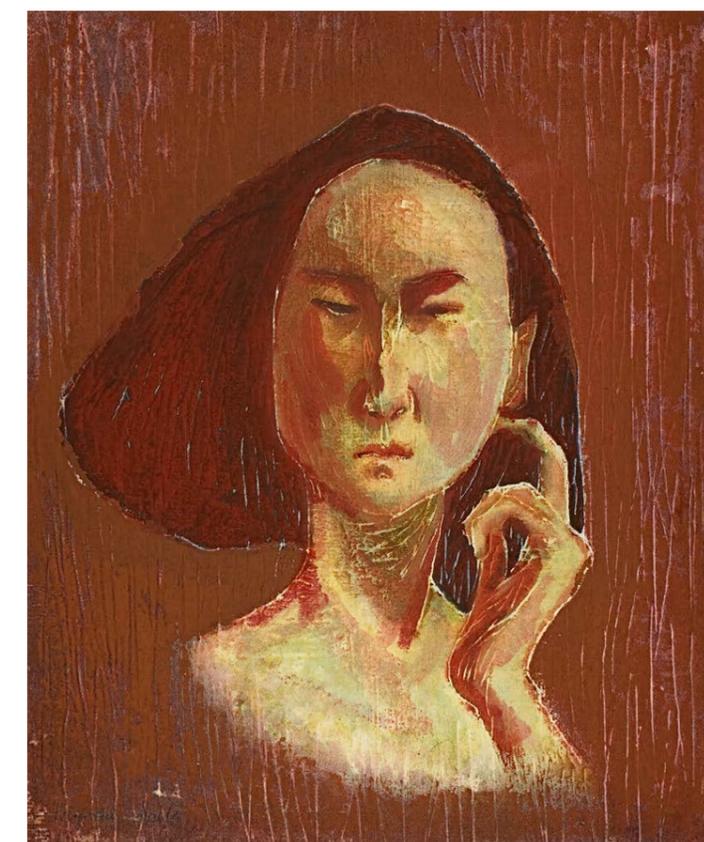
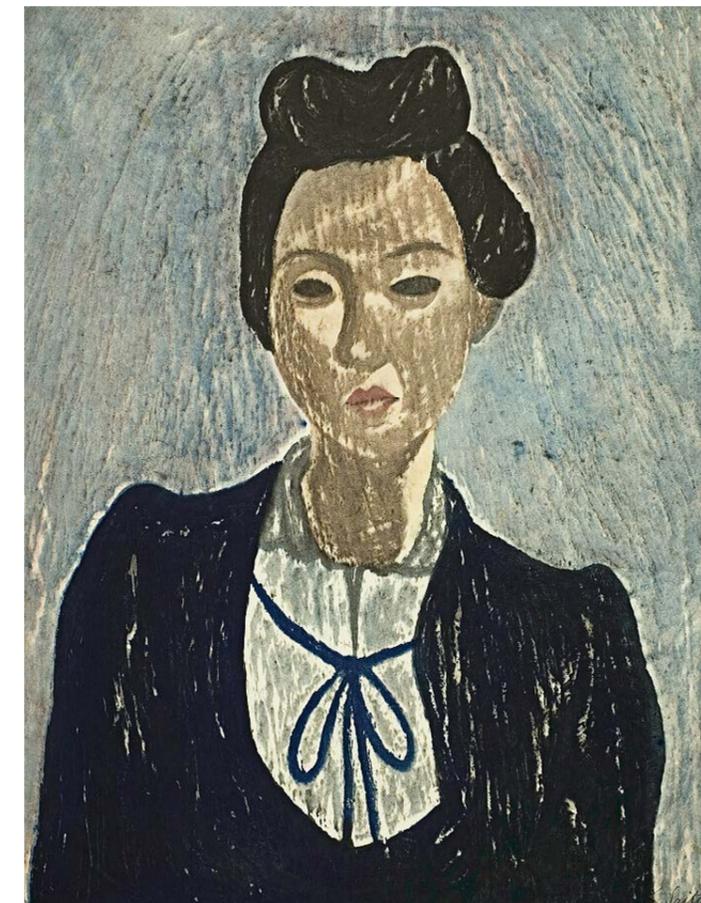
Наряду с этим, мастер создает еще одну разновременную серию портретных работ с другим композиционным решением, но также построенным на контрасте. Одной из таких работ является «Портрет Накамуры Китиэмона, актера театра кабуки» 1947 года (Ил. 9).

