

СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ЯПОНСЬКОЇ ДОКУМЕНТАЛЬНОЇ ФОТОГРАФІЇ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ 1940–1960-Х РР.

П. В. Зайцев

Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків,
Україна

mutationlab2020@gmail.com

P. Zaitsev

Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine

<https://orcid.org/0009-0008-7261-7276>

П. В. Зайцев. Сюжетно-тематичні тенденції японської документальної фотографії другої половини 1940–1960-х рр.

На основі аналізу архівних матеріалів “Tokyo Photographic Art Museum”, виявлено та систематизовано сюжетно-тематичні доміанти жанру документальної фотографії Японії періоду другої половини 1940–1960-х рр. Актуальність дослідження зумовлена потребою осмислення фотографічної спадщини Японії цієї доби задля розвитку засад сучасного фотомистецтва. Аналіз документального жанру дозволяє реконструювати формування нової візуальної мови японської фотографії в післявоєнний період. У результаті виокремлено 12 доміантних сюжетно-тематичних напрямів, основи яких були закладені в другій половині 1940-х рр., простежено їхні еволюцію та спадкоємність у межах 1950–1960-х рр., зокрема виявлено їх відлуння в межах харківської школи фотографії періоду 1980–1990-х рр. Висновано, що документальний жанр відіграв визначальну роль у становленні повоєнної японської фотографії та має значний вплив на соціокультурні зміни Японії другої половини ХХ ст.

Ключові слова: документальна фотографія, масова культура, повоєнна фотографія, сюжетно-тематичні тенденції, японська фотографія, японські митці ХХ століття, українська фотографія, харківська школа фотографії.

P. Zaitsev. Thematic and narrative trends in Japanese documentary photography of the late 1940s–1960s

The relevance of this study. Postwar Japanese photography significantly shaped new expressive and narrative paradigms in global photography of the second half of the XX century. Amid profound sociocultural shifts following Japan's capitulation and American occupation, photographers combined documentary, experimentation, and philosophical reflection. This synthesis articulated the complexity of the postwar experience and fostered a new visual language that influenced global photographic discourse — notably visible in the visual and narrative-thematic strategies of

Ukrainian photographers, particularly within Kharkiv School of Photography during the 1980s — 1990s.

The purpose of the article is to conduct a chronological analysis of the development of the documentary photography genre in Japan from the late 1940s to the 1960s, with a focus on identifying and systematizing the thematic and narrative dominants of each decade, as well as revealing the interconnections between them. In particular, to identify narrative and thematic parallels in the works of the representatives of Kharkiv School of Photography of the 1980s — 1990s.

The methodology. The study employed a chronological and comparative analysis, along with a review of photographic archival materials, which enabled the identification of thematic and narrative dominants from the late 1940s to the 1960s. Analytical processing of the collected material, combined with methods of synthesis, comparison, and generalization, to trace the key trends in the development of documentary photography and to reveal the internal interconnections between them throughout the specified chronological period.

The results. Analysis of Japanese photographic archives (late 1940s — 1960s) reveals the emergence of a consistent documentary model that reflected Japan's postwar sociocultural shifts. In late 1940s, photography addressed the American occupation, national crisis, and child homelessness. The 1950s saw a critical turn toward themes of recovery and urbanization, while in 1960s, the medium expanded to protest, industrialization, ecology, and changing views on individuality and childhood. In addition, narrative and thematic continuities have been traced between Japanese photographers and representatives of Kharkiv School of Photography of the 1980s — 1990s.

The scientific novelty. For the first time in Ukrainian art history, a chronological comparative analysis of the development of the documentary photography genre in Japan from the late 1940s to the 1960s has been conducted. The study systematizes the key thematic and narrative dominants characteristic of each decade within the specified period, and also reveals the internal

conceptual-thematic interconnections and continuities between them. In particular, for the first time, the study traces the thematic inheritance and conceptual continuity between Japanese photographers and representatives of Kharkiv School of Photography during the 1980s — 1990s.

The practical significance of the study contributes to the development of the theoretical and methodological foundations for further research in the history of photography and visual culture. Its results are applicable in academic publications and university courses in art and cultural studies.

Conclusions. The study confirms the central role of the documentary genre in shaping postwar Japanese photography and its influence on Japan's socio-cultural transformations. Analysis of photographic archives revealed 12 key thematic and narrative dominants from the late 1940s to the 1960s, as well as their conceptual continuity and interconnections within the given historical context. In particular, the thematic inheritance of these dominants can be traced in the work of representatives of Kharkiv School of Photography during the 1980s–1990s.

Keywords: *documentary photography, mass culture, postwar photography, thematic and narrative trends, Japanese photography, Japanese artists of the XX century, Ukrainian photography, Kharkiv school of photography.*

Актуальність теми дослідження. Повоєнна японська фотографія суттєво вплинула на формування нових експресивних і наративних парадигм у світовому фотомистецтві другої половини ХХ ст. В умовах глибоких соціокультурних трансформацій, що настали після капітуляції Японії та початку американської окупації, японські фотографи почали поєднувати документальні засоби, формальні експерименти та філософське осмислення дійсності. Такий синтез репрезентував складність повоєнного досвіду й сприяв становленню нової візуальної мови, яка згодом істотно вплинула на глобальний фотографічний дискурс, що простежується в естетичних й сюжетно-тематичних стратегіях українських фотографів, передусім представників харківської школи фотографії (ХШФ) періоду 1980–1990-х рр.

