

**Рибалко Світлана Борисівна**

## Жіночі образи в мистецтві Японії періодів Мейджі та Тайшю

*У статті розглядаються жіночі образи в японському мистецтві другої половини XIX — першої третини XX ст. На підставі аналізу різноманітного візуального матеріалу виявляється трансформація традицій біджинга. Розглядається вплив процесу модернізації Японії та пов'язаних з ним проблем національної ідентифікації, колоніальної політики, репрезентації Японії у світі на формування нових жіночих образів.*

**Ключові слова:** японське мистецтво, жіночий образ, колоніалізм, ідеологія, національна ідентифікація.

**Рыбалко С.Б.**

**Женские образы в искусстве Японии периодов Мейджи и Тайшю**

*В статье рассматриваются женские образы в японском искусстве второй половины XIX — первой трети XX в. На основе анализа разнообразного визуального материала выявляется трансформация традиций биджинга. Рассматривается влияние процесса модернизации Японии и связанных с ним проблем национальной идентификации, колониальной политики, репрезентации Японии в мире на формирование новых женских образов.*

**Ключевые слова:** японское искусство, женский образ, колониализм, идеология, национальная идентификация.

**Rybalko S.**

**Female images in Japanese art of the periods of Meiji and Taisho**

*The article discusses female images in Japanese art of the second half of XIX — the first third of XX centuries. On the basis of the analysis of various visual material it defines transformations of traditions of Bijinga. It presents influence of the process of Japan modernization and the related problems of national identification, a colonial policy, representation of Japan in the world on new female images formation.*

**Key words:** Japanese art, female image, colonialism, ideology, national identification.

Мистецтво Японії другої половини XIX — першої третини XX ст. — явище маловивчене в західному мистецтвознавстві. Лише наприкінці минулого століття відбулася переоцінка мистецтва періодів Мейджі (1868–1912 рр.) та Тайшю (1912–1926 рр.). У цей час Японія з відсталого феодального країни перетворюється на економічно і промислово розвинену державу. Зміни охоплюють усі сфери життя японців, упритул до структур повсякденності. У цьому контексті вивчення мистецтва зазначеного періоду унаочнює новітні соціокультурні парадигми та, зокрема, зміни жіночих образів у процесі модернізації країни.

У європейському науковому дискурсі мистецтво зазначеного періоду представлено переважно у контексті репрезентації відомих колекцій. Фахівці, зокрема такі відомі вчені, як Віктор Харріс [3], Джо Ерлі [2], обґрунтовують художню цінність творів мистецтва цієї доби і особливо так званого «експортного мистецтва». Їхні праці руйнують стереотипні уявлення про японське мистецтво як застаріване середньовіччя чи виключно філософсько-символічний текст

і повертають до історії мистецтва імена авторів та творів, які були незаслужено забуті у вирі революційних перетворень та полум'я наступних воєн. Водночас, подекуди нагадуючи соціально-політичні обставини, в яких формувалися ті чи інші напрями, майстерні та твори, європейські мистецтвознавці здебільшого фокусують увагу на атрибуції та оцінці художньої якості предметів досліджуваних часів.

Проблеми опанування японськими митцями західної художньої системи розглядаються у монографії Н. Ніколаєвої «Японія — Європа: діалог у мистецтві» [1]. Головні сюжети її фундаментальної праці будуються переважно на класичному матеріалі, але частково розглянуто й бурхливі дискусії навколо мистецтва за часів Мейджі.

Останнім часом з'явилися публікації, присвячені таким видам мистецтва, як різьблення з кістки, плакат та дизайн одягу, які наочно відбивають зміни, що відбувалися у житті суспільства [9–10]. Проте репродуковані ними жіночі образи залишилися поза межами аналізу дослідників.

На увагу заслуговує й стаття Джона Шостака, присвячена кіотському національному живопису (ніхонга) періодів Мейджі та Тайшю [5]. Автор підкреслює вплив європейського японізму на оновлення традицій укійо-е, наголошуючи на доцільності використання терміна «зворотний японізм». Солідаризуючись із вченим у його провідній думці, зауважимо, що висловлені ним спостереження стосуються виключно формальних прийомів і не торкаються змін у сюжетно-тематичному репертуарі, появи новітніх образів тощо.