Здесь Сэкино Дзюнъитиро полностью сосредотачивается на психологизации образа актера. Это оплечное изображение мужчины в трехчетвертном повороте головы. Используя светотеневую моделировку, гравер лепит форму и индивидуальные черты лица человека, передавая глубокие морщины и характерное для изображаемого спокойное и строгое выражение лица. Выхватывая светом небольшие плоскости, Сэкино приближает портрет к трехмерному, тем не менее он все еще остается в рамках плоскостного изображения. Таким образом, мастер, виртуозно владеющий линией, соединяет ее с цветовыми плоскостями, создавая глубокий психологический портрет Накамуры Китиэмона, тонко балансируя на грани европейской и национальной художественной традиции. Контраст усиливается и благодаря очередному противопоставлению упрощенного изображения актера на фоне, за левым плечом Накамуры Китиэмона, которое вторит традиционной гравюре укиё-э. Сэкино Дзюнъитиро множит противопоставление индивидуальности и условности, упрощенности и многоцветности, линии и цветового пятна в одном портрете.

Творческий язык Сэкино Дзюнъитиро развивается не линейно, а проходит разные ступени экспериментов с подачей формы и цвета. К художественным приемам, найденным когда-то, гравер не единожды возвращается и в поздних работах. Такой подход вероятнее всего связан с разными художественными задачами, которые решает автор через многообразные, чаще живописные, нежели графические, приемы построения формы.

Упрощенный и в некоторой степени кукольный образ мастер создает в работе «Сын художника» 1952 года (Ил. 10).

Мастер уходит от реализма в сторону упрощения формы и декоративности цвета, приближаясь к фовизму. Снова используя прием контрастов плоскостного и трехмерного изображения, Сэкино воплощает индивидуально обобщенный образ мальчика со сложенными на груди руками. Портретные черты в лице ребенка безусловно присутствуют, при этом они соединены с неким идеальным образом. Мастер практически полностью пренебрегает линией, что становится для него новой ступенью развития художественного языка. Он строит форму плоскостным, живописным цветовым пятном и светотеневой моделировкой, создавая стремящееся к трехмерному изображение лица мальчика.



Ил. 11
Сайто Киёси. Портрет женщины. 1945. Цветная ксилография. 50,8×40. Чикагский институт искусств

Ил. 12
Сайто Киёси. Голова девушки. Ок. 1947. Цветная ксилография. 38,1×31,8. Чикагский институт искусств