Постановка проблеми. Попри вагомий внесок японської фотографії у формування глобального фотомистецького дискурсу, в українському мистецтвознавстві досі відсутній системний аналіз сюжетно-тематичних тенденцій та жан-

рових моделей, що визначали її розвиток у повоєнний період другої половини 1940–1960-х рр. Відсутність таких досліджень ускладнює реконструкцію трансформацій японської фотографічної практики, а також перешкоджає комплексному осмисленню еволюції фотомистецтва як у локальному, так і в глобальному контексті. Актуалізація дослідження жанру документальної фотографії в повоєнній Японії не лише дозволяє частково заповнити зазначену лакуну в українській мистецтвознавчій історіографії, а й сприяє глибшому розумінню розвитку тематичних наративів повоєнної доби, що набуває особливого значення в умовах сучасних викликів українського суспільства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному академічному дискурсі про повоєнну фотографію Японії важливими є праці, що висвітлюють загальні парадигми розвитку та специфіку жанрово-стилістичних трансформацій. Одним із провідних дослідників є Л. Котаро (Kotaro, 2003), який окреслює відродження фотографії в Японії другої половини 1940–1970-х рр., акцентуючи домінування документального жанру як засобу фіксації соціокультурних змін. Поглиблений аналіз стилістичних і наративних змін здійснює Е. Коле (Cole, 2015), досліджуючи формування естетичних стратегій японських митців у 1950–1970-х рр. У розвідці Х. Ванга (Wang, 2024) документальна фотографія трактується як візуальний інструмент опору культурному імперіалізму. Особливу увагу він приділяє творчості Томатсу Шомея, у якій фіксація травматичного досвіду набуває ознак візуального спротиву. Доповненням є праця К. Сміта (Smith, 2023), що аналізує популяризацію документального жанру серед аматорів 1950-х рр. і вплив цього жанру на стилістику Дайдо Моріями в 1960-х рр. А. Ямагата-Монтоя (Yamagata-Montoya, 2016) інтерпретує іконографію дитинства як метафору національної вразливості та надії на відродження в умовах посткатастрофічного досвіду. Аналогічно, М. Мустард (Mustard, 2018) аналізує проєкт Chizu (1965) як спробу деконструкції канонічної документалістики.

Мета статті — здійснити хронологічний аналіз розвитку жанру документальної фотографії

в Японії в другій половині 1940–1960-х рр. з акцентом на виокремлення та систематизацію сюжетно-тематичних домінант кожного десятиліття, а також виявлення взаємозв'язків між ними. У доповнення виявити сюжетно-тематичні паралелі у творчості представників харківської школи фотографії періоду 1980–1990-х рр.

Виклад основного матеріалу дослідження. Застосування ядерної зброї проти Японської імперії спричинило катастрофічну руйнацію міст Хіросіми та Нагасакі та численні втрати цивільного населення, що стало ключовим чинником капітуляції Японії в Другій світовій війні, ознаменувавши початок американської окупації. Як наслідок, зазначені події зумовили формування колективної травми у свідомості японського суспільства та перегляду національного вектора розвитку Японії в період другої половини ХХ ст.

У цьому контексті, дослідник Л. Котаро, підкреслює стрімке відновлення японської фотографічної практики в перші повоєнні роки, яка функціонувала не лише як інструмент фіксації кризового стану Японії другої половини 1940-х рр., а і як засіб дослідження змін японського суспільства в період другої половини ХХ ст. Це в результаті детермінувало документалістику як головну візуальну парадигму серед японських фотографів періоду 1950–1970-х рр. (Kotaro, 2003, p. 210–214).

З огляду на це, доцільним є хронологічний аналіз розвитку документального жанру впродовж другої половини 1940–1960-х рр. на основі фотографічних архівів музею “Tokyo Photographic Art Museum”, що налічує понад 8000 знімків. Зокрема, для простеження кореляцій із представниками харківської школи фотографії (ХШФ) логічно звернутися до фотографічного архіву «Музей Харківської школи фотографії».

Період другої половини 1940-х рр. Аналіз архівних матеріалів другої половини 1940-х рр., що охоплює понад 900 фотографій, надає підстави виокремити три сюжетно-тематичні напрями, які домінують у документальній фотографії Японії.

Першим постає фіксація американської окупації та її впливу на японське суспільство. Згідно з дослідженнями Е. Такемае, починаючи з вересня 1945 р., текстові, графічні та фотографічні

матеріали в Японії проходили цензурну перевірку з метою недопущення публікацій, що могли б дискредитувати американські окупаційні сили (Takemae, 2002, p. 67, 397). Як наслідок, японські фотографи свідомо уникали прямої фіксації окупації, вдаючись до метафоричних образів репрезентації іноземного впливу.

Виразним прикладом постають роботи Кімури Іхея (1901–1974) — «Йоцуя-Міцукі» (1945) та Хаясі Тадахіко (1918–1990) — «Англомовний знак на станції Уюракючо» (1946), у яких зафіксовано англомовні знаки та інформаційні таблички в міському середовищі й громадському транспорті. Фотографії репрезентують окупацію крізь призму появи іноземного візуального коду як аномалії в ландшафті японських міст.

Проте серед інших робіт Хаясі Тадахіко наявні й сцени прямої фіксації іноземних військових, зокрема у фотографії «Окупаційні солдати придбали курію» (1946) (Рис. 1), яка зображує купівлю антикваріату американськими офіцерами. Робота акцентує експропріацію та комерціалізацію японської культурної спадщини в умовах окупації та повоєнної кризи.

Аналіз архівів виявляє й інших японських фотографів, які впродовж другої половини



Рис. 1. Хаясі Тадахіко. «Окупаційні солдати придбали курію» 1946 р., колекція “Tokyo Photographic Art Museum”, м. Токіо, Японія.