Поодиноким виключенням із загальних тенденцій сприйняття творів японського мистецтва другої половини XIX — першої третини XX ст. являє собою праця Ікеда Шінобу «Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва» [11]. Дослідниця приділяє пильну увагу так званім жіночим картинам доби Хейан (794–1185 рр.), до яких відносить як зображення жінок, так і сюжети, призначені для жіночої глядацької аудиторії. Підкреслюючи співзвучність хейанських зображень жіноцтва природним мотивам, Ікеда Шінобу виявляє аналогічний підхід у творчості майстрів тисячу років потому. В інтерпретації дослідниці, зображення жінки завжди відбиває погляд чоловіка, відтак являє собою об'єкт споглядання, чоловічих бажань та очікувань.

Погоджуючись із влучними спостереженнями Ікеда Шінобу, чия праця певною мірою вплинула на формування проблемного поля нашої розвідки, відзначимо, що у розмаїтті образотворчого матеріалу Японії часів модернізації жінка є не лише об'єктом, а й суб'єктом. Тож метою запропонованої статті є визначення новітніх жіночих образів у японському мистецтві другої половини XIX — першої третини XX ст. та аналіз контекстів, що їх породжував.

У розмаїтому образотворчому матеріалі періодів Мейджі та Тайшю виявлено кілька основних сюжетно-тематичних напрямів, у межах яких розроблялися новітні жіночі образи:

*І. Оновлені традиції: жанр біджінга.* «Картини красунь» (біджінга) — один з найулюбленіших городянами жанрів японської гравюри. Після його заборони урядом Токугава у 1842 р. відбувалися спроби легалізувати зображення мешканок кварталів розваг під виглядом героїнь давнини у межах дозволеного історико-героїчного жанру (мушя-е), які, щоправда, не змінили ситуацію у цілому, і на деякий час традиція біджінга переривається. До зображень красунь митці повертаються вже за часів модернізації Японії, усвідомлюючи необхідність, з одного боку, відновити кращі надбання, з іншого — відповідати сучасності. Новаторська сутність відроджених біджінга підкреслювалася і назвою «шінханга» (нові картини квітів). Оновлені гравюри

дійсно відбивають суттєві зміни. Зображення красунь віддзеркалюють новий час і новий устрій у кварталах «верб і квітів», які на межі XIX–XX ст. переживають розквіт. Саме в цей час завершується становлення професії гейші як майстрині у різноманітних галузях традиційного мистецтва, складаються ритуали, що регулюють відносини між усіма учасниками цієї сфери діяльності. Важко не помітити, як назавжди залишилися в минулій епосі естампи із зображенням млосних, майже нерухомих красунь, загорнутих у шовкові шати та з величезними баштами гребінців і шпильок у зачісці. Їх змінили гейші — елегантні, підтягнуті, у високо зашнурованих кімоно, які демонструють володіння мистецтвами чайної церемонії, каліграфії, танцю, гри на струнних та ударних інструментах. При цьому вони освоюють все те нове, що приходить до Японії разом з модернізацією. На численних листівках, гравюрах гейші читають газети, говорять по телефону, їздять на велосипеді, грають у більярд. Гейші нової епохи відрізняються чудовими манерами, дисциплінованістю в рухах, шляхетністю. Цьому сприяла підтримка кварталів урядом Мейджі, яка підвищила престиж і популярність професії. Не останнім чином позначився і прихід у професію дружин збіднілих самураїв, що сприяло підвищенню освітнього та професійного рівня гейш.

В умовах високих темпів модернізації країни гейша мислилася як хранителька традицій і, природно, стала одним з улюблених художниками національного спрямування (ніхонга) об'єктів зображення. Крім того, революція Мейджі знищила станові обмеження, що стосувалися матеріальних і соціальних аспектів життя людини. Тепер красиве вбрання, «шляхетні заняття» на кшталт чайної церемонії, ікебани, каліграфії, гри на музичних інструментах стали доступними всім верствам суспільства. Дружини збіднілих самураїв задля порятунку родини йшли навчати городянок тому, що отримували жінки поважних родин у домашньому вихованні. Так у народі поширювалися аристократичні мистецтва, а з ними й самурайська культура. Жінки колишніх непривілейованих станів, опановуючи таємниці пензля та туші, фукуси та чайної ложечки, перебирали також шляхетні звички та манери. Саме для них виготовлялися численні книжки з малюнками, що репрезентують взірці чемної поведінки та вихованих манер у різноманітних життєвих ситуаціях. Для них і призначалися шінханга як уособлення сучасного ідеалу жінки. Тож жанр біджінга поповнився образами нових городянок — цілеспрямованих, активних, які вправно опановують і традиційні, і європейські мистецтва (олійний живопис, гру на фортепіано та скрипці тощо).