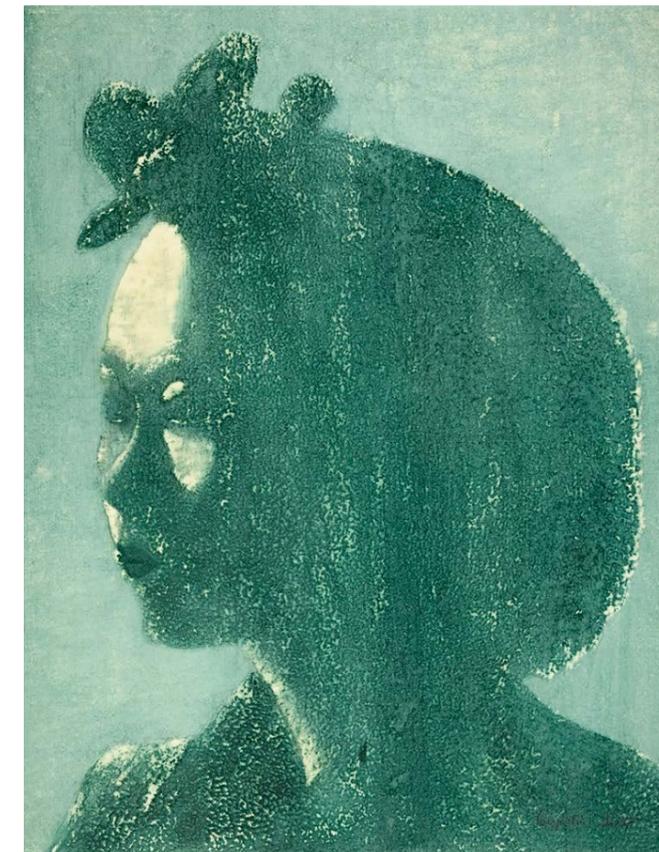
Художественный язык работ Сайто Киёси отличается от художественного языка предыдущего мастера, тем не менее они оба идут путем экспериментов и скорее решают живописные задачи в графическом искусстве, нежели продолжают развитие художественных особенностей укиё-э. Такая специфика языка может объясняться тем, что свой творческий путь Сайто Киёси начал с живописи маслом, особенно вдохновляясь постимпрессионистами, в частности Гогеном. Сайто Киёси долгое время работал как мастер по изготовлению вывесок, первые работы в технике ксилографии он создал только в 1930-е годы [Saito & Statler, 1957].

Работы Сайто Киёси разнообразны по манере исполнения и силе декоративного эффекта, за счет использования различных художественных приемов, как национальных, так и европейских. При всей непохожести его работ на традиционную гравюру, Сайто удается сохранить истинно японскую камерность и интимность, особенно в портретах, благодаря фокусу на лице модели, отсутствию фона и дополнительных атрибутов. Творчество гравера разнообразно по жанрам и временным рамкам, при этом большинство портретов мастер создал в первые послевоенные годы. В работах этого периода он часто переносил личные переживания в сложные ассоциативные образы, используя при этом приглушенные тона и универсальные, узнаваемые формы. Например, в «Портрете женщины» 1945 года, где как таковые портретные черты условны (Ил. 11).

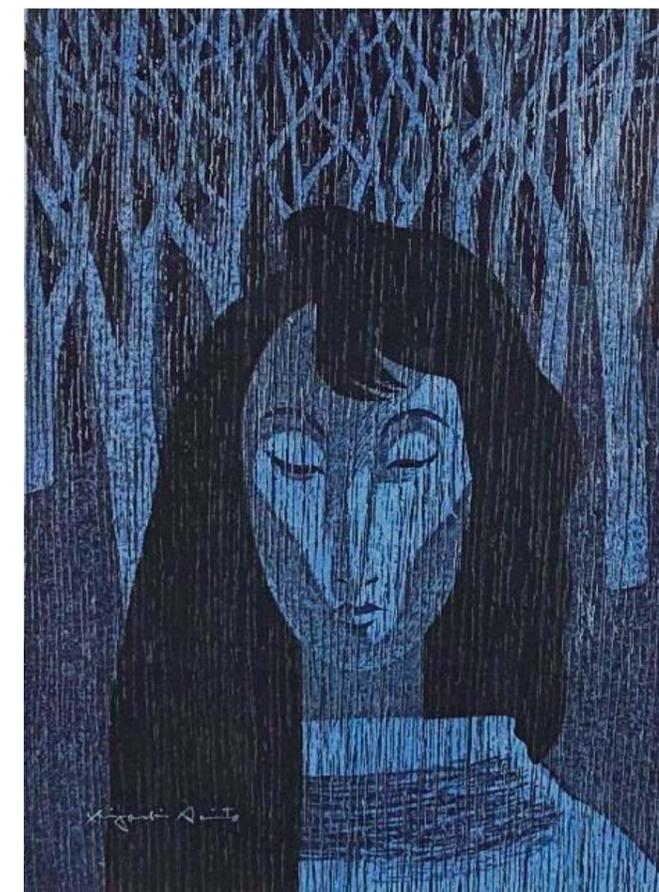
В этой работе Сайто Киёси гармонично сочетает конкретные формы, повторяющие реальность, с сильным обобщением. Это одновременно типизированное погрудное изображение женщины, но с узнаваемыми атрибутами послевоенного времени. Так, собранные определенным образом волосы, как и одежда европейского типа, отражают моду того времени. Эффект усиливается за счет особенностей художественного языка. Минимализм и изящество формы в сочетании с отсутствием детализации создают плоскостное изображение. При этом Сайто Киёси использует фактуру деревянного блока как дополнительный декоративный эффект, создавая отдаленный намек на трехмерность. Благодаря сочетанию всех этих нюансов, практически безличный образ получает целостность.