Джерело: <https://collection.topmuseum.jp/Publish/detailPage/36879/>

1940-х рр. зверталися до цього сюжетно-тематичного напрямку. Серед них — Накамура Рікко (1912–1995), Сонобе Кіюші (1921–1996) та Кікучі Шункічі (1916–1990).

Зокрема, подібне образне акцентування простежується й у творчості представників харківської школи фотографії. Показовим прикладом є серія Володимира Старка (1956 р. н.) *«Зірньо моя ясна»*, створена в 1980-х рр., у якій радянська символіка червоної зірки, зафіксована в міському середовищі Харкова, інтерпретується як метафора занепаду її первісних ідеологічних значень, поступово трансформуючись у знак рутини повсякденності та деградації. Зокрема, Володимир Старко був учасником мистецького об'єднання *«Госпром»*, що маніфестувало документальну візуальну парадигму як один із ключових естетичних принципів (Манко, 2014).

Другим напрямом постає фіксація кризового стану Японії, який акцентує проблематику голоду, стихійної торгівлі та соціального занепаду. Зокрема, Е. Гордон наголошує загострення кризового стану країни в 1946 р., яка була спричинена неврожаєм та збоєм системи продовольчих карток, що особливо вплинуло на великі міста, сприяючи активізації чорного ринку (Gordon, 2003, р. 228–229).

Виразним прикладом слугують роботи Хамая Хіросі (1915–1999) — *«Нелегальний ринок після поразки, Оморі, Токіо»* (1945), *«Чорний ринок, Шімбаші»* (1946) та *«Магазин вживаних книг»* (1945). Фотографії фіксують сцени продажу особистих речей цивільним населенням на вулицях зруйнованого Токіо. Роботи акцентують знецінення матеріальних благ на тлі продовольчої кризи, транслуючи напруження та жагу до виживання японського суспільства.

До схожої тематики звертаються й Фукусіма Кікудзіро (1921–2015) — *«Поразка у війні, зима на спаленій землі»* (1946) та Йосіоки Сендзо (1916–2005) — *«Ранок, безробітні в Йокогамі»* (1949), на фотографіях яких зафіксовано безробітних та жебраків на вулицях японських міст. Роботи підкреслюють стагнацію промислово-виробничих центрів і високий рівень безробіття в повоєнній Японії.

Аналіз архівів виявляє й інших японських фотографів, які в другій половині 1940-х рр.

фіксували прояви кризового стану Японії. Серед них — Отсука Ген (1912–1992), Саекі Казубару (1918–1991) та Мороока Кодзі (1914–1991).

Подібні тематичні аспекти простежуються й у творчості іншого представника об'єднання *«Госпром»* — Бориса Редька (1959 р. н.). Його роботи другої половини 1980-х — початку 1990-х рр. відтворюють абсурдну та фрагментовану картину реалій Харкова останніх років існування Радянського Союзу, розкрити як через образи міського середовища, так і портрети його мешканців, що візуалізують стан соціальної невизначеності та екзистенційної тривоги.

Водночас до подібного, майже ідентичного наративу звертається Борис Михайлов (1938 р. н.) у фотографічному проєкті *«У сутінках»* (1993), який пропонує більш експресивне та радикалізоване відображення харківської реальності кінця 1980-х — початку 1990-х рр. Фотографічна серія акцентує маргіналізовані соціальні групи, що постають метафорою глибокої соціальної кризи та дестабілізації пострадянського суспільства (Манко, 2014).

Третім напрямом постає фіксація безпритульних дітей та сиріт як однієї із соціально-уразливих груп повоєнного суспільства. Актуалізація тематики зумовлена високим рівнем сирітства: станом на 1948 р. в Японії налічувалося 123 511 дітей-сиріт віком від 1 до 18 років (Таманої, 2020, р. 4–5).

Виразним прикладом слугують роботи Тамури Шігеру (1909–1987), зокрема фотографія *«Безхатько»* (1945), на якій хлопець-сирота позує, у дорослому вбранні, на одній із вулиць Токіо. Робота наголошує тенденцію передчасного дорослішання дітей-сиріт як стратегію виживання в умовах занепаду соціальних інституцій.

Водночас присутні й оптимістичні наративи — зокрема в роботах Кагеями Койо (1907–1981). Так, фотографія *«Йотчан кладе солодку картоплю на плече»* (1948) (Рис. 2) акцентує моменти тимчасового щастя в повоєнному дитинстві, зокрема доступ до їжі, яка набула виняткової цінності в умовах продовольчої кризи.

Фотографічні здобутки засвідчують становлення багатогранного образу дитини та дитинства в повоєнній японській фотографії, який набуває особливого значення як символ кризового



Рис. 2. Кагеяма Койо. «Йотчан кладе солодку картоплю на плече» 1948 р., колекція "Токуо Photographic Art Museum", м. Токио, Японія.
Джерело: <https://collection.topmuseum.jp/Publish/detailPage/20573/>

стану суспільства та водночас надії на відродження Японії.

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які зверталися до зазначеного напрямку в період другої половини 1940-х рр. Серед них — Кіджіма Такаші (1920–2011), Хігучі Тадао (1916–1992) та Ішії Коносукі (1916–1997).

Період 1950-х рр. Аналіз архівних матеріалів другої половини 1950-х рр., що охоплює понад 3200 фотографій, надає підстави виокремити чотири сюжетно-тематичні напрями, які домінують у документальній фотографії Японії.

