



Світлана РИБАЛКО

## ОБРАЗИ СЕЛЯН В ЯПОНЬСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ ст.: ЕСТЕТИКА, ЕТНОГРАФІЯ, КОЛОНІАЛЬНА ПОЛІТИКА

Розглядаються причини поширення та особливості трактування образів селян у японському мистецтві кінця ХІХ — першої третині ХХ століття. Виявляється зв'язок між роботою сільської тематики та розвитком етнографії і політики колоніалізму. До кола досліджуваних матеріалів залучені взірці живопису, графіки, скульптури, декоративно-ужиткового мистецтва.

**Ключові слова:** японське мистецтво, модернізація, етнографія, колоніалізм, сільські мотиви, образи селян.

© С. РИБАЛКО, 2014

Дослідження японського мистецтва концентрується на класичній спадщині, залишаючи поза увагою бурхливі зміни в художньому процесі часів модернізації країни, які, звісно, не зводяться лише до опанування системою європейського живопису. Нові часи принесли оновлення у всі сфери життя і зумовили появу нових образів, мотивів та сюжетів у мистецьку практику, вивели на перший план нових героїв. Розвиток сюжетно-тематичного репертуару є завжди лакмусовим папірцем культури і свідчить про важливі соціокультурні зрушення. Тому уявляється актуальним висвітлення селянської тематики як такої, що стала принципово новим явищем у мистецтві кінця ХІХ — першої третини ХХ ст. Завдання запропонованої розвідки становить виокремлення провідних образів та мотивів у селянській тематичі, визначення їх ідейного навантаження у контексті соціокультурних процесів часів модернізації країни.

Класичне японське мистецтво зосереджувало увагу переважно на каліграфії, пейзажі та буддистських картинах як виразниках духовності, високих смислів та моральних цінностей. Протягом століть у центрі уваги митців — томливі молодичі та молодики доби Хейан (794—1185), геніальні та безсмертні поети, герої давнини, шляхетні мудреці. Попри повагу до важкої праці селян, яка згодом знайшла відбиття у славнозвісній «табелі про ранги», згідно з якою селяни посідали другий, після аристократії, щабель соціальної сходинки, що ставило їх вище від ремісників та торговців, сільське життя не привертало уваги митців. Тривалий час селяни становили ту саму, за влучним визначенням Сергія Аверінцева, «мовчазну більшість», яка, не вмюючи розповісти про себе, відсутня у культурних пам'ятках. На старовинних ширмах інколи можна побачити сцени посадки рису, але зображення селян не тільки деперсоніфіковані, а й виглядають радше як загальна людська маса, об'єднана спільною працею.

Наприкінці доби Едо (1603—1868) з'являлися й гравюри із зображеннями селянок, що везуть на биках свій нехитрий скарб до міста на продаж. Однак навіть у творах таких майстрів, як Кацушіка Хокусай, Кейсай Ейсен, Удагава Кунімару образи селянок позбавлені конкретики. Здебільшого вони були для художників прикметою пори року, ніж об'єктом спеціальної уваги. Щоправда, село й не давало митцям яскравого візуального матеріалу: посадка рису не мала нічого спільного зі слов'янською

гордовитою фігурою сіяча, який твердо ступає по широко розкинутому полі. Японська версія посадки рису — це зігнуті втричі селяни, по щиколотки у багноці: важка та ззовні мало приваблива праця. Щоденне життя селян також мало давало приводів для поетизації: часті неврожаї та високі податки призводили до кричущої бідності, голоду і хвороб. Любов японців до краєвидів також ніяк не привертала уваги до села, адже замилювання викликали гірські мотиви, де серед верхівок гір та шуму водоспадів можна було відчутти себе усамітнено, наодинці зі своїми думками та величчю природи.

Водночас розвиток міської культури постачав щоденно яскраві невігдані сюжети та образи. Тому за класичних часів не виникло в Японії ані пасторальних, ані романтично-етнографічних, ані реалістичних інтерпретацій сільських мотивів, як то було в Європі. Традиційний спосіб життя усіх верств населення, політична ізоляція країни, яка виключала контакти з іншим світом — все це запобігало виникненню проблем національної ідентичності, завдяки чому селяни не розглядалися творчою інтелігенцією носієм і зберігачем національних традицій.