Серед художників жанру біджінга, що відбили ці нові тенденції, були такі майстри, як Уемура

Шоен (1875–1949), Кійоката Кабурагі (1878–1972), Іто Шінсуй (1897–1972), Цучіда Бакусен (1887–1936). Особливо слід відзначити сповнені ліризму і внутрішньої сили образи, створені Уемура Шоен — художницею, чиє ім'я (у сенсі творчості і незалежного стилю життя) може цілком служити символом нової епохи.

Слід відзначити також, що образ японки в традиційному кімоно привертав увагу і художників європейського напрямку (йога). Наприкінці XIX — на початку XX ст. з Європи стала повертатися молодь, що здобула освіту в провідних мистецьких навчальних закладах Європи. Після тривалих років, проведених за кордоном, жінка в кімоно сприймалася романтично, крім того, цей образ був широко затребуваний і на Заході. Так, Курода Сейкі (1866–1924) — один з найзавзятіших проповідників західного стилю живопису — створив низку ліричних образів молодих панянок у шовкових кімоно. Серед них особливо слід відзначити картини «Дівчинка-майко», «Озеро». Остання експонувалася на II виставці Хакубакай (1897 р.) і Всесвітній виставці в Парижі (1900 р.).

*II. Мура-мусме.* Поява серед жіночих образів і зростання популярності таких типажів, як мура-мусме (сільські дівчата) також стало прикметою нових часів. Незважаючи на панування трудової етики, японське класичне мистецтво практично не знає зображень селян. Поодинокі випадки репрезентують зазвичай колективні сцени посадки рису, де образи селян немов розчинені в людській масі. Лише наприкінці періоду Едо, приблизно в 20–30-ті роки XIX ст. виникли окремі зображення селянок, що везуть хмиз на продаж до міста (твори Кацушіка Хокусай, Кейсай Ейсен, Удагава Кунімару). Проте й ці образи ще не вирізнялися конкретикою. Тепер же образи чарівних селянок набувають поетизації та утворюють окрему групу сюжетів, що стало, певною мірою, прелюдією до розвитку місіонерських мотивів у японському мистецтві. Як влучно зазначила в своєму дослідженні Ікеда Шінобу, погляд на сільську жінку — це погляд городянина на село з цивілізаторських позицій [11]. Прикладом може служити статуетка дівчини з квітами, вирізана з кістки Асахі Мейдо — одним з тих висококваліфікованих різьбярів, що представляли Японію на Всесвітніх промислових виставках.

Молодички у сільському одязі з оберемками квітів або хмизу становлять численну групу зображень. Японці легко вирізняють серед них мешканок різних районів. Так, з першим весняним теплом у містах з'являлися продавчині квітів у юката з підгорнутим та заткнутим за пояс подолом, з прикритим косинкою волоссям (у Кіото їх називали «Шіракава-ме», оскільки більшість із них приходила до столиці з Шіракава). Не менш колоритно виглядали і Охара-ме — дівчата з Охара, підперезані яскраво-червоними поясами,

в білих наручах і з оберемком хмизу на голові. Кацура-ме — дівчата з села Кацура — приносили на продаж овочі або дрова. Слід зазначити, що зображення мура-мусме нової доби трактуються художниками в дусі біджінга: великим планом, з акцентованою увагою на граціозному силуеті, обличчі, особливостях одягу. На початку XX ст. зображення мура-мусме стають популярним об'єктом серед фотографів, впливають і на постановку танців. На фестивалях Міякоодорі майко-сан, вбрані в прекрасних селянок, виконували хореографічні композиції, прославляючи образ мура-мусме.

