

УДК 821.131.1

Ганна Канова

## ІНТЕРМЕДІАЛЬНЕ ДЕКОДУВАННЯ РОМАНУ А. БАРІККО „ШОВК”

*Проаналізована постмодерністська деконструкція образу Японії середини XIX століття у романі А. Барікко „Шовк” в інтермедіальному вимірі. Висвітлюється культурний діалог між Сходом (Японією) та Заходом (Францією), зреалізований імаготворчим потенціалом „Щоденника” братів Едмона та Жюльє де Гонкурів і мистецтвом гравюри укійо-е Кацусіки Хокусая й Кітагави Утамаро.*

**Ключові слова:** *інтермедіальність, постмодерністський роман, імідж Японії, гравюра укійо-е, Барікко.*

Теорія інтермедіальності є однією з центральних у сучасній гуманітаристиці. Враховуючи структурно-семіотичні уявлення про мистецтво й культуру як знакові системи, інтермедіальність презентує новий етап осмислення проблеми „взаємодії мистецтв”. Як відзначає І.Є. Борисова, інтермедіальна взаємодія, на відміну від синтезу мистецтв, акцентує увагу на „інтертекстуальних” зв'язках музики, образотворчого мистецтва й літератури, що вступають у відношення тексту й „претексту” у рамках поліхудожнього твору. Контактуючі мистецтва в інтермедіальному дискурсі функціонально й семантично нерівні: претексти зумовлюють, але не породжують зміст основного тексту. Сам же текст в іносеміотичному претексті прагне виявити щось інше, „неявне в ньому самому”, за рахунок чого відбувається ускладнення й „примноження” інтерпретаційних сенсів [2, с. 11]. Таким чином, методологія інтермедіального аналізу поєднує в собі принципи системного вивчення мистецтв, у тому числі мистецтва слова, із принципами інтертекстуального аналізу.

Сучасні гуманітарні компаративні студії в контексті процесів глобалізації видаються надзвичайно актуальними в рамках активного культурно-мистецького діалогу між Сходом та Заходом, тоді як літературознавча імагологія продовжує відкривати нові дослідницькі горизонти у спробі визначити параметри „іншого”/„іншості”, звертаючись до сучасної постмодерністської прози. У контексті нашого дослідження звернімося до роману „Шовк” (1996) італійського письменника-постмодерніста Алессандро Барікко, в якому автор майстерно презентує іміджі Франції та Японії середини XIX століття, провокуючи ситуацію культурного обміну між Заходом та Далеким Сходом. У вітчизняних компаративних студіях цей роман уже було розглянуто під кутом синтезу літературних традицій, зокрема поезики *хайку* й флорберівської „концепції деталі” у структурі „Шовку” [10, с. 310–327]. Ми ж спробуємо розширити рамки культурного діалогу,

залучаючи у дослідницький простір мистецтво японської кольорової ксилографії *укійо-е*, захоплення яким мало місце у Франції другої половини XIX ст., виявляючи тим самим проекції сюжетотворчих та композиційних принципів живопису в літературний текст.

Не випадково авторитетний японіст Євгеній Штейнер, відповідаючи на питання про те, чиє мистецтво й культура вплинули на формування нового західного мистецтва наприкінці XIX і початку XX століття, стверджує: Японія! Не Франція, з її провісниками оновлення художньої мови Заходу – імпресіоністами й наступними радикалами фовістами-кубістами, не Росія з її класиками абстракціонізму й корифеями конструктивізму, а Японія, тому що без адаптації основних формальних принципів її мистецтва нове мистецтво Заходу було б інакшим. Це гостро й лаконічно висловив ще наприкінці XIX століття один з перших знавців і пропагандистів японського мистецтва Луї Гонз: „Крапля їх крові змішалася з нашою кров'ю, і ніяка сила на світі вже не витравить її” [14, с. 127].