Лише з початком процесу модернізації країни та її відкриттям світові, участю у промислових виставках, де провідні держави представляли розмаїття своїх національних культур, японці уперше зіткнулися з необхідністю відповісти на запитання «хто ми є» і що означає «бути японцем». Наслідуючи європейців, які у пошуках національної ідентичності зверталися до народної культури, яка ототожнювалася із сільською, японці теж потроху стали звертатися до села. Пожвавленню цього процесу сприяли національне піднесення у зв'язку з перемогами у війнах з Китаєм і Росією та швидкі темпи урбанізації, які на очах перетворювали сільську Японію на міську, що викликало певні ностальгічні почуття та бажання зафіксувати світ, що зникає.

За тридцять-сорок років наполегливої праці японці перетворили феодалну країну на країну із розвиненими транспортом, заводами та фабриками, армією та військовим флотом. Японія тепер могла не тільки чинити опір колонізації, а й виступати на рівних серед сильніших держав світу. Свій новий статус Японія активно зміцнювала різними засобами. Одним з дієвих засобів саморепрезентації країни на міжнародній арені стала участь у всесвітніх промис-

лових виставках. Заходи, що здійснював японський уряд у зазначеному напрямку, докладно висвітлені у спеціальній літературі [8—10], тож, не удаючись до зайвих подробиць, відзначимо лише, що від триумфу на віденській виставці 1873 р. і протягом кількох десятиліть поспіль Японія впевнено демонструвала силу та міць своєї культури. Однак, найбільш показовою у контексті нашої теми стала славнозвісна японо-британська виставка 1910 року. Виставка проводилася напередодні пролонгації військового альянсу і Японії було важливо показати себе як одну з найбільших імперій зі старими культурними традиціями [5]. Виставка за масштабом перевершила навіть знамениту паризьку виставку 1900 р., яку не випадково називали парадом цивілізації [3]. Японська експозиція в Лондоні демонструвала і високий рівень ремісництва, і вражаючі успіхи в індустріалізації країни. Не випадково повторно (після виставки в Луїзіані, 1904) експонувалася «Селянка, що годує дитину» роботи Удагава Кадзуо [12]. Виконана в бронзі японська мадонна не тільки репродукувала образ селянки, але й демонструвала успішне оволодіння японцями західних технік роботи з природи і моделювання форм людського тіла, а також розвинені технології обробки металу, що свідчило про високий військово-промисловий потенціал Японії.

Новий погляд на село виразно простежується у творах японських скульпторів на початку XX століття. Художники реалістично показують втомлені важкою працею руки, зігнуті спина, простий одяг та прості, чисті почуття. Серед кращих творів японського реалізму — роботи Канья Куніхору та Ішікава Комей. При цьому слід зазначити, що в зображенні селян практично не знайдемо образів молодих і сильних чоловіків, призначення яких, вочевидь, в епоху перетворень полягало в іншому — будувати майбутнє країни. Військові компанії, що успішно проводила Японія від кінця XIX ст., потребували, крім клятви про вірність імператорові, культ, якого саме за часів Мейджі активно створювався, й чогось більш зрозумілого на емоційному рівні. Пропаганда передбачає унаочнений образ Батьківщини, яку солдат мав захищати. У ситуації тотальної перебудови усіх сфер життя, коли на очах місце традиційних будинків заступали багатоповерхівки, паланкінів — трам-

ваї, кімоно — європейські костюми, саме родина та село, що зберігали традиційний спосіб життя, уособлювали загальноприйняті цінності та поняття Батьківщини. Тож село представлено, як правило, образами старих, котрі відпочивають після важкої роботи, або доглядають онуків, образами сільських дітлахів та молодих жінок. Це і був той світ, заради якого відбувалися грандіозні перетворення і який належало захищати.

У тогочасній сільській тематиці можна виділити декілька провідних образів, що з певними варіаціями повторювалися у творах різних художників. Серед них особливе місце посідає образ старого, що несе товар на продаж, або присів перепочити. До кращих робіт зазначеного напрямку належить окімоно «Продавець квітів», виконана відомим різьбярем Ішікава Комей — засновником токійської школи різьблення. Фігура продавця квітів, одягненого у простий сільський одяг, з великою корзиною чарівно-духмяного товару, наче зійшла зі світлин епох Мейджі (1868—1912), уособлюючи призабутий світ Японії на зламі століть [7; 11]. Пластична виразність, майстерність у моделюванні форми та передачі деталей, глибокий психологізм свідчать про інтерес та співчуття до важкої долі селян.