Першим напрямом постає фіксація наслідків американської окупації, що розвиває тематику другої половини 1940-х рр. Напрямок досліджує розміщення американських військових баз та поширення публічних будинків як проявів іноземного впливу на японське суспільство. Зокрема, С. Ковнер акцентує на дуалізмі проституції в повоєнній Японії: як на засобі виживання в умовах кризи кінця 1940-х рр. і водночас як на символі поразки Японії в колективній уяві суспільства 1950-х рр. (Kovner, 2009, р. 796–799).

Виразним прикладом є фотографічний проєкт Токіви Тойоко (1930–2019) — «Небезпечні отруйні квіти» (1957), присвячений району публічних будинків Магане-чо в Йокогамі. Проєкт акцентує домінування американських військових у повоєнному суспільстві крізь образи японських жінок як метафори колоніального типу відносин між переможцем і переможеними.

Водночас авторка звертається й до гостросоціальних тем — насильства, скоєного іноземними військовими. Зокрема, фотографії «Дешеві готелі, Вакабачо» (1955) та «Провулок Ісезакічо, Вакабачо» (1956) (Рис. 3) формують співпереживальний наратив, у межах якого образ жінки постає символом протесту, актуалізуючи потребу змін соціополітичного дискурсу.

Водночас вагомим прикладом є фотографічний проєкт Томатсу Шомея (1930–2012) — «Жувальна гумка та шоколад» (1980), розпочатий у 1956 р. Проєкт репрезентує соціокультурні зміни, спричинені американською окупацією, через урбаністичні ландшафти довкола військових баз.



Рис. 3. Токіва Тойока. «Провулок Ісезакічо, Вакабачо» 1956 р., колекція "Токуо Photographic Art Museum", м. Токио, Японія.

Джерело: <https://collection.topmuseum.jp/Publish/detailPage/44/>

Автор критично осмислює гібридну реальність, де іноземна присутність постає водночас матеріальною та символічною. Назва серії, що відсилає до жувальної гумки й шоколаду, метафоризує поверхову привабливість і потенційну порожнечу американської культури (Wang, 2024, р. 4–5).

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в період 1950-х рр. зверталися до сюжетно-тематичного напрямку осмислення наслідків окупації. Серед них — Хаясі Тадахіко, Тамура Шігеру та Танахаші Сісуя (1906–1991).

Другим напрямом постає фіксація процесу відродження економіки та урбаністичних центрів Японії, що логічно замінює тематику осмислення кризового стану країни другої половини 1940-х рр.

Зокрема, актуалізація напрямку, згідно з дослідженнями Е. Коул, пов'язана з поширенням, серед представників повоєнної японської фотографії, естетики суб'єктивного реалізму як інструменту критичного осмислення початку соціокультурних та економіко-промислових змін крізь призму буденності японського соціуму 1950-х рр. (Cole, 2015, р. 158–162).

У цьому контексті прикладом слугують роботи Нагано Сігеїчі (1925–2019), зокрема світлина «Вулиці щільної житлової забудови» (1956), на якій зображено силует літньої жінки з дитиною, у новому районі багатоповерхової забудови. Фотографія наголошує подолання післявоєнного дефіциту житла, який у період другої половини 1940-х рр. становив близько 30 % від загального житлового фонду (Iwata, 2021, р. 99).

Зокрема, важливим є фотографічний проєкт Нарахари Ікко (1931–2020) — «Земля людей» (1954–1957), присвячений складним умовам праці шахтарів на штучному острові Гунканджіма (Гункандзіма). Фотографії «Шахтарі в ліфті» (1954) та «Розслаблення з димом» (1955) транслюють фізичне й емоційне виснаження людей як метафору складного повоєнного відновлення промисловості Японії.

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в період 1950-х рр., фіксували процеси початку відродження Японії. Серед них — Йошізакі Хіторі (1912–1984), Танака Ічіро (1914–2007),

Ісімото Ясухіро (1921–2012) та Кувабара Кінео (1913–2007).

Третім напрямом постає фіксація маргіналізованих верств населення та безпритульних на тлі початку повоєнного економічного відродження Японії.

Зокрема, М. Марр підкреслює соціальну виключеність безпритульних та жебраків — здебільшого чоловіків із сільської місцевості, інвалідів та колишніх ув'язнених — із системи стабільної зайнятості, що сформувало дешеву робочу силу в Японії впродовж 1950-х рр. (Marr, 2004, р. 325–326).

У цьому контексті прикладом є фотографічний проєкт Нарахари Ікко — «Токіо, 50-х» (1960), що репрезентує ретроспективу образів різних соціальних груп населення Токіо, періоду 1950-х рр. Зокрема, знімок «Шімбасі» (1954–1958) фіксує безпритульного чоловіка, крізь отвір у металевій конструкції будівництва. Ракурс акцентує незахищеність представників маргінальних груп, на тлі нових економічних пріоритетів країни.

Схожу проблематику досліджує й Сасамото Цунеко (1922–2022), зокрема в роботі «Жінка, що продає збірники поезії чоловіка» (1950–1953), на якій зображено літню жінку, яка торгує книжками. Її образ візуально контрастує з навколишньою сучасною міською архітектурою, підкреслюючи соціальну вразливість осіб похилого віку, які залишаються на периферії суспільства під час повоєнної відбудови Японії.

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в період 1950-х рр. зверталися до зазначеного напрямку. Серед них — Тамай Мідзуо (1923–2014), Томацу Шьомей та Хосое Еікох (1933–2024).

Четвертим напрямом постає дослідження образу дитинства в контексті початку відродження Японії, що наслідуює тематичні засади другої половини 1940-х рр.