Відомий культуролог і семіотик Юрій Лотман у праці „Всередині мислячих світів” вдається до розгорнутого опису універсального „механізму діалогу”, визначаючи п'ять основних етапів процесу сприйняття текстів „чужої” культури семіосферою „приймаючої” сторони. Тож звернімося до перших епохальних за своїм значення спроб активного моделювання французами культурного образу Японії, шляхом колекціонування і вивчення предметів матеріальної культури, зокрема традиційного японського живопису *укійо-е* епохи Едо. Як свідчить історія, „ситуація взаємного тяжіння до контакту” створюється перш за все в Японії [7, с. 272]. На зміну епосі Едо (1603–1867), що тривала понад два з половиною століття й характеризувалась повною ізоляцією країни від зовнішнього світу, приходить доба Мейцзі (1868–1912), яка, крім відчутного поживлення економічного та політичного життя японців, у сфері літератури віддзеркалює „дух, настрій і саму сутність соціальних реформ”, амплітуда яких коливалась між полюсами „тотального збереження і тотального руйнування” культури Японії [8, с. 28].

Натомість у Франції палке захоплення Едмона та Жюля де Гонкурів усім японським створює неабияку напругу в мистецьких колах, віддзеркалюючи на початковому етапі ситуацію, в якій за Ю. Лотманом. „тексти, що надходять ззовні, зберігають вигляд „чужих”. У „культурі, яка приймає”, вони посідають найвище ціннісне місце в ієрархії” [7, с. 272]. Тож рядки „Щоденника” братів де Гонкурів, свідомих свого апостольського покликання, закономірно рясніють записами: „<...> Захоплення всім китайським і японським! Ми перші випробували його. Тепер воно полонило всіх і вся, аж до дурнів і міщанок, – але хто більше нас поширював це захоплення, відчував, проповідував, передавав його іншим? Хто загорівся пристрастю до перших альбомів і мав сміливість їх купувати?” [4, с. 6].

У контексті нашого дослідження визначення „Щоденника” де Гонкурів як своєрідного „претексту” до роману А. Барікко видається майже хрестоматійним. Утім, культурний імідж Японії, а точніше етапи

створення цього іміджу митцями Франції, дозволяють увиразнити інтермедіальну взаємодію мистецьких кодів роману „Шовк”. Так, стиль „Щоденника” презентує „зразки прози, яку можна охарактеризувати як словесний живопис” [4, с. 601]. На початку це фіксація миттєвих вражень від зустрічі з „іншістю” японської культури. У першому томі „Щоденника” знаходимо порівняння шляхів мистецького засвоєння дійсності не на користь грецького мистецтва, де „немає мрії, немає фантазії. <...> У його способах зображення природи й людини немає тієї крупинки опіуму, яка так відчувається в японському мистецтві й так солодко хвилює душу” [4, с. 331]. На схилі віку самотній Едмон де Гонкур, свідомий своєї культурної місії, мріє створити мистецьку серію з „ретельно обґрунтованими гіпотезами й відкриттями, що стосуються екзотичного матеріалу – творчості п’яти найбільших майстрів японського мистецтва: Утамаро, Хокусая, Гакутеї, Коріна, Рідзоно” [4, с. 482]. Попри майже тридцятилітню історію інтеграції японського мистецтва в культуру Франції, Едмон Гонкур зазначає: „Якщо б такій людині, як я, вдалося зустріти освіченого японця, який повідомив би мені певні відомості, перекладав би потроху із книг з репродукціями й, головне, кричав би мені „Обережно!”, коли я вступав би на хибний шлях, – яку б книгу я написав про чотири або п’ятьох чудових художників кінця XVIII і початку XIX століття! Не документальну книгу, подібну до тієї, що я написав про французьких художників XVIII століття, але книгу гіпнотичну, з поетичними злетами думки й, можливо, сомнамбулічним ясновидінням” [4, с. 471]. Едмон де Гонкур встигає лише частково реалізувати свій задум, видавши дві монографії про творчість майстрів японської кольорової ксилографії „Утамаро” (1891) та „Хокусай” (1896).

Тож у контексті інтермедіальної взаємодії в культурі тогочасної Франції виразно домінує код японського живопису, презентованого у другій половині XIX століття творчістю майстрів *укійо-е*. В свою чергу феномен *укійо-е* (в перекладі з японської – „картини пропливаючого світу”) виявляє сюжетотворчий та образотворчий потенціал щодо постмодерністського полотна роману „Шовк”.

