



Світлана РИБАЛКО

## ОГОЛЕНА МОДЕЛЬ В ЯПОНЬСЬКОМУ МИСТЕЦТВІ КІНЦЯ ХІХ — ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ТРАДИЦІЇ ТА НОВАЦІЇ

Визначається місце оголеної моделі та відтворюються за собою її інтерпретації в японському образотворчому мистецтві кінця ХІХ — першої третини ХХ століття. Висвітлюються культурологічні та мистецтвознавчі аспекти зображення оголеного тіла в японській художній практиці часів модернізації країни.

**Ключові слова:** японське мистецтво, живопис, графіка, скульптура, оголена модель, тіло, модернізація, колонізація, гендер.

---

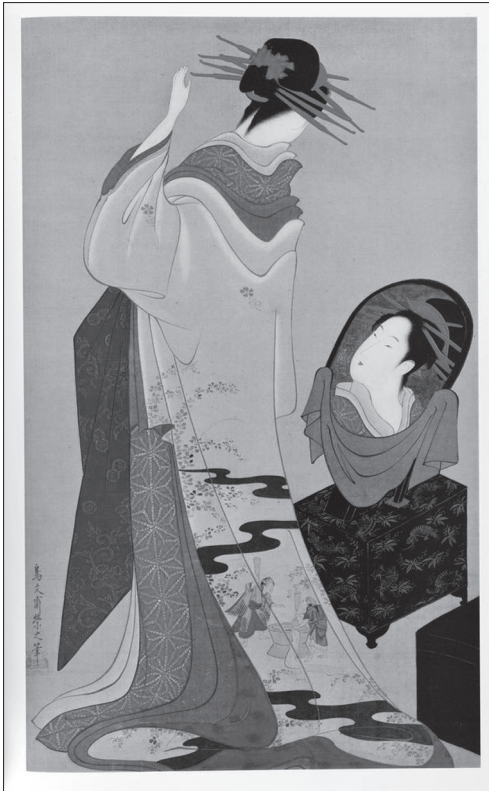
© С. РИБАЛКО, 2014

ISSN 1028-5091. Серія мистецтвознавча. № 6 (120), 2014

У мистецтвознавчому науковому дискурсі мистецькі явища часів модернізації постають об'єктом спеціальних досліджень лише від 1980-х років. Однак, попри поширення інтересу до різноманітних галузей мистецтва цієї карколомної доби, проблематика, пов'язана із зображенням оголеної моделі, залишається поза увагою фахівців. Певні спостереження стосовно появи оголених фігур в тогочасному мистецтві знаходимо в монографіях Сато Дошін «Сучасне японське мистецтво і держава Мейджі: політика краси» [9] та Наталії Ніколаєвої «Японія — Європа: діалог в мистецтві» [5]. Обидві дослідниці відзначають суттєві зміни в системі художньої освіти: введення рисунка з натури до навчальних планів заснованої в Токіо академії мистецтв. Такашіна Еріка, досліджуючи зв'язки між західним та японським мистецтвом за часів правління імператора Мейджі, звертає увагу на поширення зображень Небесної Діви, як певну адаптацію європейського жанру «ню» в його міфологічній інтерпретації до традицій японського мистецтва [12]. Слушні зауваження висловлює японська дослідниця Ікеда Шінобу, розглядаючи появу оголеної моделі в тогочасному мистецтві у контексті гендерної проблематики [1]. Щоправда, зосередженість на соціокультурних підтекстах подібних зображень знівельовала власне художні проблеми.

Між тим, якщо аналізувати масштаби мистецьких зрушень наприкінці ХІХ — у першій половині ХХ ст., то саме жанр «ню» став найбільш складним завданням та випробуванням для японських митців, що прагнули опанувати європейську художню систему. Засвоєння основ жанру ускладнювалося відмінностями у сприйнятті оголеного тіла та його інтерпретаціями в попередньому художньому досвіді, тож розглянемо основні характеристики тіла в традиційній культурі Японії.