Переконливий образ селянина під час важкої праці створив Кан'я Куніхару — один з видатних майстрів литої бронзи доби Мейджі. Фігура селянина, що в'яже сніп, відзначається складним ракурсом, композицією, що розгортається поступово, виразним силуетом, вдалою передачею руху. Образ, створений митцем, вражає достовірністю: худорлява фігура селянина сповнена фізичної сили, обличчя наче обвітрене та обпалене сонцем.

Окрему групу складають зображення старих з онуками. Більшість з них поєднує достовірність та певну сентиментальність у передачі образів селян: старі завжди посміхаються беззахисною, щирою посмішкою, дітлахи — нагородовані, круглощокі, наче зійшли з картин французького живописця Огюста Ренуара. За приклад править твір Чікаакі «Вгадай, діду!»». Скульптурна композиція передає побутову сценку: онук підбіг до дідуса та затулив йому очі — ну-мо, вгадай, діду, хто це! Дідусь, тримаючи в одній руці люльку зі щойно закладеним тютюном, другою обережно торкається ліктя малечі, приймаючи

його гру та водночас намагаючись підтримати, аби не впав малий розбишака.

Достовірність зображення, психологізм, ліричність почуттів, переконлива пластика, внутрішня динаміка та природність кожного жесту — все це дає змогу порівнювати згадану композицію з кращими досягненнями круглої скульптури. Майстром ретельно передано деталі — особливості зачіски, складки одягу, солом'яні дзори, люлька для тютюну (кісеру). Портретні характеристики персонажів, виразна міміка свідчать про глибоке знання натури. Чікаакі з надзвичайною переконливістю передав контраст між переповненою енергією та радістю дитини і тихою стриманістю старого.

Доповнюють картини сільського життя образи дітей, що випасають скот (на селі випасати биків до ручалося хлопчикам), або розважаються. За приклад править скульптурна композиція «Хлопчик на бикі», підписана ім'ям Васен. Різьбяр вдало виявляє контраст між масивним, немов гора, тілом могутнього та лінивого бика і маленькою фігуркою худорлявого жвавого хлопчика, що весело посміхається, сидячи на спині тварини.

Суттєво розбавляє полярну вікову амплітуду образів зображення селянок — міцних, миловидних і завжди усміхнених. Найбільшого поширення набув образ селянки, що несе товар на продаж. Прикладом може бути статуетка дівчини з квітами, вирізана з кістки відомим різьбярем Асахі Мейдо. Відтворений ним типаж сільської дівчини відзначається достовірністю у передачі найдрібніших деталей. Молодичка підткнула поли верхнього одягу за пояс, накрила волосся шарфом теннугуї. В неї за спиною — оберемок квітів, які, власне, і є товаром для продажу.

Слід відзначити, що подібний заробіток мав тривалу традицію. Молоді дівчата, аби допомогти родині, несли нехитрий скарб на продаж до міста. Шлях був неблизький і небезпечний, тож, зазвичай, дівчата гуртувалися у невеличкі групи і, з'являючись у місті, наповняли його дзвінками голосами та посмішками, пропонуючи свій товар. Городяни вирізняли мешканок різних селищ за їхнім товаром та одягом. З першим весняним теплом у містах з'являлися продавщиці квітів (в Кіото їх називали «Шіракава-ме», оскільки більшість з них приходила до столиці з містечка Шіракава).

Вже тоді образ дівчини, з підіткнутим за пояс юката, прикритим косинкою волоссям і оберемком квітів, став прикметою весни. Не менш колоритно виглядали й Охара-ме — дівчата із села Охара, підперезані яскраво-червоними поясами, в білих наручах і з оберемком хмизу на голові. Кацура-ме — дівчата села Кацура, розташованого поблизу від Кіото, приносили на продаж овочі або дрова. Однак в образотворчому мистецтві миловидні селянки-продавщиці отримують поширення тільки в мейджінську епоху. При цьому слід зазначити, що тепер вони трактуються художниками в дусі біджінга (класичний жанр «картини красунь») — великим планом, з акцентованою увагою на граціозному силуеті, вродливому обличчі, особливостях одягу.