Створюючи унікальний часопростір у романі „Шовк”, точкою відліку автор обирає 1861 рік, зазначаючи, що в цей час „електричне освітлення було все ще лише гіпотезою, і на іншому боці океану Авраам Лінкольн вів війну, кінця якої він так і не побачить” [1]. Тож цивілізований світ героя, успішного неогоціанта на ймення Ерве Жонкур сягав заокеанських далей, підсвічений спалахами культурного прогресу Європи. Навіть Африка, яку герой характеризує як „втомлену”, є цілком дослідженою і не може суперничати з Японією, що лишалася для пересічного європейця чимось по-справжньому невідомим. В той час коли Ерве Жонкур вирушає в подорож до Єгипту та Сирії, у культурному просторі Франції Флобер пише „Саламбо”. Тож „флоберівський” код цілком виразно окреслюється в романі А. Барікко, адже на сторінках „Щоденника” неодноразово обговорюється задум роману про карфагенську царівну: „Власне події, фабула роману мені зовсім байдужні. Коли я пишу роман, я думаю лише про те, щоб добитися

певного колориту, кольору. Наприклад, у моєму карфагенському романі я прагну створити щось пурпурне. Ну, а все інше – персонажі, інтрига та решта – це вже деталі” [4, с. 299]. Прагнення Гюстава Флобера виявляється суголосним творчій практиці японських майстрів *uki-yo*, які повсякчас використовували кольоровий акцент.

Коли 1854-го року було покладено край самоізоляції японських островів, європейці стикнулися з цілком герметичним культурним простором, входження в який таїло справжню небезпеку. Коли Ерве запитав у свого компаньйона і наставника Бальдаб'ю, про те, „де б, власне, вона мала бути та Японія”, останній „підняв свого ціпка з тростини і показав ним за дахи Сент-Опоста”, пояснюючи: „Он там, звідси тільки прямо і прямо. І так аж на кінець світу” [1]. Алессандро Барікко розгортає перед нами шлях першої подорожі героя до Японії, з метою придбання ячок шовкопряда. Звивистий шлях, яким рухається Ерве, довжиною в шість тисяч миль, приводить його до невеличкого селища Сіракава, в якому споконвіку займалися вирощуванням шовкопрядів, де наш герой невдовзі здобуває прізвисько „француз”, на противагу прізвиська „японець”, що чекає на нього після повернення до Франції. Згодом Ерве Жонкур ще тричі відвідає цю країну, попри зростаючу небезпеку громадянської війни, бо до нестями закохається в дівчину, яка залишилася нерозгаданою таїною, адже її „очі не мали східного розрізу” [1]. Попри те, що вдома на Ерве Жонкура чекала дружина Елейн, якій він пообіцяв повернутися, серце героя полонилося далекою країною.

Алессандро Барікко вдається до прийому подовженої перспективи, адже ставить читача в позицію спостерігача за „спогляданням” Ерве Жонкура. Спостереження, що стимулює динамічну уяву, а ргіогі вимагає від нас художня традиція *uki-yo-e*, де враховується особа глядача, як неодмінна складова триєдності „світ–художник–глядач”. Звертання до *uki-yo* як культурного феномену епохи Едо вимагає деталізації рецепції жанрових кодів живопису. Цей різновид кольорової ксилографії, перш ніж потрапити в мистецький простір Франції, пройшов у своєму розвитку кілька етапів, увібравши традиційну дзен-буддійську формулу, за якою „простота думки” народжує „миттєвий живопис” [11, с. 299].

Формальні принципи побудови композиції *uki-yo* – асиметрія, неврівноваженість, локальні кольори, відсутність світлотіньового моделювання, лінеарність на полотні – дотримані в тексті роману А. Барікко з надзвичайною точністю [14, с. 127]. Щойно наш герой потрапляє до традиційного японського помешкання, А. Барікко моделює ситуацію „миттєвого живопису”: „Хара Кей сидів зі складеними навхрест ногами на землі у найдальшому кутку кімнати. Він був убраний у темну туніку, без жодних прикрас. Єдина видима ознака його влади – нерухома жінка поруч нього, голова якої лежала в нього на колінах, очі заплющені, а руки сховані під широким червоним кімоно, яке, ніби полум'я, розкинулося на попелястій рогожі” [1].