**Концепція тіла в класичному японському мистецтві.** Традиційна японська культура, до якої би галузі ми не зверталися, не цікавиться оголеною людиною. Окремі випадки ритуального оголення залишилися виключно у галузі релігійної практики шінто, натомість в соціальному житті країни костюм виконував одну з найважливіших ролей. Відносини між людьми, людьми та природою, людьми та богами регулювалися не останнім чином засобами вдягання, що знайшло прояв у таких поняттях як «костюмний календар», «костюмний регламент», «рівень вбрання», «костюмний етикет» і т. ін. Тож не дивно, що навіть



Іл. 1. Чьобунсай Ейші. Жінка біля туалетного столика. Су-вій. 94,2 x 34,8. Шовк, фарби. Кін. XVIII — поч. XIX ст. Музей мистецтва та ремісництва Азабу, Токіо



Іл. 2. Кейсай Ейсен. Туалет красуні. Кольорова ксилографія. Перша пол. XIX ст.

самий побіжний огляд творів японського мистецтва виявляє відсутність оголеного тіла серед об'єктів, що

наділяються якістю краси, є приводом для споглядання та милування. Передусім впадає в око абсолютно однакове трактування тіла в зображеннях людей, якщо, звісно, можна композицію з тканин назвати тілом (іл. 1). Художники, зазвичай, ретельно передавали характер візерунка та фактури тканини і зовсім байдуже ставилися до тілесного образу.

Якщо додати й другорядне значення зображень людини в японському мистецтві, традиційну перевагу каліграфії та пейзажного жанру в жанрово-видовій ієрархії, стає зрозумілою відсутність вчення про ідеальні пропорції людського тіла, будь-яких спроб осмислення особливостей його будови та засобів його зображення. Людина, і тим більш її тілесна оболонка, не вважалася особливим завданням мистецтва або свідченням рівня професійності художника. Постаті аристократів, ченців, поетів, куртизанок, героїв зазвичай показувалися як уособлення соціального або емоційного стану, духовних та моральних якостей, і завжди — як персони, що вбрані певним чином.

Дався взнаки й досвід буддійського мистецтва. Скульптура, яка потребує точної відповіді на запитання, що таке тіло і як воно збудоване, розвивалася в межах буддійської пластики і зосереджувалася на передачі духовної сутності, яка повністю панувала й нівелювала ознаки тілесного. У фундаментальному дослідженні «Форми тіла в житті й мистецтві Японії» професор Карл Генріх Стратц (1858—1924) констатував, що в японському мистецтві ніколи не було чогось подібного до європейських Венер, і хоча на еротичних гравюрах шюнга зображали неприкрите тіло, сама художня мова, якою митець розповідав про це, дуже відрізнялася [10]. Погоджуючись із німецьким вченим, зробимо деякі уточнення щодо шюнга, які багатьом європейським вченим уявляються свідченням про перемогу тілесності. Зображення в еротичних серіях мають певні типологічні прикмети: зазвичай саме тіло тільки частково оголене, а найчастіше взагалі повністю приховане в хвилях барвистого візерунчастого одягу.

Загалом у Японії жанр шюнга не мав такої тривалої традиції, як у Китаї, де збірки ілюстрацій відповідного характеру входили до весільних подарунків. Перші зображення еротичних сцен виникли у «веселих кварталах» Йошівари<sup>1</sup> на початку XVII століт-

<sup>1</sup> Йошівара — квартал розваг в Едо (нині Токіо).

тя. У путівниках по кварталах подавалися ілюстрації: чоловіки й жінки у вільних позах, захоплені бесідою. Згодом інтимні сцени стали подаватися більш відверто, що зумовило заборону цього жанру. Тож шюнга були, фактично, єдиним та водночас забороненим жанром, де зображувалося оголене тіло.

Поза шюнга подекуди зустрічалися й зображення частково оголених красунь, чия голизна обов'язково мала виправдовуватися сюжетом. До усталених мотивів, що передбачали часткове (інколи повне) оголення, слід віднести сцени, пов'язані з ранковим туалемом, перевдяганням, або працею, що потребує оголення (іл. 2). Такі сюжети сприймалися як еротичні, однак самі зображення позбавлені конкретики і жодним чином їх не можна порівнювати з подібними сюжетами в європейському мистецтві, де художник і контуром, і фарбами, і формами розповідав, що саме причаровує в обраній моделі. Від японського художника ми дізнаємося лише те, що в зображеній красуні є приблизно намальоване тіло, проте виразно наголошується, що воно — біле.