В своем художественном языке мастер не однообразен, его поиски расширяются за пределы экспрессионизма, фовизма и абстракционизма, которыми вдохновлялись многие японские мастера. При этом каждый из них, как и Сайто Киёси, в индивидуальном порядке объединяет традиции западноевропейских течений с национальными художественными особенностями. В частности, характерными для Японии можно назвать общее настроение и интимность образа, нежели какие-то конкретные художественные приемы. По словам самого гравера, его работы ближе к западноевропейским стилям и направлениям, чем к укиё-э [Saito & Statler, 1957]. Яркой иллюстрацией вышесказанного может послужить работа «Голова девушки», созданная около 1947 года (Ил. 12).

Здесь, как и в рассмотренной выше гравюре, прослеживаются схожие особенности работы с натурой: упрощенный фон, плоскостное изображение,



Ил. 13
Сайто Киёси. Профиль. 1948. Цветная ксилография.
50,8×39,4. Чикагский институт искусств



Ил. 14
Сайто Киёси. Воспоминание. 1971. Цветная
ксилография, чернила. 37,8×52,4. Смитсоновский
национальный музей азиатского искусства,
Вашингтон

подчеркивание фактуры деревянного блока и использование его как дополнительного средства выразительности и, самое главное, такой же условно индивидуальный образ. При этом в «Голове девушки» мастер обращается к проблеме фактически живописной выразительности в графическом произведении. Моделью для портрета, бесспорно, послужил реальный человек со своими, индивидуальными, особенностями мимики и характерными жестами. И эту работу вполне можно было бы назвать психологическим портретом, если бы не стремление мастера обобщить и унифицировать женский образ, что в некоторой степени подчеркивается и названием работы. Сайто Киёси не стремится изображать реальность такой, какая она есть, а психологические и индивидуальные аспекты личности, очевидно, мало интересуют гравера. Для воплощения своей идеи он строит форму уже не просто цветовой плоскостью, а передает градации, типичные при использовании масляных красок и холста. Любопытно и цветовое решение работы, вся палитра остается в пределах приглушенных теплых цветов и оттенков красного и желтого, местами переходящих в оливковый. Интересно сравнить эту работу с гравюрой, созданной годом позднее, — «Профиль» 1948 года (Ил. 13).

Они очень похожи по манере исполнения, и можно сказать, что работа 1948 года развивает найденные мастером художественные приемы. Более того, портретируемая вполне может оказаться одной и той же девушкой, изображенной с разных ракурсов. Поскольку очевидно, что гравер не стремится к передаче острой индивидуальности, его портретные изображения часто превращаются в отвлеченные образы, вне связи с конкретной моделью, а скорее с определенным типом лица. В этой работе также использована монохромная вариация, только теперь холодного зеленого цвета. Сайто Киёси воплощает тот же безличный и при этом индивидуальный образ, применяя ту же фактурность дерева на отпечатке. Ключевым отличием является еще больший уход в обобщенность, некий образ-мираж. Художественный язык Сайто Киёси на протяжении всего творческого пути проходит различные этапы развития и обогащения. Чаще всего результатом таких экспериментов становится обращение к большим плоскостям, заполненным локальным цветом, с их разнообразными тональными переходами, в сочетании с усложненностью фактуры и усилением декоративности. Так, работу 1971 года — «Воспоминание» — можно назвать наиболее близкой к художественной манере гравера, в которой он работал чаще всего (Ил. 14).