У цьому контексті прикладом слугують роботи Танума Такаяші (1929–2022), зокрема «Сирота війни, що мешкає в парку Уено» (1951) та «Сирота війни біля театру Німігекі» (1951) (Рис. 4), які візуалізують існування дітей-сиріт у публічному просторі міста. Фотографії підкреслюють



Рис. 4. Танума Такаші. «Сирота війни біля театру Німіґекі» 1951 р., колекція "Tokyo Photographic Art Museum, м. Tokyo, Японія.

Джерело: <https://collection.topmuseum.jp/Publish/detailPage/23488/>

соціальне відчуження цих фігур, яке зберігалось навіть в умовах економічного зростання.

Проте здебільшого простежуються кардинальні зміни трагічного образу повоєнного дитинства в Японії, що починає набувати оптимістичних наративів. Прикладом постають роботи Домон Кена (1909–1990): «Цуцень» (1953), «Діти на вулиці» (1953), «Кондо Ісамі та Курама Тенгу» (1954), які візуалізують дитинство як стан емоційної спонтанності, гри та радощів.

Зокрема, М. Мастард підкреслює винятковий реалізм фотографічної практики Домона Кена, що ґрунтується на здатності його знімків утримувати увагу завдяки прямому, незрежисованому візуальному підходу, який корелює з уявленням про «правдивість» фотографії. Такий тип зображення постає як форма соціально ангажованого мистецтва, здатного не лише фіксувати дійсність, а й трансформувати її через критичне бачення. На думку дослідниці, принципово

важливим для Домона було поєднання тілесної присутності фотографа, його досвіду та інтуїції з вимогою «невидимості» автора у фінальному образі. Візуальна реальність, яку конструює фотограф, базується на об'єктивованому зв'язку дитячого образу з оточенням, символізуючи початок загальнонаціонального відродження (Mustard, 2018, p. 25–28).

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які упродовж 1950-х рр., досліджували образ дитинства в контексті загального відродження Японії. Серед них — Макіта Хітосі (1913–1970), Уеда Шодзі (1913–2000) та Кумагаї Мотоказу (1909–2010).

Період 1960-х рр. Аналіз архівних матеріалів другої половини 1960-х рр., що охоплює понад 3800 фотографій, дозволяє виокремити п'ять домінуючих сюжетно-тематичних напрямів, у жанрі документальної фотографії Японії.

Першим постає фіксація впливу стрімкої економіко-виробничої модернізації на японське суспільство, що логічно продовжує тематичні засади періоду 1950-х рр.

Згідно з дослідженнями Я. Ліу та Ї. Ліу, стрімкий розвиток Японії впродовж 1960-х рр. характеризується низкою чинників: упровадженням західних науково-технологічних інновацій; удосконаленням підготовки висококваліфікованих фахівців; державною підтримкою приватного сектору (Liu & Liu, 2022, p. 406–407).

У цьому контексті виразним прикладом слугують роботи Нагано Шіґеїчі, зокрема фотографія «Автомобільне шоу» (1960) (Рис. 5), на якій зафіксовано презентацію японської автомобільної промисловості. Робота вибудовує гіперболізований і гротескний образ японського споживача, який (образ) функціонує як метафора впливу західної культурної парадигми масового споживання, що починає домінувати в японському соціумі періоду 1960-х рр. Інша робота «Нафтопереробний комплекс: церемонія завершення будівництва» (1961) зображує портрети корпоративних діячів на тлі хімічного підприємства. Світлина репрезентує формування нового соціального класу — представників приватного корпоративного сектору, які стають виразною ознакою суспільства Японії.



Рис. 5. Нагано Шігеїчі. «Автомобільне шоу» 1960 р., колекція «Tokyo Photographic Art Museum», м. Токіо, Японія.
Джерело: <https://collection.topmuseum.jp/Publish/detailPage/36645/>

В доповнення фотографія «Перерва на заводі транзисторів» (1964) фіксує виробничу лінію та її працівників. Робота акцентує стандартизацію та оптимізацію праці як ознаки модернізації виробництва, наголошуючи втрату індивідуальності людини на тлі розширення корпорацій.

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в період 1960-х рр., звертались до зазначеного напрямку. Серед них — Ногамі Тору (1935–2002), Ханабуса Шінзо (1936 р. н.), Ватабе Юкічі (1924–1993), Янагісава Шін (1936–2008).

Подібна візуальна гіперболізованість і гротескна деформація реальності простежується у творчості представника харківської школи фотографії — Юрія Рупіна (1946–2008), зокрема в його проєкті «7 листопада» (1985). Серія фіксує демонстрації, присвячені до т. зв. Дня Великої Жовтневої соціалістичної революції, які постають як театралізована та штучна вистава, що різко контрастує з повсякденною реальністю Харкова другої половини 1980-х рр., транслюючи критичне ставлення автора до радянської влади.

Другим напрямом постає дослідження індивіда на тлі стрімких соціокультурних та урбаністичних трансформацій Японії.

Напрямок корелює з внутрішньою міграцією населення із сільських регіонів, вихованого в межах традиційних культурних парадигм, до економіко-промислових центрів Японії. Як зазначає

Р. Перніче, стрімкий розвиток японських міст, зокрема Токіо, упродовж 1960-х рр. спричинив хаотичне зонування, житлова та комерційна забудова змішувалася з виробничими об'єктами (Pernice, 2006, р. 255–256). Як наслідок, міста перетворилися на осередки розриву світосприйняття, побуту й темпів життя, поставши передумовою кризи культурної ідентичності в японському суспільстві.