На перший погляд, неважко розгадати постмодерністську гру А. Барікко як процес подвійного кодування, де симулякр Ерве Жонкур

не хто інший, як Едмон Гонкур (1822–1896), а владний феодал Хара Кей – франкомовний міністр закордонних справ Хара Такасі (1856–1821). Нехитра гра з часовими координатами на початку роману створює дискретний вектор оповіді, що надалі буде зруйнований відвертою циклічністю наступних відвідин Японії Ерве Жонкурром. У тканині роману „Шовк” лінійний „західний” час є своєрідною рамкою, в обрамленні якої яскраво проступають типологічні риси давнього японського живопису, адже жанр *uki-yo* передбачає серійність, циклічність зображуваних „образів/картин мінливого/пропливаючого світу”, що постає „безкінечною сумою точок зору”, як-от у серії „Сто видів Фудзі” Кітагани Утамаро [13, с. 11]. Жанровий канон *uki-yo*, презентуючи гармонійну триєдність „світ–художник–глядач”, витворює специфічну перспективу, де на фоні існування позачасового сакрального абсолюту художник постає як майстер зображення земної сфери, за умови неодмінного споглядання ззовні. Алессандро Барікко у триєдності „світ–художник–глядач” наділяє Ерве Жонкура хистом живописця *uki-yo*, бо ж він створює власну серію картин, досить несподівано обираючи сакральний топос озера Байкал.

Система лейтмотивів твору, що складають імідж пізньосередньовічної Японії, на образному рівні презентує використання жанрового коду *бідзін-га* (зображення красунь) і *муся-е* (зображення самураїв).

Кітагава Утамаро (1754–1806) („утамаро” – дослівно з япон. „спостерігаючий”), творчістю якого захоплювався Едмон де Гонкур, вніс свою лепту до розбудови традиційного жанру зображення жіночої краси, бо ж прагнув охарактеризувати емоційний стан моделі. Аркуші Утамаро дали початок особливій формі жанру – емоційному портрету *бідзін-га*, в якому він не мав собі рівних. В інтермедіальній площині роману „Шовк” знаходимо кілька таких портретів, зокрема японки мадам Бланш, що тримає у Франції будинок розпусти: „Мадам Бланш прийняла його, не вимовивши й слова. Чорне блискуче волосся, бездоганне східне обличчя. Маленькі сині квіти на пальцях, ніби персні. Довге плаття, біле, майже прозоре. Босоніж...” [1].

Особливе сенсове навантаження в романі „Шовк” мають зображення *като-га* (квітів і птахів). Квіти в тексті роману символізують кохання, нестримну пристрасть, над якою не владний час і здоровий глузд: яскраво-сині персні-квіти на пальцях японки Бланш знову з’являться на могилі дружини Елен, яка „понад усе на світі хотіла бути (для Ерве) тією жінкою” [1]. Величні блакитнокрилі птахи, за польотом яких можна прочитати долю, змінюються картиною „розкішного божевілля” вольєри з рідкісними птахами Хара Кея як символу спокуси повернути своє серце в полон пристрасті. Численні альбоми кольорових ксилографій Кітагани Утамаро із зображеннями птахів засвідчують популярність цього жанру серед городян доби Едо. У тексті ж роману „Шовк” знаходимо імпліцитний вияв коду *като-га* в епізоді з отриманим листом: „Ерве Жонкур розгорнув його і довго розглядав. Здавалося, що це каталог малюсінських пташиних слідів,

відтворений з божевільною скрупульозністю. Було дивно думати, що це все-таки знаки, а значить – порох згаслого голосу” [1].

Лист, що отримав Ерве Жокур, проковує інтерпретувати його як прозове унаочнення *сюнга* (дослівно з япон. „весняної картини”), жанру, що передбачає зображення сюжетів відверто еротичного характеру. У тексті роману „Шовк” французенка Елен змушена вдатися до словесного моделювання в рамках знакової системи японської мови, розчиняючи власний інтимний простір в ієрогліфічному письмі, вдаючись до дзен-буддійського „творення картини серцем”. Ідея пізнання істини серцем, проголошена у дзен-буддизмі, виявилася надзвичайно плідною у формуванні культурно-естетичних стереотипів [11, с. 10].