Зрештою, до 1920-х рр. XX ст. образ мурамусме (селянки-молодички) стає популярним об'єктом у різноманітних видах мистецтва. На фестивалях Міяко-одорі майко-сан (помічниці гейші), одягнені, як селянки, виконували хореографічні композиції, прославляючи образ сільської дівчини. Фотографії того часу не тільки відобразили ці танці майко, але і продовжили поетизацію сільських мотивів. У постановочних фото можна бачити такі сюжети, як майко-сан у вишуканому кімоно поливає грядку або годує курочок і т. ін. Одним з показових творів цього напрямку є картина на шовку відомого художника ніхонга (картини японського спрямування) Цучіда Бакусен під назвою «Охараме». Художник показав групу селянок, що відпочивають після тривалої подорожі. Усі вони вдягнені в характерне для сільських регіонів вбрання, фарбоване в техніці ай-дзومه (індиго) та вкриті білими хустками. Біле та темно-блакитне на тлі смарагдової зелені утворює почуття свіжості та життєвої сили природи, що пробуджується після зими.

Віддали данину красі сільських молодичок і художники, що розробляли оновлений варіант гравюри. Серед них Ейчіда Катадзука (гравюри «Жінка з Охара» та «Охара-ме»), Маекава Сенпаппи («Селянка», «Охара-ме») і Ямакава Шюхо («Танці охара-ме»). Однак, якщо Ямакава Шюхо змальовує образ жінки з Охара у дусі попередньої доби, подаючи її не дуже привабливою, з пухлими щоками, як в Аме-но Удзуме, не дуже спритною, що по-

вертається, наче літня жінка, у фартушку, зшитому із залишків від старого одягу, то у творах Ейчіда Катадзука та Маекава Сенпан звучать нові нотки. Їхні охара-ме — симпатичні молодички, у свіжому та упізнаваному одязі, що складає ансамбль із темно-синього юката, білосніжної косинки, візерунчастого фартушка та яскравочервоного поясу — певною мірою загальний стиль одягу охара-ме, нарядний варіант сільського одягу. Варто звернути увагу й на загальну назву серії Маекава Сенпан, яка підкреслює етнографічний інтерес автора — «Вдачі та звичаї японських жінок».

Японська дослідниця Ікеда Шанобу з приводу тогочасного підвищення інтересу до сільських жінок влучно відзначає, що «погляд на сільську жінку — це погляд городянина на село з цивілізаторських позицій» [13]. Японія розвивала промисловість, прагнучи вийти на один рівень з провідними державами світу, які на той час мали статус імперій. Тому урбанізація країни у свідомості японців була запорукою успіху, образом майбутнього, а село та сільський побут, що стрімко зникали, сприймалися як щось відстале, застаріле та, водночас, уособлювали пам'ять про коріння. Саме на цей час припадає діяльність Янагі Соецу, який започаткував вивчення народного мистецтва. Заснований ним рух мінгей (народне мистецтво) об'єднав художників та науковців, які збирали та вивчали предмети народного побуту, одяг, техніки виготовлення. У праці «Невідомий ремісник» Янагі Соецу стверджував, що внаслідок індустріальної революції втрачено дещо важливе — душа й душевне тепло в кожному предметі. На його думку, краса і повсякденність — явища цілком сумісні, мало того, життя в усіх його проявах має бути наповненим духовністю і красою [6].

Отже, рух мінгей привернув увагу японців до цінності народних ремесел. Варвара Бубнова, яка приїхала до Японії 1923 р., під впливом ідей цього руху писала: «Японська національна культура, а разом з нею загальнонаціональне почуття краси мало зародитися в селянських хатках серед яскраво-зелених клаптів рисових полів. Немає сумніву, саме тут зародилася матеріальна культура Японії, починаючи з крою одягу й тканини — темно-синьої або темно-коричневої, з дрібним геометричним візерунком; донині фабричний текстиль зберігає старі візерунки

домотканих тканин. Саме тут було винайдено форми чайних чашок та іншого глиняного посуду, дерев'яного приладдя, а також одинокого японського типу меблів — комодів, де зберігали одяг» [1, с. 101]. Як бачимо, російська художниця відчула громадський інтерес до села як до скарбниці народних традицій як у себе на Батьківщині, так і в Японії. Різниця полягала лише в тому, що народницькі рухи у її країні мали тривалі традиції, а в Японії це відбувалося вперше.