У цьому контексті прикладом є фотографічний проєкт Акіями Тадасуке (1941–2013) «Молода група» (1963), у якому домінують сцени скупчення людей у громадському транспорті та середовищі міста. Автор, застосовуючи оптичне фокусування, виокремлює індивідів із загального натовпу, досліджуючи образи різних соціальних груп. Водночас проєкт акцентує дефіцит особистого простору, що зумовлює емоційне дистанціювання людини як стратегію збереження ідентичності в умовах мегаполіса.

Схожу проблематику досліджує й Моріяма Дайдо (1938 р. н.), зокрема у фотографії «Відкритий простір (Ікебукуро)» (1968) (Рис. 6), де зображено портрет чоловіка на тлі відкритого міського середовища Токіо. Знімок репрезентує психоемоційний стан розгубленості та екзистенційної невизначеності людини на тлі стрімкої модернізації Японії. Зокрема, згідно з дослідженнями К. Сміт, Моріяма створив одні з найвпізнаваніших образів повоєнної Японії,



Рис. 6. Моріяма Дайдо. «Відкритий простір (Ікебукуро)» 1968 р., колекція "Tokyo Photographic Art Museum", м. Токіо, Японія.
Джерело: <https://collection.topmuseum.jp/Publish/detailPage/49971/>

репрезентуючи повсякденність крізь темну, експресивну естетику, різкі ракурси та знімки в стилі «снєпшот» (Smith, 2023, р. 1–2).

Стилістика Моріяма тісно пов'язана з тенденцією суб'єктивного реалізму. Як зазначає К. М. МакКормик, на відміну від орієнтованих на документальність прибічників реалізму, суб'єктивні реалісти зверталися до повоєнного європейського та американського авангарду, зокрема до експресивної манери Роберта Френка (1924–2019). Це протиставлення актуалізувало дискусію між об'єктивістським і суб'єктивним підходами у фотографії (McCormick, 2022, р. 244–245).

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в період 1960-х рр. звертались до зазначеного напрямку. Серед них — Ватабе Юкічі, Ватанабе Катсумі (1941–2006) та Ісімото Ясухіро.

Екстраполюючи зазначені сюжетно-тематичні та виразні аспекти на контекст харківської школи фотографії, простежується кореляція з творчістю іншого представника групи «Госпром» — Михайла Педана (1957 р. н.). Його фотографічний проект «М — значить метро» (1985–1986) документально відтворює соціум Харкова пізньорадянського повсякдення другої половини 1980-х рр. Серія портретів, створених у просторі харківського метрополітену, постає не лише як репрезентація типажів міських жителів, а і як візуальний маркер часу, що засвідчує початок соціокультурних трансформацій.

Третім напрямом виступає фіксація соціополітичної турбулентності у вигляді протестів цивільного населення, які водночас слугують проявом кризи культурної ідентичності японського суспільства.

Подібна інтерпретація корелює з дослідженнями Е. Огюма, який підкреслює важливу роль повоєнного покоління, народженого в сільських регіонах у період другої половини 1940-х рр., у протестних рухах 1960-х рр. Автор зазначає, що протести постають як соціальний прояв напруження між експансією масової культури — як індикаторів стрімкого розвитку економіки та впливу культурної моделі заходу — і прагненням зберегти самобутність японського суспільства (Oguma, 2015, р. 7–10).

Виразним прикладом слугують роботи Хамагучі Такаші (1931–2018), зокрема світлина «Інцидент у Сіндзюку» (1968), на якій зафіксовано силует протестувальника на тлі палаючого автомобіля. Фотографія акцентує загострення політичного напруження та психоемоційного спротиву індивіда в умовах загальних змін Японії.

Зокрема, вагомою постає робота «Стара жінка, що боїться хвиль часу» (1969), на якій зображено літню жінку, що проходить повз поліцейський кордон. Фотографія візуалізує тривогу суспільства та водночас екзистенційну вразливість осіб похилого віку в умовах соціополітичної дестабілізації на тлі повоєнного досвіду суспільства Японії.

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в період 1960-х рр. звертались до зазначеного напрямку. Серед них — Хіга Ясуо (1938–2000), Кітай Казуо (1944 р. н.), Мікі Джун (1919–1992).

Четвертим напрямом постає дослідження екології в контексті економіко-промислового розвитку Японії періоду 1950–1960-х рр.

Прикладом слугує фотографічний проєкт Кувабари Шісея (1936 р. н.) — *«Хвороба Мінамата»* (1962), що документує наслідки отруєння мешканців префектури Кумамото. Портретні знімки зображують пацієнтів міської лікарні, фіксуючи прояви ураження нервової системи, спричинені забрудненням водної системи річки біля міста Мінамата метилртуттю внаслідок скидання відходів хімічної промисловості.

Схоже критичне осмислення економіко-виробничого розвитку ілюструє й Акіяма Рьодзі (1942 р. н.), зокрема в проєкті *«Лом землі»* (1970), що виступає ретроспективним аналізом впливу масового споживання та виробництва на природне середовище Японії 1960-х рр. Фотографії *«Каркас телевізора, залишений на звалищі»* (1969) та *«Порожня коробка, Токіо»* (1969) фіксують масштаби побутових відходів Токіо, які постають візуальною метафорою початку прихованого екоциду.

Подібне висвітлення екологічної проблематики у фотографії та інших масмедіа в період 1960-х рр. відіграло ключову роль у формуванні екологічної свідомості японського суспільства. Зокрема, згідно з дослідженням Н. Капура, суспільний резонанс сприяв активізації громадських рухів, які вплинули на ухвалення комплексу законодавчих ініціатив на початку 1970-х рр., спрямованих на захист довкілля Японії (Карі, 2018, р. 272).