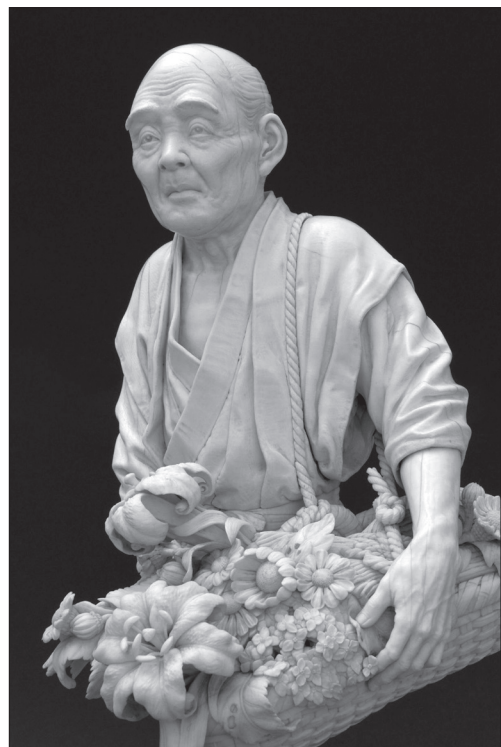
**Піонери жанру «ню».** Вивчати людське тіло японські художники почали лише після революції Мейджі (1868), у зв'язку з прийняти курсом на модернізацію країни та можливістю навчатися за кордоном. Сприяло тому і запрошення японським урядом майстрів з Італії для викладання мистецьких дисциплін у Технічній школі мистецтв (*Kobu Bijutsu Gakko*), відкритій у Токіо в 1876 році.

Піонером жанру «ню» слід вважати учня професора Токійської технічної школи мистецтв Антоніо Фонтанезі (1818—1882) — Ямамото Хосуї (1850—1906). Він один з перших японських митців поїхав до Франції, де майже десять років студіював академічний живопис під керівництвом Жан-Леона Жерома (1824—1904). Саме Ямамото належить перша, написана олійними фарбами, оголена модель (іл. 3).

Робота виконана в 1880 р. під час навчання в Парижі й повністю відповідає вимогам академічного напрямку, що сповідував його вчитель: пластичність пози, м'яке ліплення форми, делікатна манера роботи пензлем, ледь помітні тональні та колористичні переходи, зефірно-рожева плоть контрастує з насиченим за кольором та тоном тлом... Після повернення до Японії художник продовжував працювати у західному стилі, але звертався до традиційних мотивів.

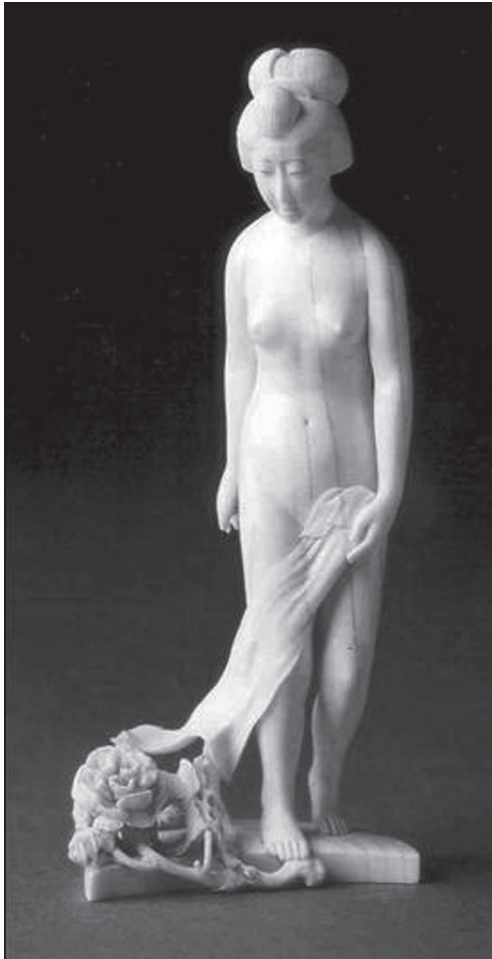


Іл. 3. Ямамото Хосуї. Оголена. 83 x 134,4. Полотно, олія. 1880. Музей мистецтв, Гіфу