Наступним кроком у прогресивних перетвореннях мала стати колонізація Азії. Однак спочатку Японія активно усвідомлювала розмаїття власних островів, що не входили до так званої «внутрішньої Японії». На островах, які заселялися в попередні часи політичними в'язнями, через низький економічний рівень та певну відірваність від метрополії, зберігався архаїчний, фактично сільський спосіб життя. На тлі розмов «про японське» інтерес до островів як збереженої форми сільського життя поживавлювався. Цьому сприяли і публікації журналу «Шіракаба» з оповіданнями про різноманітні регіони Японії. Розвиток етнографії в Японії, що припав на 1930-ті рр., був співзвучним політиці колонізації країн Азії, однак слід мати на увазі, що колонізація мислилася як інструмент створення єдиної зони співпроцвітання. На міжнародному рівні ця ідея вперше була виразно продемонстрована на вже згадуваній японо-британській виставці 1910 року. Японці прагнули довести англійцям і світові, що Японія не є країною, яка нещодавно вийшла з тіні середньовіччя, а є імперією з давньою історією та культурою. Тому на експозиції представлялися не тільки досягнення Японії, а й етнографічні села японських колоній зі зведеними натуральними будинками та живими представниками колонізованих народів — айнами, тайванцями, рюкюсцями [5]. На думку організаторів це мало демонструвати цивілізаторську місію Японії в Азії. Отже, зображення острівного життя було до певної міри продовженням сільської тематики та відбувалося в ідейній атмосфері колоніалізму.

Серед островів, що користувалися особливою увагою японської творчої інтелігенції, стала Ошіма, що в архіпелазі Ідзу. На острові, ізольованому морем від материка, був збережений старовинний спосіб

життя: остров'янки одягалися оригінальним чином, носили зачіски з довгим волоссям а всі речі переносили на голові. Судзукі Акіра з цього приводу зауважує: «Такий спосіб острівного життя справляв екзотичне враження навіть на японців того часу, особливо на жителів Токіо, де життя швидко змінювалася і європеїзувалося в останні роки переходу старого традиційного режиму до нового капіталізму». На Ошіма здійснювався буквально шквал туризму, острів відвідували художники та письменники, а їхні твори ще більш сприяли розвитку індустрії туризму на острові» [2, с. 2].

Мабуть, одним з ранніх і програмних творів на цю тему слід вважати розпис ширми «Жінки островів», виконану Цучіда Бакушо в 1912 році. По суті, це дві двочастинні ширми, становлять єдиний сюжет і єдину композицію, в просторі якої розташовані групи напівоголених жінок. Засоби художньої виразності, що застосовує художник, сходять до традицій японського живопису і, одночасно, виявляють помітний вплив робіт Поля Гогена. Останній прочитується не тільки в художніх прийомах, але і в самій трактовці теми, яка немов утілює міф про «блаженні острови», «Рай», первозданий світ, не зіпсований цивілізацією.

Ошіма стала місцем паломництва студентів токійської академії і свого роду японським Мон-Мартром. Однак попри дивовижні краєвиди з горою Фудзі, що наче гігантська ширма височіє над заливом, місцевим діючим вулканом Міхараяма, сільськими будинками серед смарагдового листя тропічних рослин, провідне місце у творах молодих та амбітних художників зі столиці посів образ анко-сан (так зверталися до молодих панянок на місцевому діалекті). Численні гравюри та живописні твори того часу представляли анко-сан біля колодязя або з дерев'яною діжкою на голові. Український художник Давид Бурлюк — «батько російського футуризму», побувавши на Ошіма в 1920 р., писав: «Ошімка все носить на голові; легко, не замислюючись, ставить вона на голову діжку з двома-трьома відрами води ... » [2]. Для городян вже в 20-ті рр. це виглядало цілком екзотично, проте такий мотив містив і ліричний підтекст. За місцевими звичаями дівчина, на знак згоди розділити долю з юнаком, тричі відносила в його будинок діжку води. Тому в зображеннях анко-сан глядач бачив не тільки арха-

їчний спосіб життя, а й незіпсованість сільських звичаїв, і обіцянку чистого кохання.