Так, словесний живопис Елен, наслідуючи жанровий канон *сюнга*, не оминає докладного опису інтимної близькості з коханим. Смісловим центром *сюнга* на японських кольорових гравюрах завжди виступала апологія тілесної насолоди, що виявлялась, зокрема, й у гіперболізованому зображенні любовних пестошів статевих органів: „вона прекрасна, твоя рука на твоїй плоті, не припиняй, мені приємно дивитися на неї і дивитися на тебе, мій коханий пане, не розплющуй очей, тобі не треба боятися, я поруч, ти чуєш? я тут, я можу торкнутись тебе, це шовк, відчуваєш його? це шовк мого вбрання, не розплющуй очей і ти матимеш мою шкіру...” [1]. Побіжно зазначимо, що на класичних *сюнга* епохи Едо часто подибуємо випадкового свідка, функцію якого в романі перебирає на себе мадам Бланш. Спочатку вона слухає любовний лист Елен до чоловіка французькою і згодом читає листа Ерве Жонкура японською.

Увиразнюючи інтермедіальну взаємодію живопису й літератури в руслі поезики роману „Шовк”, зауважимо, що у форматі *уки-йо* існував також жанр *манга*, дослівно „книга замальовок” подорожнього, де персонажі відтворювалися виключно в русі, що зрештою репрезентують нам подорожі Ерве Жонкура. Мистецтвознавці називають найавторитетнішим майстром *манга* Кацусіку Хокусая (1760–1849). І хоча збірки замальовок Хокусая вплинули радше на європейську манеру зображення пейзажу, постмодерністське декодування *манга* у тканині твору А. Барікко, як сучасного масового жанру японської субкультури коміксів, дозволяє розкодувати й пояснити „європейський розріз очей” японської дівчини, в яку закохався Ерве Жонкур.

У рамках нашого дослідження слід також навести спостереження Едмона де Гонкура, який на сторінка „Щоденника” зазначає: „Втім, тіньові малюнки й портрети, очевидно, давно займають японців. Я купив днями альбом японських силуетів, що нагадують деякі силуети Кармонтеля; вони являють собою тіні чоловічих і жіночих осіб у профіль на білому екрані. Цей альбом, автором якого є Байгай, називається „Тіні тіней” [4, с. 377].

Враховуючи претекстовий взаємозв’язок між романом „Шовк” і „Щоденником”, наведемо майстерне використання жанрового коду тіньового живопису у тканині твору А. Барікко: „Оселя Хара Кея, здавалося, була занурена у якесь мовчазне озеро. Ерве Жонкур

наблизився й зупинився за кілька кроків перед входом. Дверей не було, і на паперових стінах то з'являлися, то зникали тіні, які не створювали жодного шуму. Життя тут ніби й не було: якщо для всього цього й було якесь ім'я, то це „театр”. Не знаючи, що до чого, Ерве Жонкур зупинився і чекав нерухомо, стоячи за кілька метрів від будинку. Весь цей час, який він полишив долі, за межі цієї незвичайної сцени назовні проходили лише тіні й тиша” [1].

Підсумовуючи результати дослідження, зазначимо, що взаємодія живопису й словесного мистецтва проявляється в романі на ідейно-тематичному, образному й сюжетно-композиційному рівні, утворюючи своєрідний інтермедіальний субстрат, причому жанровий код живопису є домінуючим (лейтмотив „споглядання”, „миттєвого живопису” супроводжує Ерве Жонкура до останнього рядка роману: „Іноді, у вітряні дні, він спускався до озера й годинами дивився на нього, бо йому здавалося, що він бачить намальоване на воді легке й незбагненне видовище, яким було його життя”) [1].

Характер кореляції живопису й словесного мистецтва в романі А. Барікко „Шовк” дозволяє говорити про інтермедіальний характер взаємодії цих видів мистецтв. Це актуалізує значущість дослідження проблеми синтезу мистецтв у постмодерністських творах, а також вказує на перспективність вивчення полікультурного діалогу між Сходом та Заходом у зв'язку із проблемою інтермедіальності.