На отпечатке показано оплечное портретное изображение молодой женщины с распущенными волосами на фоне многочисленных лиственных листьев деревьев. Структура работы, как и сила эмоциональной выразительности, решена минимальными графическими средствами: линия, плоскость и два цвета — черный и приглушенно-голубой. Глубина цветовых переходов и эффект перспективы создаются преимущественно за счет фактуры дерева, ставшей уже типичным средством выражения для мастера. Эта поздняя работа по своей сути мало чем отличается от более ранних произведений, за исключением усовершенствования тональных переходов и искусной

согласованности ритмов, создающих меланхолическое настроение и некоторую эмоциональную напряженность. Еще одним отличием от ранних портретов является введение в произведения условно-обобщенного пейзажа как средства усиления настроения произведения.

Следует подчеркнуть, что к середине 1950-х годов преобладающим направлением в японской графике стал абстракционизм, пришедший на смену постимпрессионизму и экспрессионизму [Saito & Statler, 1957]. В этом потоке активной смены визуальных систем и стилей находились и Сэкино Дзюньитиро, и Сайто Киёси, вдохновляясь и переосмысливая европейских художников, преимущественно постимпрессионистов, таких как Гоген и Сезанн. Также многие мастера, и в частности Сайто Киёси, выделяют для себя фовистов — Матисса и Брака. Создавая свои произведения, граверы часто выходили за пределы одного стиля или направления в рамках одного произведения, в частности в портретах. Их работы разнообразны, оба экспериментируют, создавая фигуративные изображения с чертами геометрической композиции, часто с деформацией плоскости, но непременно с сильным акцентом на цвете. В портретах оба гравера придерживаются фигуративного изображения модели, тем не менее в ряде работ Сэкино Дзюньитиро преобладает реализм, в то время как Сайто Киёси в большей степени создает обобщенное лицо на грани реализма и экспрессионизма. Граверы часто органично соединяют черты европейского искусства, такие как перспектива, дробность, светотеневая моделировка, приоритетность плоскости над линией, с национальной художественной образностью, а именно, темами и подачей формы, близкими именно японской художественной традиции. В некоторых работах мастеров, на первый взгляд, сильнее чувствуется влияние европейского искусства, нежели национального. Особенно это заметно в гравюрах Сайто Киёси. Мастера больше интересует сочетание художественных элементов из разных стилей и направлений, раскрытие декоративных особенностей ксилографии, нежели воплощение индивидуального образа. Однако при более детальном анализе становится понятно, что истинная основа каждого произведения коренится именно в японской художественной традиции. Она проявляется и в подборе тонких цветовых сочетаний, и в лаконичной композиции, и в виртуозности линии.

Для Сэкино Дзюньитиро также характерно сочетание в одной работе разных стилей, однако внимание к индивидуальным особенностям человека является важной составляющей его портретных работ. Образность Сэкино Дзюньитиро находится на грани японской и европейской культуры. Рассмотренные выше четыре портрета раскрывают градации интереса мастера к отображению психологических особенностей модели. Портреты актеров в большей степени реалистичны, за счет анатомически правильного изображения и фокуса на индивидуальности. В то время как портрет сына выполнен в обобщенной манере с акцентом на цвете и плоскости.

Компонуя в разных вариациях художественные приемы, Сэкино Дзюньитиро и Сайто Киёси под каждый образ создают собственные гибридные стили, экспериментируя при этом с формой и цветом.

Д. С. ТИТАРЕВА
 ЖАНР ПОРТРЕТА В ЯПОНСКОЙ ГРАВЮРЕ: СПЕЦИФИКА
 ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЯЗЫКА МАСТЕРОВ СОСАКУ-ХАНГА СЕРЕДИНЫ XX ВЕКА
 СЭКИНО ДЗЮНЪИТИРО И САЙТО КИЁСИ

Библиография

Коломиец, А. С. (1974). *Современная гравюра Японии и ее мастера*. М.: Изобразительное искусство.