Зрештою, образ анко-сан з бочкою води отримав поширення в гравюрі та живописі. Як один з прикладів можна назвати роботу Іто Шінсо «Острів'янка», виконану в стилі шин-ханга в 1922 році. Художник зобразив портрет дівчини з бочкою води. Її руки закриті наручами від променів палючого сонця, волосся прибране під спеціальний шарф-теннугуї. Вираз елегантного смутку на її обличчі, за силою враження можна порівняти хіба що з уславленими в гравюрі біджінга (зображення красунь) сценами очікування.

Трохи інакше трактує образ анко-сан Курокі Садао. Подаючи поясний портрет молодички з Ошіма, він створює образ сильної, міцної, загорілої жінки, що несе діжку на голові, ледь притримуючи її однією рукою.

Завершальним етапом формування образу ошімки став винахід ляльки «анко-сан» відомим в 1920—1930-ті рр. скульптором Кімура Гору. Вирізаний ним прототип з дерева камелії освоїли місцеві різьблярі, і лялька анко-сан стала традиційним сувеніром, який охоче купували туристи.

Милування екзотичними образами анко-сан в синіх юката, підперезаних фартушком, з відром води на голові — образ старої Японії, протиставлений урбанізованій центральній Японії. Цей погляд від села до японських островів, від японських островів — до островів завойованих (Тайвань) — прямий прояв розвитку колоніальної політики і відповідної їй ідеології. Схожих проявів набув і вже згадуваний рух за збереження народного мистецтва. Цікаву думку з цього приводу висловила Кікучі Юко у своїй праці «Японська модернізація і теорія мінгей. Культурний націоналізм та орієнталізм» [4]. Дослідниця стверджує, що Янагі Соєцу крім японського народного мистецтва вивчав також мистецтво Окінави, айнів, Кореї, Тайваню і Маньчжурії в часи японського імперіалізму, і це неминуче вплинуло на його сприйняття художніх творів. На думку Юко Кікучі, застосування японських критеріїв краси, які Янагі сам винайшов, до зразків декоративно-прикладного мистецтва анексованих Японією країн, — це типовий прояв колоніального мислення.

Матеріали образотворчого мистецтва свідчать про поширення селянської тематики від доби Мейджі і

протягом першої половини XX століття. Виникнення нового напрямку зумовлювалося, з одного боку, процесами демократизації суспільства, з іншого — стрімкою урбанізацією, що поступово знищувала село. Наклала відбиток на розвиток сільських мотивів і індустріалізація країни, яка мислилася синонімом прогресу. У контексті епохального перетворення феодалної країни на одну з найрозвиненіших промислових держав світу за чоловіком закріплювалася роль рушія прогресу, тому й серед образів селян йому місця не знайшлося. Сільські мешканці представлені старими, дітьми та жінками.

Серед жіночих образів провідне місце посідають молодички з прилеглих до міста Кіото селищ, які приносили квіти, хмиз, овочі на продаж. Твори художників відбивають типові ознаки численних кацура-ме, охара-ме, шіракава-ме. Згодом каталог образів селянок доповнився зображеннями анко-сан — мешканки острову Ошіма в архіпелазі Ідзу, де сільський образ життя зберігався аж до Другої світової війни.

Інтерес до сільської тематики набуває особливого розвитку у 1920—1930-ті роки під впливом колоніальної політики та супутнім їй розвитком етнографічних досліджень і руху мінгей (народне мистецтво). Погляд на село відбиває погляд городянина та колоніста і далі поширюється від ближнього села до віддаленого (японські острови) та від японських островів до анексованих територій. У цьому контексті образи селянок внутрішньої Японії поступаються жінкам островів. Мистецтво не тільки відбиває цей інтерес, а й активно пропагує сільську тематику, яка має нагадувати про цивілізаторську місію Японії.