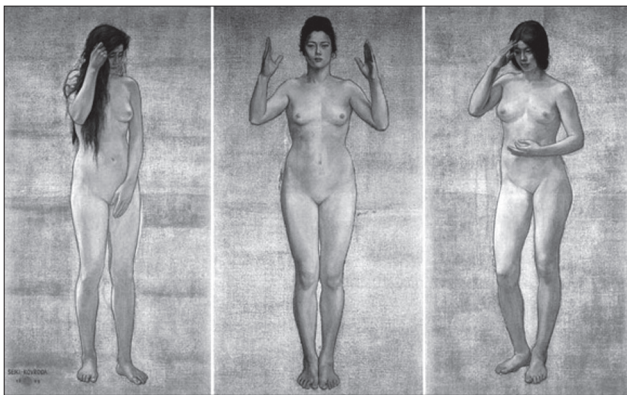


Іл. 4. Ішікава Комей. Продавець. Окімоно. Н 55. Кістка. Бл. 1900. Колекція О. Фельдмана, Харків

Отримання художньої освіти західного зразка з обов'язковими натурними студіями позначилося не тільки у творах художників західного напрямку (йога). В роботах різьбярів, що отримали академічну освіту, складно помітити знання тілесної пластики, що додало їхнім витворам достовірності, переконливості та забезпечило незвичайний успіх як на батьківщині, так і на Всесвітніх промислових виставках (іл. 4). Однак до зображення оголених красунь вони не зверталися. Рідкісні виключення із загального правила призначалися для експонування за кордоном і були радше винятком, аніж правилом. За при-



Іл. 5. Сенкей. Оголена Майко. Окімоно. Н 20,7. Слонова кістка. 1880. Приватна колекція, Лондон



Іл. 6. Курода Сейкі. Мудрість, Враження, Настрій. Триптих. 180 x 99,8. Полотно, олія. 1897. Меморіальний музей Курода, Токіо

клад править статуетка оголеної майко (іл. 5), вирізана з кістки та підписана ім'ям майстра Сенкей.

Показуючи за кордоном роботи у жанрі «ню», Японія наче стверджувала, що опанувала західну художню традицію повною мірою та навчилася дивитися на оголене жіноче тіло очима цивілізованого гля-

дача. У дійсності це було не зовсім так. Зображувати тіло майстри навчилися, а до сприйняття його краси глядацька аудиторія готова не була. До того ж спеціальним наказом імператора Мейджі було заборонено оголення в публічних місцях. Іронія ситуації полягає в тому, що в прагненні наздогнати Захід уряд схвально ставився до впровадження західного живопису з обов'язковим студіюванням оголеної моделі та водночас привчав суспільство соромитися оголеного тіла. Спроба Курода Сейкі на Четвертій промисловій виставці в Кіото (квітень 1895) експонувати оголену модель, написану ще під час перебування в Парижі, призвела до скандалу та отримала нищівну критику у тогочасній пресі. В картині «Ранковий туалет» (яка не збереглася, але є її опис та чорно-біла репродукція) художник показав оголену жінку, що розчісує волосся перед дзеркалом. Композиційне та живописно-пластичне рішення відповідає тогочасній мистецькій практиці Франції. Незважаючи на те, що сюжет ранкового туалету з напівоголеною моделлю був засвоєний майстрами японської гравюри попередньої доби, його інтерпретація виявилася надто неприйнятною для японських глядачів. На відміну від звичних красунь, чиє тіло, наполовину приховане кімоно, немов виткане з повітря і лише намічене тонким контуром, Курода Сейкі показав оголену модель на повний зріст, соковитими, широкими мазками фарби, впевнено виіплюючи форму. Наге тіло віддзеркалюється у великому свічаді, що дало змогу художникові не тільки продемонструвати інший ракурс жіночої фігури, а й, фактично, подвоїти зображення наготи. Це «свято тілесності» викликало обурення глядачів. Незважаючи на отриману Другу премію за картину й авторитет, громадськість не сприйняла самої ситуації демонстрації оголеної моделі.

Через рік, отримавши посаду професора Токійської академії мистецтв, Курода Сейкі пише триптих «Мудрість. Враження. Настрій», де оголені жіночі моделі виступають як алегоричні образи (іл. 6). За оцінками японських фахівців це один з найзагадковіших творів художника. На наш погляд у згаданому триптиху художник маніфестує оголену модель в алегорично-символічному контексті, показуючи три однотипні (але в різних постановках) фігури, що наче застигли в золотавому площинному умовному просторі. Тіла жінок модельовані майже монохром-

но, за допомогою світла та тіні. Стримана колористична гама, делікатна манера накладання фарб на півпрозорими шарами, виразний контур утворюють синтез європейського та японського художнього досвіду. Триптих одразу після завершення був відправлений до Парижа на Всесвітню виставку, де був відзначений другою премією.