Аналіз архівів виявляє й інших фотографів, які в 1960-х рр. звертались до зазначеного напрямку. Серед них — Кавада Кікужі (1933 р. н.), Ханабуса Шінзо (1936 р. н.), Кімура Тсунехіса (1928–2008).

П'ятим напрямом є дослідження дитинства в контексті стрімкої модернізації Японії, що прямо продовжує тематичні засади періоду 1950-х рр.

Зокрема, упродовж 1960-х рр. візуальна репрезентація образу дитини остаточно набуває

домінантних позитивних наративів — як щасливого, життєрадісного суб'єкта, який постає частиною безпечного, соціально контролюваного середовища (Yamagata-Montoya, 2016, р. 145–147).

Виразним прикладом постають роботи Такаяші, зокрема фотографії *«Конкурс у західному стилі, натхненний популярністю вестерн-фільмів»* (1961), яка репрезентує сцену дитячих ігор у костюмах ковбоїв, акцентуючи буденність безтурботного дитинства в умовах стабільності та соціального захисту. Водночас робота наголошує нову проблематику впливу культури заходу, зокрема американського кінематографу, на формування нових післявоєнних поколінь Японії.

Наративно контрастно постає фотографія Ямада Мінору (1918–2017) — *«Гра в камінці, Хаебару»* (1963), у якій зафіксовано дітей у сільській місцевості під час японської гри камінцями. Робота підкреслює збереження традицій та наголошує відмінності дитинства в сільському й міському середовищах у період загальної модернізації Японії 1960-х рр.

Аналіз архівних матеріалів виявляє й інших фотографів, які в період 1960-х рр. звертались до зазначеного напрямку. Серед них — Кавакамі Шігехару (1925–2003), Окура Шунджі (1937–2015), Томіяма Харуо (1935–2016).

Висновки. Аналіз японської документальної фотографії другої половини 1940–1960-х рр. надає змогу виокремити 20 сюжетно-тематичних напрямів, що демонструють концептуально-образну спадкоємність. Простежується взаємозалежна еволюція жанру, яка розгортається навколо трьох тематичних доміант, сформованих у другій половині 1940-х рр. і репліковуваних у візуальній культурі наступних десятиліть.

Перший напрям — фіксація американської військової окупації та її впливу на японське суспільство через трансформацію урбаністичного середовища, що репрезентовано в роботах Кімури Іхея й Хаясі Тадахіко. У 1950-х рр., зі зменшенням цензурних обмежень, тематична рамка розширюється й трансформується в критичне осмислення соціокультурних наслідків окупації: на перший план виходить присутність військових баз, сексуальна експлуатація, злочини іноземних військових. Зокрема, фотографії Токіви

Тойоко виявляють колоніальну природу впливу США та артикулюють потребу перегляду політичного й соціального дискурсу в Японії.

Другою домінантою виступає візуалізація загальнонаціональної економіко-продовольчої кризи кінця 1940-х рр., представлена у фотографіях Хамає Хіросі, Фукусіми Кікудзіро та Йосіоки Сендзо. Зображення акцентують екзистенційне напруження, брак ресурсів і прагнення до виживання. Упродовж 1950-х рр. цей напрям еволюціонує в дослідження соціальної маргіналізації на тлі економічного відновлення країни, що простежується в роботах Сасамото Цунеко та Нарахари Ікко. Візуальний акцент зміщується на вразливість осіб похилого віку та безпритульних — як груп, виключених із модерністського нарративу національного поступу.

Кризові образи поступово витісняються репрезентацією економічного зростання та урбаністичного оновлення. У 1960-х рр. цей напрям трансформується в критику масового виробництва й споживання, що виявлено в роботах Нагано Сігеїчі, де модернізація постає як деструктивний чинник для традиційної соціальної тканини.

У цьому ж десятилітті формуються два критичні напрями: візуалізація екологічної проблематики та фіксація громадянських протестів. Роботи Кувабари Шісея й Акіями Рьодзі актуалізують тему екологічної деградації як наслідку індустріалізації, сприяючи формуванню екологічної свідомості. Паралельно, у роботах Хамагучі Такаші й Огюми Ейдзі з'являється фоторепрезентація протестного руху, що вказує на політичну нестабільність і кризу ідентичності, спричинену впливом західної культурної парадигми.

Третя сюжетно-тематична домінанта — зображення повоєнного дитинства, представленого в роботах Тамури Шігеру та Кагеями Койо. Образ дитини постає візуальним маркером соціальної вразливості та водночас — символом надії на відродження. Упродовж 1950-х рр. дитяча іконографія змінюється: фотографії Домона Кена та Кумагаї Мотоказу наповнені життєствердними мотивами, що фіксують гру, радість, динаміку

оновлення. У 1960-х рр. дитинство набуває стабілізаційного змісту — як середовище безпеки, гармонійного становлення особистості.

Наприкінці 1960-х рр. формується окремий напрям дослідження екзистенційного стану індивіда в умовах стрімкої урбанізації. Роботи Акіями Тадасуке та Моріями Дайдо висвітлюють втрату особистого простору, емоційну відстороненість як стратегію захисту суб'єктивності в межах мегаполіса. Цей візуальний дискурс фіксує нову естетико-концептуальну тенденцію — звернення до особистісного досвіду, зокрема самого автора, як засобу осмислення соціальної дійсності.