1. Бубнова В. О японском искусстве / В. Бубнова // Знакомьтесь, Япония. — 1997. — № 16. — С. 101.
2. Капитоненко А.М. Ошима в бытность Д. Бурлюка / А.М. Капитоненко, Т. Фудзии, А. Судзуки ; пер. с рус. А. Судзуки ; Фонд им. Д. Бурлюка ; Ошим. музей крестьян. искусства им. Гору Кимура. — Симферополь : Фондация им. Д. Бурлюка, 2005. — 27 с.
3. Exposition Universelle Internationale de 1900 : catalogue special officiel du Japon. — Paris, 1900. — 150 p.
4. Kikuchi Yuko. Japanese Modernization and Mingei Theory: Cultural Nationalism and Oriental Orientalism / Yuko Kikuchi. — London ; New York : Routledge Curzon, 2004. — 328 p.
5. Mutsu H. British Press and the Japan-British Exhibition of 1910 / Mutsu Hirokichi. — Routledge, 2001. — 239 p.

6. Yanagi Soetsu. The Unknown Craftsman: A Japanese Insight into Beauty / Soetsu Yanagi. — Tokyo ; New York : Kodansha International, 1990. — 232 p.
7. Эпоха Тайшю : в 3 т. — Токио, 1986. — 3 т. (大正時代 (全三卷) 東京 一九八六年。).
8. Йошида Мицукуні. Дослідження Всесвітньої виставки / Йошида Мицукуні. — Кіото, 1986. — 356 с. (吉田光圀邦 「万国博覧会の研究」 1986年、思文閣出版、京都、356頁).
9. Куні Такеюкі. Эпоха виставки: політика мейджинського уряду / Куні Такеюкі. — Токио, 2005. — 285 с. (国雄行「博覧会の時代: 明治政府の政策」2005年、岩田書院、東京).
10. Куні Такеюкі. Виставки та Японія доби Мейджі / Куні Такеюкі. — Токио, 2010. — 228 с. (国雄行. 博覧会と明治の日本).
11. Ошкірі Такайо. Японія сто років тому (E.S. Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошкірі Такайо. — Токио, 1983. — 212 с. (押切隆世「百年前の日本」(セイラム・ピーボディー博物館蔵 / モース コレクション写真編) 東京 一九八三年 二一二頁。).
12. Фукуі Ясутамі. Історія розквіту та занепаду окімоно зі слонової кістки в період Мейджі / Фукуі Ясутамі // Мистецтво японського різьблення зі слонової кістки. — Токио, 1996. — 217 с. (福井泰民「明治の牙彫置物盛衰史」『日本象牙美術』東京 一九九六年 二一〇—二一七頁。).
13. Ікеда Шінобу. Женский образ в японской живописи с точки зрения гендерной истории искусства / Ікеда Шінобу. — Чи кума Себе, 1998. — 208 с. (イケダシノブ『日本絵画の女性像 —ジェンダー美術史の視点から』筑摩書房(ちくまプリマーブックス120) 1998年).

*Svitlana Rybalko*

ON THE IMAGES OF PEASANTS  
IN JAPANESE ART OF THE LATE XIX  
AND THE FIRST THIRD XX cc:  
AESTHETICS, ETHNOGRAPHY  
AND COLONIAL POLICY

In the focus of the following article have been put peasants' images of Japanese art in the late XIX and the first third of XX cc. as well as some reasons of their spreading and peculiarities of the treatment. Development of the rural theme in connection with progress of ethnography and colonial policy has been traced. Among considered materials there are paintings, graphical sheets, sculptures, works of applied ornamental art.

**Keywords:** Japanese art, modernization, ethnography, colonialism, rural motives, peasants' images.

*Світлана Рыбалко*

ОБРАЗЫ КРЕСТЬЯН  
В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ  
КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ст.:  
ЭСТЕТИКА, ЭТНОГРАФИЯ,  
КОЛОНИАЛЬНАЯ ПОЛИТИКА

В статье рассматриваются причины распространения и особенности трактовки образов крестьян в японском искусстве конца XIX — первой трети XX столетия. Определяется связь между разработкой крестьянской тематики и развитием этнографии и политики колониализма. К анализируемым материалам привлечены произведения живописи, графики, скульптуры, декоративно-прикладного искусства.

**Ключевые слова:** японское искусство, модернизация, этнография, колониализм, крестьянские мотивы, образы крестьян.