Накадзава, К. (1976). *Ямамото Канаэ-но гэйдзюцу сисо: то дзю:гакё:икурон* [山本鼎の芸術思想と自由画教育論]. *Концепция искусства и свободное художественное образование в работах Ямамото Канаэ* //Дзимбунгакухо. Кёйкугаку. № 11. С. 37–89.

Николаева, Н. С. (1968). *Современное искусство Японии*. М.: Советский художник.

Сабуро, И. (1972). *История японской культуры* / пер. с яп. М.: Прогресс.

Успенский, М. В. (2024). *Кунिёси и его время. Японская гравюра XIX века. Школа Утагава*. СПб.: Арка.

Blakemore, F. (1975). *Who’s Who in Modern Japanese Prints*. New York: Weatherhill.

Fujikake, S. (1957). *Japanese Woodblock Prints*. Tokyo: Japan Travel Bureau.

Kawakita, M. (1967). *Contemporary Japanese Prints*. Tokyo and Palo Alto: Kodansha.

Keyes, R. (1988). *Break with the Past: The Japanese Creative Print Movement, 1910–1960*. Fine Arts Museums of San Francisco.

Merritt, H. (1998). *Modern Japanese Woodblock Prints — The Early Years*. University of Hawaii Press.

Merritt, H., Yamada, N. (1992). *A Guide to Contemporary Japanese Woodblock Prints 1900–1975*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Michener, J. A. (1975). *Japanese prints from the early masters to the modern*. Tokyo: Kodansha.

Morena, F. (2006). *Utamaro*. Gruppo Editoriale Giunti.

Petit, G. (1973). *44 Modern Japanese Print Artists, Volume II*. Kodansha International Ltd.

Saito, K., Statler, O. (1957). *Wood cut prints*. Kurihara Printing T.

Smith, L. (1983). *The Japanese Print Since 1900: Old Dreams and New Visions*. London: Icon.

Statler, O. (1956). *Modern Japanse Prints: An Art Reborn*. Rutland & Tokyo: Tuttle.

Список иллюстраций

Ил. 1. Китагава Утамаро. Три знаменитые красавицы. Ок. 1791. Цветная ксилография, тушь. 38,7×25,7. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Источник изображения — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/55639 (дата обращения: 04.02.2025)

Ил. 2. Тосюсай Сяраку. Отани Онидзи III в роли слуги Эдобэя. 1794. Цветная ксилография. 38,1×25,1. Музей Метрополитен, Нью-Йорк.
Источник изображения — URL: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37358 (дата обращения: 04.02.2025)

Ил. 3. Цукиока Ёситоси. Лист «Посещение храма Мёги в первый день кролика [Нового года]. Берег Янагибаси» из серии «Двенадцать месяцев гордости Токио». 1880. Цветная ксилография. 37,5×25,5. Коллекция Токийского музея (ТоМуСо).
Источник изображения — URL: https://egenolfgallery.com/ja/collections/%E6%9C%80%E6%96%B0%E3%81%AE%E5%85%A5%E6%89%8B%E5%93%81/products/yot667?variant=29584585261138 (дата обращения: 10.03.2025)

Ил. 4. Судзюки Кэндзи. Крестьянка с опущенными руками. 1950-е. Ксилография. 34,5×16,7. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
Источник изображения — URL: https://collections.hermitage.ru/entity/ОБЪЕКТ/406010?avtor=12336&index=10 (дата обращения: 23.01.2025)

Ил. 5. Судзюки Кэндзи. Шествие с фонарями. 1962. Ксилография.
Источник изображения — URL: https://goskatalog.ru/portal/#/collections?id=39035057 (дата обращения: 14.02.2025)

Ил. 6. Уэно Макото. Старая женщина из Нагасаки. 1968. Ксилография.
Источник изображения — URL: http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000077/pic/000056.jpg (дата обращения: 04.05.2025)

Ил. 7. Сэкино Дзюньитиро. Кукловод Бунгоро в примерной. 1947. Цветная ксилография. 79×50,5. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/75585/the-puppeteer-bungoro-in-the-dressing-room (дата обращения: 04.02.2025)