У подальшому Курода Сейкі обстоював свої естетичні переконання і час від часу виставляв картини в жанрі «ню», але їх експонували завжди в окремій кімнаті, або із тканиною, що затуляла нижню частину.

**Оголена модель в японському мистецтві та подолання комплексу тілесної меншовартості.** Тривалий час художники, які зверталися до жанру «ню», представляли переважно європейських натурниць. Тому було декілька причин. По-перше авангардні позиції в опануванні жанру посідали японські митці західного напрямку, більшість з яких провели тривалий час у Європі і підходили до зображення оголеної моделі з позицій європейської школи, де серед розмаїття поставлених задач на першому місці залишалися проблеми форми. Більше того, саме в цей період жанр «ню» в Європі розвивається поза міфологічним або історичним жанром, зосереджуючись на живописно-пластичних аспектах оголеного тіла. Таке завдання потребувало відповідних натурниць. Тогочасні худорляві, майже пласкі, з рахітичною статуєю японки таким вимогам не відповідали. Український художник-футурист Давид Бурлюк, перебуваючи в Японії, відзначав асексуальність японок: «Як навмисне всі дами потворні: відсутність жіночих принад, обтягнутий кімоно бюст, вузький таз, худорлявість — немає простору для чуттєвої спокуси» [2, с. 22—23]. Подібні враження і в його товарища Віктора Пальмова: «Ех, європейки! Ідеш по Йокогамі й серед усього японського пласкозадства раптом — англійка, вони хоча теж худорляві, але все-таки пальчики оближеш!!» [2, с. 23].

Цю особливість японського образу тіла відзначав і Танідзакі Джунічіро (1886—1965): «Пласкі, як дошка, груди з тонкими, немов аркуш паперу, відвислими грудьми; тонко перехоплений живіт; пряма, без жодного рельєфу лінія спини, поперек і стегон; увесь тулуб, худорлявий і плаский, що втратив гармонію з обличчям, руками й ногами та справляє враження не тіла, а палки, — чи не є це прообразом



Іл. 7. Цучіда Бакусен. Жінки островів. Ширма (2 частини). 1665 x 1840. Шовк, фарби. 1912. Національний музей сучасного мистецтва, Токіо

жіночого тіла давніх часів? І досі можна зустріти жінок з таким тілом серед старих пані із традиційних родин та гейко» [11].

Друга причина вибору західної жінки як моделі містилася в соціокультурних реаліях. Західна оголена модель викликала в японського глядача (тоді ще переважно чоловічої статі) відчуття привласнення і відтак — рівності, як слушно зауважує у своїй праці дослідниця Ікеда Шінобу [1, с. 190—193]. Вибір західної жінки для позування підживлявся ще й комплексом національної тілесної меншовартості, породженим прагненням наздогнати захід та усвідомленням реальної відмінності тілесної конституції японців від європейців. Першим свідченням подолання цього комплексу стала поява зображень оголених япон-



Іл. 8. Хачігучі Гойо. Жінка у лазні. Шін-ханга, кольорова ксилографія. 1915



Іл. 9. Іто Шінсуй. Купання. Шін-ханга, кольорова ксилографія. 1922

ських жінок у творах художників японського напрямку (*ніхонга*). Російський вчений Олександр Меццєряков слушно зауважує, що ейфорія, спричинена успіхами модернізації та, особливо, перемогами в японо-російській війні, зумовила появу сентенцій про несуттєвість расових розбіжностей [4].

Одним з ранніх та програмних творів у зазначеному напрямку слід вважати розпис ширми «Жінки островів», виконану Цучіда Бакусен (1887—1936) в 1912 році. Сюжет розгортається у двох парних ширмах, утворюючи єдину композицію (іл. 7). На тлі природного ландшафту зображено групи напівоголених жінок. Площинність форм, локальні кольори, ритмічна організація зображальних елементів йдуть від традицій японського живопису та, водночас, виявляють помітний вплив творів Поля Гогена (1848—1903). Останнє прочитується не тільки в художніх прийомах, а й у самій трактовці теми, що уособлює міф про «блаженні острови», «Рай», первісний світ, не спалюваний цивілізацією. Напівоголені тіла позбавлені індивідуальності. Вони немов розчинені в природному середовищі. Зображення жінки, що сидить на траві та розчісує довге волосся, є не стільки осучасненим варіантом сцени туалету в жанрі біджінга<sup>2</sup>, скільки мотивом, навіяним майстрові враженнями від подорожі на Ідзу-Ошіма.