Зокрема, у межах дослідження було простежено сюжетно-тематичні та образні кореляції з фотографічними здобутками представників першого й другого покоління харківської школи фотографії періоду 1980–1990-х рр., серед яких Володимир Старко, Борис Редько, Борис Михайлов, Юрій Рупін та Михайло Педан. Зазначені автори, подібно до своїх японських колег, зосереджували увагу на низці соціокультурних і політичних проблемних площин — штучності та гіперболізованості радянських свят, тиску цензурних обмежень, кризових станах суспільства напередодні розпаду Радянського Союзу, а також на перспективах масштабних соціокультурних трансформацій на початку процесу становлення незалежної України.

Перспективою подальших досліджень постає ґрунтовний аналіз сюжетно-тематичних і жанрових аспектів авторських фотографічних проєктів, у яких документальність поєднується з художніми засобами виражальності, репрезентуючи індивідуалізований авторський досвід фотографа, що широко представлено у творчості Моріями Дайдо, Нобуйосі Аракі та інших японських фотографів у період другої половини 1960–1970-х рр.

Список посилань / References

- Cole, E. (2015). *Towards a new way of seeing: finding reality in postwar Japanese photography, 1945–1970*. [Master's thesis, University of Oregon]. <https://hdl.handle.net/1794/19275>. [In English].
- Gordon, A. (2003). *A modern history of Japan: From Tokugawa times to the present* (1st ed., 2002). Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/oso/9780195110609.001.0001>. [In English].
- Iwata, M. (2021). What is the problem of homelessness in Japan? conceptualization, research, and policy response. *International Journal on Homelessness*, 1(1), 98–124. <https://doi.org/10.5206/ijoh.2021.1.13629>. [In English].
- Kapur, N. (2018). *Japan at the crossroads: conflict and compromise after Anpo*. Harvard University Press. <http://dx.doi.org/10.4159/9780674988507>. [In English].
- Kotaro, I. (2003). The evolution of postwar photography. In A. W. Tucker (Ed.), *The History of Japanese Photography* (pp. 208–225). Yale University Press. https://archive.org/details/historyofjapanes0000unse_n9t5. [In English].
- Kovner, S. (2009). Base cultures: sex workers and servicemen in occupied Japan. *The Journal of Asian Studies*, 68(3), 777–804. <https://www.jstor.org/stable/20619795>. [In English].
- Liu, Y., & Liu, Y. (2022). The influence of Japanese industry towards Economy Miracle. *Highlights in Business, Economics and Management*, 4, 404–411. <https://doi.org/10.54097/hbem.v4i.3534>. [In English].
- Manko, I. (2014). Kharkiv school of fine art photography. *Journal on Images and Culture*, 1(7). https://vjjc.org/vjjc2/?page_id=3352#fnref-3352-9. [In English].
- Marr, M. (2004). Japan. In D. Levinson (Ed.), *Encyclopedia of Homelessness* (pp. 325–328). SAGE Publications. <https://doi.org/10.4135/9781412952569.n90> [In English].
- McCormick, K. M. (2022). Inventing a photographic past for Japan: from *A Century of Japanese Photography* (1968) to the construction of the Tokyo Metropolitan Museum of Photography. *History of Photography*, 46(4), 243–265. <https://doi.org/10.1080/03087298.2022.2249317>. [In English].
- Mustard, M. J. (2018). *Atlas novus: Kawada Kikuji's Chizu (The Map) and postwar Japanese photography* [PhD thesis, Columbia University]. <https://doi.org/10.7916/d8cg16m6>. [In English].
- Oguma, E. (2015). Japan's 1968: a collective reaction to rapid economic growth in an age of turmoil. *Cambridge University Press; The Asia-Pacific Journal: Japan Focus*, 13(12), 1–10. <https://doi.org/10.1017/S1557466015017441>. [In English].
- Pernice, R. (2006). The transformation of Tokyo during the 1950s and early 1960s projects between city planning and urban utopia. *Journal of Asian Architecture and Building Engineering*, 5(2), 253–260. <https://doi.org/10.3130/jaabe.5.253>. [In English].
- Smith, K. (2023). Street photography in postwar Japan: the Work of Daidō Moriyama. *Scholarly Horizons: University of Minnesota, Morris Undergraduate Journal*, 10(1), 1–7. <https://doi.org/10.61366/2576-2176.1124>. [In English].
- Takemae, E. (2002). *Inside GHQ: The Allied occupation of Japan and its legacy* (R. Ricketts & S. Swann, Trans.). Continuum International Publishing Group. <https://archive.org/details/insideghqalliedo00/mode/2up>. [In English].
- Tamanoi, M. A. (2020). The origins and plight of sensō koji (war orphans) in postwar Japan. *Asia-Pacific Journal*, 18(3), 1–14. <https://doi.org/10.1017/s155746602002985x>. [In English].
- Wang, X. (2024). Shomei Tomatsu: the deep connection between life and creation and the development of postwar Japanese photography and photographers. *Open Access Library Journal*, 11(10), 1–7. <https://doi.org/10.4236/oalib.1112287>. [In English].
- Yamagata-Montoya, A. (2016). *Normalizing the Japanese child: imagined childhood in institutional photographs since the Second World War*. [Doctoral thesis, University of the West of England]. <https://uwe-repository.worktribe.com/output/883300>. [In English].

Надійшла до редколегії 28.04.2025

П. В. Зайцев

аспірант, кафедра фотомистецтва та візуальних практик, Харківська державна академія дизайну і мистецтв, м. Харків, Україна

P. Zaitsev

postgraduate student, Department of Photography and Visual Practices, Kharkiv State Academy of Design and Arts, Kharkiv, Ukraine