Популярність образу селянки не в останню чергу живилася і впливом Заходу, де на той момент поняття національного пов'язувалося з народною, себто сільською традицією. Уперше в історії Японії виникли проблеми осмислення власної національної ідентичності спонукали і японців за прикладом Заходу змінити свої погляди на село. Високі темпи урбанізації та індустріалізації, що поступово знищували сільський уклад життя, спонукали розглядати село не тільки як антитезу новому, міському, але й як скарбницю народної культури. Саме тому образи селян посіли важливе місце серед творів малої пластики, що експонувалися на Всесвітніх промислових виставках. Це, зокрема, славнозвісна «Селянка, що годує немовля» роботи Удагава Кадзуо. Виконана в бронзі, фігура молодої жінки інтерпретована в дусі європейських мадонн, що надає образу піднесеності та духовної чистоти.

*III. «Жінки островів».* Пізніше мотив мура-мусме знайшов продовження в образах остров'янок. Найпоширеніший серед них — образ Анко-сан (молодої дівчини з островів Ошіма, архіпелаг Ідзу). На острові, ізольованому морем від материка, зберігався старовинний спосіб життя: остров'янки одягалися оригінальним чином, носили зачіски з довгим, до самих п'ят волоссям, а всі речі переносили на голові. Такий образ острівного життя справляв враження на японців того часу, особливо на жителів Токіо, де життя швидко змінювалося і європеїзувалося.

Першим відтворив образ ошімки Цучіда Бакусен у розписі ширми «Жінки островів» 1912 р. У просторі композиції розташовані групи напівоголених жінок, зайнятих буденними справами. Постаті показані на тлі природи, нагадуючи гаїтянські цикли Поля Гогена. Останній прочитується не тільки в художніх прийомах, але і в трактуванні теми, яка втілює міф про «блаженні острови», первозданий світ, не зіпсований цивілізацією. Напівоголені тіла позбавлені індивідуальності і немов розчинені у навколишньому пейзажі.

У подальшому розвитку острівної теми жіночі образи набувають більшої конкретики. Численні

гравюри та живописні твори того часу представляли Анко-сан біля колодязя або з діжкою води на голові. Для городян вже у 1920-ті рр. це виглядало екзотично, проте такий мотив місцевих і ліричний підтекст. За місцевими звичаями дівчина на знак згоди розділити долю з юнаком тричі відносила в його будинок діжку води. Такі зображення, попри очевидний інтерес до етнографії прилеглих островів, можна розглядати і як подальший розвиток біджинга, але вже на острівному матеріалі. Одним із таких прикладів є робота Іто Шінсуй «Острів'янка», виконана в стилі шінханга у 1922 р.

Водночас поширення образів остров'янок можна розглядати і як прояв колоніальної політики. Як слушно відзначає Ікеда Шінобу, погляд городянина переходив від села до японських островів, від японських островів до завойованих територій [11]. Саме наявність колоній перетворювала Японію, яка прагнула увійти до клубу найсильніших держав світу, на імперію (а усі головні країни-гравці світової політики на той час були імперіями). Тож цілком природно, що і на японо-британській виставці 1910 р., яка мала репрезентувати Японію як сильну імперську державу, крім взірців японського ремісництва експонувалися зведені у масштабі 1:1 сільські подвір'я народів анексованих Японією територій разом із мешканцями, які їх населяють. На думку організаторів, це мало демонструвати цивілізаторську місію Японії в Азії.

*IV. Оголена модель.* Поява та розвиток жанру ню — це також прикмета новітньої Японії. Оголене тіло у класичному мистецтві ніколи не мало такого значення, як у західній художній культурі. Воно не було ані стрижнем художнього виховання, ані об'єктом художнього вивчення. Нечисленні взірці, які репрезентують досвід японських митців у цій галузі, свідчать про прагнення скоріше натякнути на існування тіла, ніж його продемонструвати. Зазвичай це зображення жінки після ванни, під час ранкового туалету або роботи, що вимагає часткового оголення. При цьому тіло трактувалося узагальнено: контур лише зазначав абрис фігури, переданої локальною пласкою плямою. Тепер же художники західного напрямку звертаються до жанру ню за прикладом їхніх європейських колег.