Згодом майстри *ніхонга* стали активніше звертатися до оголеної природи. Цей процес збігається з новими тенденціями в осмисленні тіла в цілому та оцінці його національного образу зокрема. Як зазначає Олександр Меццєряков, оскільки всі спроби порівняння японського тіла з європейським завершилися провалом, поява в Японії творів, де стверджувалося, що японське тіло прекрасне саме по собі, слід вважати цілком закономірним та природним. Були й спроби підійти до проблеми з іншого боку: те, що раніше вважалося «недоліком», оголосити окрасою [4]. Водночас зростають тенденції до спростування західного тілесного ідеалу.

В 1929 р. з'являється стаття «Тілесна краса японців», написана відомим скульптором Асакура Фумьо (1883—1964), якого часто називали «японським Роденом». У статті автор розмірковував про те, що очі, волосся, пальці, тіло японців красивіше, ніж у європейців. Більш того, тіло японців є свідомством більш

<sup>2</sup> Біджінга — жанр у гравюрі та живописі XVII—XIX ст., передбачає зображення красивих жінок.

високої культури. Як слушно зауважує Олександр Мещеряков, Асакура начебто говорить про тілесну красу всіх «японців», але за цими «японцями» чітко проглядає жіночий образ. Недарма й на наведеному ним малюнку, призначеному довести пропорційність японського тіла, зображено саме жінку. «Деякі стверджують, що серед японців мало красунь, але хіба серед європейських жінок знайдеться хоч одна, котра могла би похвалитися такою строгою та, водночас, світлою та вишуканою красою? Я вважаю, що японські жінки — найкрасивіші в світі» [4].

З цього приводу слід відзначити, що не лише тогочасне мистецтво відбиває цю зосередженість на жіночому образі. Жанр *біджінга*, популярний ще з часів Едо (1602—1867), в європейській фаховій літературі перекладається як «зображення красунь», але у дійсності, *біджін* — це «красива людина», тобто термін не має гендерного забарвлення. Однак, практика *біджінга* показує різноманітні аспекти саме жіночої краси. Те саме стосується й мистецтва часів модернізації. Поодинокі зображення напівоголених рибалок, водоносів та інших представників професій, що потребують роздягання, не мали на меті показати красу, довершеність чоловічого тіла, не виникло тут і «героїчної оголеності», як то було в європейському мистецтві. Чоловік у японському суспільстві кінця XIX — першої третини XX ст. мислився як уособлення прогресивних змін, він творив нову історію Японії, його образ мав відповідати масштабу покладених на нього завдань. Символом успішності чоловіка, динаміки та прогресу став костюм західного зразка. Тож оголений чоловічий поста́т не було місця в японському мистецтві.

**Оголена модель в японському мистецтві першої третини XX ст.: образотворчі аспекти.** Повертаючись до тези Асакура Фумьо про неперевершену красу японської жінки, відзначимо, що сам майстер студіював оголену натуру та відтворював у бронзі красу японських жінок. Щоправда, з тих творів до нашого часу майже нічого не збереглося: між 1941 та 1945 рр. багато з його бронзових скульптур було переплавлено для потреб війни. Значно краще збереглися гравюра та живопис того часу, які красномовно свідчать, що поширення напівоголених моделей в живописі національного спрямування в 1920—1930-ті рр. було до певної міри проявом самоствердження. Однак такі зображення, як і в ми-



Іл. 10. Ішікава Торадзі. Серія 10 видів оголених жінок. Шін-ханга, кольорова ксилографія. 1934

нулі часи, обов'язково мотивуються сюжетом — онсен (японська лазня), туалет, макіяж, вдягання та ін. Це давало змогу показати модель начебто «випадково», дотримуючись при цьому певної конвенції про скромність, цнотливість: модель ніколи не показується фронтально, але розташовується таким чином, щоб табуйовані частини тіла були закриті. За приклад правлять твори Іто Шінсуї (1898—1972), Торії Котонобо (1900—1976), Наторі Шюнсен (1886—1960), Хірано Хакухо (1879—1957), де красуні зображені або топлес, або повністю оголеними, але оголене тіло позбавлене матеріальності. Якщо в композиціях Хачігучі Гойо «Купання» жіноче тіло прорисоване лише контуром, то в інтерпретації Іто Шінсуї («На початку літа») жіноче тіло немов тане в м'яких градаціях кольору та тону (іл. 8—9).