Ил. 8. Сэкино Дзюньитиро. Эйдзо и Мацумару. 1953. Цветная ксилография. 55,5×66,8. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/109281/eizo-and-matsuomaru (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 9. Сэкино Дзюньитиро. Портрет Накамуры Китиэмона, актера театра кабуки. 1947. Цветная ксилография. 59,1×48,8. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/75587/portrait-of-nakamura-kichiemon-kabuki-actor (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 10. Сэкино Дзюньитиро. Сын художника. 1952. Цветная ксилография. 55,6×44,1. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/146608/the-artist-s-son (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 11. Сайто Киёси. Портрет женщины. 1945. Цветная ксилография. 50,8×40. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/14056/portrait-of-a-woman (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 12. Сайто Киёси. Голова девушки. Ок. 1947. Цветная ксилография. 38,1×31,8. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/14085/head-of-a-girl (дата обращения: 03.02.2025)

Ил. 13. Сайто Киёси. Профиль. 1948. Цветная ксилография. 50,8×39,4. Чикагский институт искусств.
Источник изображения — URL: https://www.artic.edu/artworks/14072/profile (дата обращения: 05.02.2025)

Ил. 14. Сайто Киёси. Воспоминание. 1971. Цветная ксилография, чернила. 37,8×52,4. Смитсоновский национальный музей азиатского искусства, Вашингтон.
Источник изображения — URL: https://item.rakuten.co.jp/opogaru/121-28/ (дата обращения: 04.02.2025)

References

Blakemore, Frances (1975). *Who’s Who in Modern Japanese Prints*. New York: Weatherhill.

Fujikake, Shizuya (1957). *Japanese Woodblock Prints*. Tokyo: Japan Travel Bureau.

Kawakita, Michiaki (1967). *Contemporary Japanese Prints*. Tokyo and Palo Alto: Kodansha.

Keyes, Roger (1988). *Break with the Past: The Japanese Creative Print Movement, 1910–1960*. Fine Arts Museums of San Francisco.

Kolomiets, Alla (1974). *Modern engraving of Japan and its masters*. Moscow: Izobrazitel’noye iskusstvo. [In Russ.]

Merritt, Helen (1998). *Modern Japanese Woodblock Prints — The Early Years*. University of Hawaii Press.

Merritt, Helen & Yamada, Nanako (1992). *A Guide to Contemporary Japanese Woodblock Prints 1900–1975*. Honolulu: University of Hawaii Press.

Michener, James (1975). *Japanese prints from the early masters to the modern*. Tokyo: Kodansha.

Morena, Francesco (2006). *Utamaro*. Gruppo Editoriale Giunti.

Nakazawa, Kanae (1976). *Yamamoto Kanae no geijutsu shiso: to jiyūgakyo:ikuron* [山本鼎の芸術思想と自由画教育論]. The Concept of Art and Liberal Art Education in the Works of Yamamoto Kanae //Jimbungakuhō. Kyōikugaku, No. 11. Pp. 37–89. [In Japanese]

Nikolaeva, Natalia (1968). *Contemporary art of Japan*. Moscow: Sovetsky Khudozhnik. [In Russ.]

Petit, Gaston (1973). *44 Modern Japanese Print Artists, Volume II*. Kodansha International Ltd.

Saburo, Ienaga (1972). *History of Japanese Culture. Translated from Japanese*. Moscow: Progress. [In Russ.]

Saito, Kiyoshi & Statler, Oliver (1957). *Wood cut prints*. Kurihara Printing T.

Smith, Lawrence (1983). *The Japanese Print Since 1900: Old Dreams and New Visions*. London: Icon.

Statler, Oliver (1956). *Modern Japanese Prints: An Art Reborn*. Rutland & Tokyo: Tuttle.

Uspensky, Mikhail (2024). *Kuniyoshi and his time. Japanese prints of the XIX century*. Utagawa school. Saint Petersburg: Arka. [In Russ.]