1. *Барікко А. Шовк* : [роман]. [Електронний ресурс] / Барікко Алессандро ; [пер. з італ. І. Герасим] // Всесвіт. – 2010. – № 5–6. – С. 39–77. – Режим доступу до книги : [chtyvo.org.ua/authors/Alessandro\\_Baricco/Shovk.doc](http://chtyvo.org.ua/authors/Alessandro_Baricco/Shovk.doc).
2. *Борисова И.Е.* Интермедиаальный аспект взаимодействия музыки и литературы в русском романтизме : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. культурол. наук : 24.00.01 „Теория культуры” / И.Е. Борисова. – СПб., 2000. – 20 с.
3. *Григорьева Т.П.* Движение красоты: Размышления о японской культуре / Т.П. Григорьева. – М. : „Восточная литература” РАН, 2005. – С. 180–192.
4. *Гонкур Э.* Дневник : в 2 т. / Эдмон де Гонкур, Жюль де Гонкур ; вступ. ст. В. Шора. – М. : Худож. лит., 1964. – Т. 1. – 711 с.
5. *Гонкур Э.* Дневник (1870–1896) : в 2 т. / Эдмон де Гонкур, Жюль де Гонкур. – М. : Худож. лит., 1964. – Т. 2. – 750 с.
6. *Карельштейн Г.* Не говоря: „люблю”: Япония: искусство видеть / Галина Карельштейн // Человек без границ: философия, психология, история, наука, искусство. Некоммерческое партнерство „Культурный центр „Новый Акрополь”. – М., 2007. – № 5. – С. 20.
7. *Лотман Ю.М.* Механизмы диалога / Юрий Лотман // Семиосфера. – СПб. : Искусство – СПб, 2004. – С. 268–276.
8. *Молодяков В.Э.* „Образ Японии” в Европе и России второй половины XIX – начала XX века / В.Э. Молодяков. – М. : [б.в.]; Токио : [б.в.], 1996. – С. 28.
9. *Осадча Ю.В.* Європа – Японія: до питання міжкультурних і літературних впливів наприкінці 19 – на початку 20 століть / Ю.В. Осадча // Східний світ.

- НАН України, Інститут сходознавства ім. А. Кримського. – К., 2007. – № 3. – С. 59–71.
10. Павленко Ю. „Шовк” А. Барікко: Письмо як простір зустрічі Сходу й Заходу / Ю. Павленко // Літературна компаративістика. НАН України, Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2008. – Вип. 3. – Ч. 2. – С. 310–327.
  11. Рибалко С.Б. Культурно-естетичні універсалиї класичної Японії та їх відбиття в образотворчому мистецтві доби Токугава (живопис, графіка) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. наук : спец. 17.00.01 „Теорія і історія культури” / С.Б. Рибалко. – Х., 2001. – 20 с.
  12. Чекалин С. Наблюдающий Утамаро / С. Чекалин // Творчество народов мира. – М., 2009. – Вып. 9. – С. 57–62.
  13. Шипицына А. Художник на фоне Фудзи / А. Шипицына // Творчество народов мира. – М., 2007. – Вып. 1. – С. 9–16.
  14. Штейнер Е. Картинки быстротечного мира = Взгляд из наших дней на встречу двух миров / Е. Штейнер // Новый мир : журнал художественной литературы и общественной мысли. – М., 2010. – № 2 (1018). – С. 127–143.
  15. Gonse L. L'Art Japonais et son influence sur le goût européen. „Le Japon artistique” / Louis Gonse. – 1888. – № 1.
  16. Donald J. Preface to the Catalog „The Floating World Revisited” / Jenkins Donald. – Honolulu : University of Hawaii Press, 1993. – P. 3.

#### **Аннотация**

*Проанализирована постмодернистская деконструкция „образа” Японии середины XIX века в романе А. Барикко „Шелк” в интермедиальном измерении. Освещается культурный диалог между искусством Востока (Японии) и Запада (Франции,) реализованный имиджеобразующим потенциалом „Дневника” братьев Эдмона и Жюль де Гонкуров и искусством гравюры укиё-э Кацусики Хокусая и Китагавы Утамаро.*

**Ключевые слова:** *интермедиальность, постмодернистский роман, имидж Японии, гравюра укиё-э, Барикко.*

#### **Summary**

The article represents the analysis of the postmodern deconstruction of the „image” of Japan in the A. Barikko’s novel „Silk”. The main emphasis is made on the dialog of Eastern (Japanese) and Western (French) cultural traditions. The article focuses on the correlation between The Goncourt brothers’s „Diary” and Katsushika Hokusai’s and Kitagawa Utamaro’s woodblock prints (ukiyo-e).

**Key words:** post-modernist novel, „image” of Japan, ukiyo-e, Barikko.

Стаття надійшла до редколегії 29.09.2011 р.