Спроби розширити межі традиційного погляду на оголену модель простежуються в творах Ішікава Торадзі (1875—1964) у серії «10 типів оголених жінок», опублікованій 1934 р., привернули увагу чиновників і отримали негативну оцінку (іл. 10). Серія гравюр була заборонена як така, що суперечить розгорнутій урядом компанії Національної Духовної мобілізації (*Kokumin Seishin sodoin Undo*). Вочевидь, в контексті мілітаристської програми об'єднання Азії, яка супроводжувалася пропагандистськими заходами на підтримку усього національного, фронтальний показ оголених жінок, що демонструють

своє тіло, викликав надто прозахідні асоціації. Не додавали патріотизму й використані художником сміливі ракурси, зображення жінок з короткими зачісками на тлі інтер'єрів з європейськими меблями.

Узагальнюючи матеріали мистецької практики кінця XIX — першої третини XX ст., відзначимо й відсутність формальних експериментів. Якщо на Заході оголена натура стала приводом для колористичних та пластичних пошуків, осмислення законів формотворення, конструктивістської інтерпретації побудови тіла, співвідношень кольорів та світла, фарби та фактури, підкорення засобів роботи пензлем логіці форми і т. ін., то в Японії такі завдання у жанрі «ню» не ставилися.

Вельми показовою у зазначеному сенсі уявляється реакція японських глядачів на твори у жанрі «ню», що експонував Давид Бурлюк (1882—1967) у вересні 1921 р. на 8-й виставці Ніка<sup>3</sup>. Художник показав два підходи до оголеної натури — імпресіоністський та експресіоністський. Перший, що виразно продемонстрований у картині «Жінка під парасолькою», у цілому викликав розуміння глядачів. Макіно Торао писав: «Жінка під парасолькою» сповнена особливого настрою, що дарує родюча жіноча плоть та музичне повітря, наприклад, сонячне світло, зелені дерева просто неба. Особливо мене вразила ця ніжна жіноча плоть, подивіться на цей образ із почуттям, і ви побачите в ній динамічну красу. Саме ця іманентна краса й змусила художника малювати цю картину» [3, с. 27]. Отже, відчувається, що після першої демонстрації «ню» Курода Сейкі пройшло більше 20 років і зображення оголеної натури поступово посіло хоч і не провідне, але законне місце серед живописних жанрів. Щодо імпресіоністичної трактовки тіла, то й тут не виникло протиріч: до 1920-х років імпресіонізм став головним напрямком в Токійській академії мистецтва. Натомість експресіоністична версія жанру викликала негативну оцінку глядачів та критиків. Ямада Мінору намалював іронічну *манга* та додав такий текст: «З-під шкіри жінки вилізають то тут, то там шматки червоного кавуна» [6, с. 70].

Отже, незважаючи на палкий інтерес до усього нового, зверталися до нових прийомів у передачі ого-

леної натури лише настільки, наскільки можна було відтворити гармонійний образ жіночої вроди. Ніякі естетичні концепції не виправдовували в очах японців «спотворених форм», тож якщо в інших жанрах простежується прагнення триматися у фарватері західних модерністичних течій, то до жанру «ню» ексцентричні новації не потрапляли.

На першому етапі опанування жанру «ню» простежується прагнення знайти японські відповідники європейським сюжетам, пов'язаним із зображенням оголеного тіла. У той час, як скульптори та графіки частково використовувати попередній досвід, розширивши сюжетний репертуар та палітру засобів художньої виразності, живописці західного напрямку опинилися перед проблемами світоглядного та аналітичного й технічного плану. Якщо в інших жанрах мистецтва демонструють поступове опанування європейських стилів упритул до авангардних течій, то в зображеннях оголеної моделі амплітуда підходів обмежується академізмом та імпресіонізмом.