Такі картини представлялися переважно за кордоном, що мало свідчити про опанування західними художніми традиціями, що передусім передбачало навички моделювання форми, зокрема тіла людини як найдосконалішої форми. Японські майстри швидко подолали багатокіттову відстань і вже на рубежі XIX–XX ст. оголена модель входить до натурних студій у Токійській академії мистецтва, торує шлях до творчих робіт живописців та скульпторів. Щоправда, глядацька аудиторія призвичаювалася до таких

картин значно повільніше. Спроба Курода Сейкі на Четвертій виставці заохочення промисловості (квітень 1895 р.) у Кіото виставити оголену модель, написану в Європі («Ранковий туалет»), призвела до скандалу.

Поступово оголена модель привертає увагу і художників японського напрямку. Проте і тепер зображення напівоголених та оголених жінок, як і в колишні часи, обов'язково мотивується сюжетом — онсен (японська лазня), туалет, макіяж, одягання тощо. Це давало змогу показати модель ніби випадково. Попри традиційність такого підходу, все ж помітні нові нюанси. По-перше, художники показують оголену модель на повний зріст, дотримуючись при цьому концепції «сором'язливості»: уникаючи фронтальних ракурсів, вони розташовують модель таким чином, щоб табуйовані частини тіла були закриті. Саме у цих зображеннях відпрацьовується національна концепція тілесності з уявленнями про ідеальні пропорції, колір шкіри, тілесну поведінку. Стосовно останнього можна стверджувати, що зображення жінки в онсені демонстрували нові приклади «правильної поведінки» у громадських лазнях, наголошуючи на «сором'язливих» типах жестів та рухів, пропонуючи користуватися «рушничком цнотливості» — спеціальним шматком тканини, який виконує ту ж функцію, що й біблійне фігове листя. Прикладом можуть слугувати серії гравюр Іто Шінсуй, Торіі Котонобо (1900–1976), Наторі Шунсен (1886–1960), Хірано Хакухо (1879–1957).

З огляду на низку постанов уряду, спрямованих на виховання «цивілізованої поведінки», серед яких і заборона оголення у публічних місцях, можна стверджувати, що жанр ню у традиційному живописі у свою чергу також будував образ нової японки. В усякому разі спроби розширити межі зазначеного погляду на оголену модель, вжиті Ішікава Тораджі (1875–1964) у серії «Десять видів оголених жінок», опублікованій в 1934 р., де художник запропонував надто сміливі ракурси, виявилися неприйнятними, і серія гравюр була заборонена як така, що суперечить розгорнутій урядом кампанії Національної духовної мобілізації (Кокумін Seishin sodoin Undo).

*V. Жінка і війна.* Формування образу нової японки, як і нації у цілому, проходило під суттєвим впливом воєнної пропаганди, яка неминуче зростала разом із розгортанням воєнних кампаній. Якщо японсько-китайська війна 1894–1895 рр. залишила по собі небагато візуальних матеріалів, то вже російсько-японська війна 1904–1905 рр. супроводжувалася великим обсягом пропагандистської продукції, де значне місце відводилося листівкам.

Завдяки поштової службі кольорові картинки навіть у найвіддаленіших куточках Японії розповідали про стан бойових дій, героїчних солдатів

та їхніх генералів, про роль жінки у ці напружені для держави часи. Серед поширених у листівках жіночих образів особливе місце посідає зображення санітарки. Для японців жінка на полях війни, що надає медичні послуги, — явище новітнє. У зображеннях санітарок помітні певні еротичні конотації, породжені схожістю з гравюрами у жанрі біджінг. Це пов'язано не в останню чергу з тим фактом, що позували фотографам часто гейші. У такий спосіб створювався не стільки образ героїчної жінки з червоним хрестом на хустці, скільки новий тип гейші, яка у звичайному житті допомагала забути про тяготи життя, а в ситуації шпиталю — про біль та тяготи війни.

Крім портретних образів, створювались зображення санітарок біля поранених, нерідко — полонених. Японія ратифікувала Гаазьку конвенцію про гуманне ставлення до полонених і в численних поштових серіях, призначених не тільки для японських, але й для європейських респондентів, демонструвала свою цивілізованість.