Представники *ніхонга* при збереженні традиційного площинного трактування тіла, наміченого лише контуром, потрохи розширювали коло сюжетів, вводили крупні плани та нові ракурси. У цілому здобуток представників зазначеного напрямку демонстрував традиційний погляд на тіло: в живописних візіях майстрів кінця XIX — першої третини XX ст. тіло позбавлене матеріальності і є лише натяком на його існування, аніж результатом його вивчення чи поетизації.

Впродовж усього шляху, що пройшли художники, студіюючи оголену модель, відбиваються не тільки особливості опанування західних технік та підходів, а й зміни в самоідентифікації та самооцінці, перехід від безоглядного наслідування західного надбання та комплексу тілесної неповноцінності до ствердження тілесної краси японської нації. Не менш вагомим наслідком цього процесу стало формування реалістичної течії в японській скульптурі, що у поєднанні з традиційними японськими мотивами та засобами різьблення дало змогу активніше ввести японське мистецтво до світового контексту.

1. Ікеда Шінобу. Жіночий образ в японському живописі з точки зору тендерної історії мистецтва / Ікеда Шінобу. — Токіо, 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).

<sup>3</sup> Ніка (Ніка-кай) — художнє угруповання, створене 1914 року. Його представники підтримували новітні тенденції у живописі західного напрямку.



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. Горо Кимура. — Симферополь : Фундация им. Д. Бурлюка, 2005. — 27 с.
3. Макино Торао. Враження від експонування творів на виставці Ніка / Макино Торао // Мідзуе. — № 200. — 1921. — С. 27. (牧野虎雄「二科展出品の感想」『みづゑ』二〇〇号 一九二一年 二七頁。).
4. Мещеряков А.Н. Телесный комплекс неполноценности японцев и его преодоление (20—30-е годы XX века) / А.Н. Мещеряков // Вопросы философии. — 2009. — № 1. — С. 65—70.
5. Николаева Н.С. Япония — Европа: диалог в искусстве / Н.С. Николаева. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.
6. Ямада Мінору. Манга про виставку Ніка / Сакаї Мокью // Чуо Біджюцу. — 7 т. — Токіо, 1921. — № 10. — С. 70. (山田みのる「二科の漫画」『中央美術』七卷一号 一九二一年 七〇頁。).
7. Earle J. Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection / Joe Earle. — London, 2002. — 468 p.
8. Exposition Universelle Internationale de 1900: catalogue special officiel du Japon. — Paris, 1900. — 150 p.
9. Sato Doshin. Modern Japanese Art and the Meiji State : The Politics of Beauty. Getty Research Institute / Doshin Sato. — Los Angeles, 2011. — 376 p.
10. Stratz C.H. Die Körperformen in Kunst und Leben der Japaner / C.H. Stratz. — Stuttgart, 1904. — 300 s.
11. Танидзаки Джуничиро. — Електронний ресурс. Режим доступу: [http://fb2lib.net.ru/read\\_online/55739#ТОС\\_idp2008240](http://fb2lib.net.ru/read_online/55739#ТОС_idp2008240).
12. Takashina Erika. Japan and the West in Meiji Art. — Mode of access: [http://www.kyoto-u.ac.jp/en/research/forefront/message/rakuyu09\\_b.htm](http://www.kyoto-u.ac.jp/en/research/forefront/message/rakuyu09_b.htm) — Title screen.

*Svitlana Rybalko*

NAKED MODEL IN THE JAPANESE ART OF THE LATE XIX — AND THE FIRST THIRD OF THE XX CENTURY: TRADITION AND INNOVATION

The article has exposed some locations for nude models in the art of Japan during late XIX and first third XX cc. The author has throws light upon the cultural aspects of Japanese art and the place of nudity in its practice through the era of modernization.

**Keywords:** Japanese art, painting, drawing, sculpture, naked model, body, modernization, colonization, gender.

*Світлана Рыбалко*

ОБНАЖЕННАЯ МОДЕЛЬ В ЯПОНСКОМ ИСКУССТВЕ КОНЦА XIX — ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX cc.: ТРАДИЦИИ И НОВАЦИИ

В предлагаемом исследовании определено место обнаженной модели и средства её интерпретации в японском искусстве живописи конца XIX — первой трети XX cc. Автором освещены культурологические и искусствоведческие аспекты изображения обнаженного тела в японской художественной практике эпохи модернизации страны.

**Ключевые слова:** японское искусство, живопись, графика, скульптура, обнаженная модель, тело, модернизация, колонизация, гендер.