Поштові серії тиражували й образ жінки у тилу, в графічно-виразній формі артикулюючи ті завдання та сподівання, що покладалися на неї суспільством: турбота про дітей і старих, збирання для фронтовиків посилок, пошиття форми, допомога фронту усіма доступними засобами. Тож у тогочасних листівках поширюється образ відданої дружини і мудрої матері, яка вишиває пояс-оберіг (сенін-барі), співчуває успіхам армії, читає листи з фронту, а якщо залишається удовою, то ростить сина у повазі до пам'яті про загиблого батька-героя, відвідує з дітьми храм Ясукуні. Прикметно, що практично на всіх листівках зазначеного типу жінки показані вбраними у кімоно, що підкреслювало патріотичний зміст

зображення та вказувало на роль жінки як хранительки національних традицій.

Узагальнюючи викладене, підкреслимо, що мистецтво кінця XIX — першої третини XX ст. було частиною державної політики і зверталось до двох адресних аудиторій. Перша — японці, яких слід було інформувати про досягнення нової епохи і виховувати в новому дусі, друга — західний світ, який слід було переконати в силі, міцї, незламності й цивілізованості японської імперії, яку тепер слід розглядати як рівного партнера.

Для внутрішнього глядача були призначені образи прекрасних селянок і остров'ян як поетизоване втілення ідей цивілізаційної місії Японії в колоніях. На європейському рівні ті ж ідеї виражалися за допомогою засобів і образів, що поєднують японські і західні традиції.

Проведення військових кампаній вперше зажадало консолідації всього суспільства (раніше війна була справою самураїв). Мистецтво повідомляє про нові гендерні ролі: чоловік — воїн, місіонер, що перетворює світ; жінка — вірна дружина і мудра мати, сестра милосердя, опора старим батькам.

В образотворчому матеріалі кінця XIX — першої третини XX ст. простежуються два напрямки у трактовці жіночого образу. Перший, спираючись на традиції біджінга, відтворює витончений, меланхолійний образ красуні, але у дусі нової доби, — це представниці різноманітних класів, які успішно освоюють західні новинки, працюють, демонструють модерні манери тощо. Другий, пов'язаний з розгортанням мілітаристської програми завоювання Азії, поступово трансформує образ жінки як об'єкта милування в образ дружини і матері, опори сім'ї і держави, берегині сімейного вогнища і національних традицій.

## ДЖЕРЕЛА

1. Николаева Н.С. Япония — Европа: диалог в искусстве / Н.С. Николаева. — М. : Изобразительное искусство, 1996. — 400 с.
2. Earle J. Splendors of Imperial Japan: Arts of the Meiji Period from the Khalili Collection / J. Earle. — London, 2002. — 468 p.
3. Harris V. Japanese imperial craftsmen: Meiji art from the Khalili collection / V. Harris. — London, 1994. — 144 p.
4. Mutsu H. British Press and the Japan — British Exhibition of 1910 / H. Mutsu. — Routledge, 2001. — 239 p.
5. Szostak J. Unexpected reversals: Japanism, Ukiyo-e prints, and their influence on Meiji and Taishō-era Kyoto Nihonga / J. Szostak // Art of Japan, Japanisms and Polish-Japanese Art Relations. Ed. by A. Kluczevska-Wojcik & J. Malinowski. — Toruń : Polish Institute of World Art Studies & Tako Publishing House, 2012. — P. 225–234.
6. Куні Такеюкі. Виставки та Японія доби Мейджі / Куні Такеюкі. — Токіо, 2010. — 228 с. (国雄行.博覧会と明治の日本)
7. Омукa Тошіхару. Дослідження руху нового мистецтва в період Тайша / Тошіхару Омукa. — Токіо, 1998. — 885 с. (五一殿利治「大正新興美術運動の研究」スカイドア,一九九八年八八五頁.)
8. Ошікірі Такайо. Японія сто років тому (ES Morse Collection / Photography Peaboy Museum of Salem) / Ошікірі Такайо. — Токіо, 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.)

9. Фукуї Ясутамі. Історія розквіту та занепад окімоно зі слонової кістки в період Мейджі / Фукуї Ясутамі // Мистецтво японського різьблення зі слонової кістки. — Токіо, 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.)
10. Хаджіме Мійоші. Японський плакат [в періоді] Мейджі, Тайшью та Шьюва / Хаджіме Мійоші. — Кіото, 1997. — 255 с. (京都书院, 1997「明治・大正・昭和日本のホスタ」一三好一)
11. Ікеда Шінобу. Жіночий образ в японському живописі з точки зору гендерної історії мистецтва. — 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)