

УДК: 69, 7.011.2, 7.036(5)
ББК: Щ+85.103(5)
DOI: 10.18688/aa2111-10-71

Е. А. Хохлова

Вопрос оценки темы *хянтхосэк* в корейской живописи колониального периода

Корейская империя (Тэхан) потеряла независимость в 1910 г. и вплоть до 1945 г. Корейский полуостров оставался японской колонией. Этот период стал особенным для корейского искусства. Впервые было использовано понятие «искусство», начала зарождаться критика, теория искусства. Корейские художники через японскую призму начали знакомиться с западноевропейской художественной традицией, пробовать рисовать маслом на холсте, осваивать технику европейского рисунка. В 1915 г. Ко Хидон (1886–1965) написал автопортрет, самое раннее из сохранившихся произведений, написанных маслом. До этого корейцы рисовали в технике дальневосточной живописи тушью и минеральными красками на бумаге или шёлке. В 1910-х гг. выделилось два типа живописи: *соянхва* «западная живопись», т. е. масляная живопись и *тонъянхва* «восточная живопись», т. е. живопись в традиционной технике.

Период аннексии — это время *хянтхосэк* в корейском искусстве. Термин *хянтхосэк* состоит из двух частей: *хянтхо* «земля, где человек родился» и *сэк* «цвет», его можно перевести как «родной колорит» или «местный колорит». Художники, критики, литераторы колониального периода стремились определить и выразить *хянтхосэк* в искусстве. Интерес к *хянтхосэк* не угасает в южнокорейском искусствознании с 1990-х гг., так как в Республике Корея не прекращается переосмысление процессов, которые происходили в период аннексии. Опубликован ряд статей по теме *хянтхосэк*, к наиболее значимым из них мы будем обращаться, анализируя позиции современных исследователей. Первое большое исследование было проведено Пак Кери в 1996 г. («Чосон *хянтхосэк* периода японской аннексии»). Эта статья остаётся наиболее цитируемой [7]. Автор раскрыл суть явления, проанализировал и выделил основные сюжеты, предложил своё объяснение причин распространения темы «местного колорита» в корейской живописи первой половины XX в. Ким Ённа в статье «Национализм или колониализм? Местный колорит в творчестве Ли Инсона» (1999) на примере творчества самого известного художника колониального периода показала, насколько неоднозначно содержание произведений на тему *хянтхосэк* в контексте колониальной политики японского правительства [4]. Шим Чживон в работе “Constructing Images through Art Exhibitions. Choson Art Exhibition and Inventing the Colonial Image of Choson” (2017) раскрыл связь между популярностью темы национального в живописи и культурной политикой японского правительства на Корейском полуострове [12]. Цель нашего исследования — переосмыслить предложенные южнокорейскими искусствоведами оценки. Развернувшаяся в Республике Корея научная дискуссия ранее отдельно не рассматривалась. Отметим, что в отечественной науке

и сама тема *хянтхосэк* раскрывается впервые. Однако изучение этого явления важно не только для понимания художественных процессов, происходивших в Корее (Чосон) в первой половине XX в., но и для понимания культурной политики, проводимой японским правительством на Корейском полуострове в колониальный период. Переосмысление высказанных мнений покажет, насколько неоднозначно это направление.

Тема *хянтхосэк* появилась в корейском искусстве в контексте «Выставки искусства Чосон» (*Чосон мисуль чолламхве* или «Сончжон»). «Сончжон» проходила ежегодно с 1922 по 1944 гг., была первой государственной и регулярной выставкой в стране. Финансировало и полностью контролировало «Сончжон» японское генерал-губернаторство. Она была организована по образцу выставки «Бунтэн» в Японии, которая в свою очередь была создана по образцу Парижского салона. Своё решение организовать «Сончжон» японское правительство объяснило желанием дать шанс корейским художникам и корейскому искусству стать частью японского мира искусства, который в свою очередь уже вошёл в единое русло с мировым художественным процессом.

Произведения на выставку отбирало жюри, состоявшее из сотрудников «Императорской академии художеств» и «Токийской школы изобразительных искусств», которые приезжали в Чосон на несколько дней для работы на «Сончжон». Конкурс был высоким, так, например, в 1935 г. было заявлено 1190 картин, принято 296. «Сончжон» была масштабным событием, ежегодно в среднем её посещало двадцать тысяч человек. Представленные произведения покупало генерал-губернаторство, члены королевской семьи, коллекционеры. На выставке вручался приз генерал-губернатора и приз корейской королевской семьи, её рекламировали в газетах, печатали список принятых работ, призёров, мнения членов жюри, интервью с художниками.

Жюри «Сончжон» рассматривало только те работы, которые нигде ранее не выставлялись. Это приводило к тому, что корейские художники отправляли свои лучшие работы на эту выставку [11, с. 306]. «Сончжон» формировала взгляды художников, предпочтения зрителей и покупателей. Под ее влиянием, например, любимый жанр эпохи Чосон (1392–1897) *сакунджа* «четыре благородных растения» пришел в упадок, так как произведения принимались редко и им не присуждали призы [5]. Выставка «Сончжон» определила направления развития корейской живописи первой половины XX в.

Основным критерием отбора произведений на «Сончжон» было выражение *хянтхосэк*. Члены жюри писали: «Нам, приехавшим из Японии, хочется увидеть произведения, в которых есть характерное чосонское (корейское)» [1, с. 31]. Под «местным колоритом» жюри подразумевало особенности природы и жителей Чосон [2, с. 68]. Члены жюри давали рекомендации относительно того, как выразить «местный колорит» в живописи. По их мнению, корейская живопись должна быть лиричной, пасторальной, воспевать мирную сельскую жизнь, так как Чосон — страна мирная и аграрная. Советовали использовать корейские цвета (палитру): «Ландшафты в Чосон яркие, нет необходимости использовать серые оттенки. Чосонские картины интересны тогда, когда они написаны яркими чувственными красками» [7, с. 196]. Поскольку жюри чётко формулировало критерии отбора произведений, большинство картин, показанных на «Выставке», было посвящено корейским традициям, особенностям корейского быта, корейских ландшафтов.

Среди корейских художников было понимание того, почему японское жюри предпочитало такие критерии. Так, например, художник и критик Юн Хвисун (1902–1947) писал: «Японское жюри приезжает в Чосон на два-три дня, у них настроение путешественников, они ищут «местный колорит». Поэтому выбирают то, что вызывает в них любопытство, и это привело к распространению увлечения *хянтхосэк*» [7, с. 172]. Однако выставка давала художникам возможность представить своё творчество широкой публике, получить признание, найти покупателя, поэтому хотя и были авторы, принципиально не участвовавшие в «Сончжон», но они составляли меньшинство.

В произведениях на тему *хянтхосэк*, представленных на выставке, преобладали следующие сюжеты:

- 1) пейзажи — виды сельской местности;
- 2) сцены быта корейцев, этнографические особенности страны;
- 3) женские образы.

В пейзажной живописи японское жюри отдавало предпочтение произведениям, на которых написаны обработанные рисовые поля, постройки с соломенной или черепичной крышей, мирная жизнь корейской деревни, нетронутой модернизацией. Такие пейзажи создавали образ аграрной страны, которая находится на доиндустриальной ступени развития, и таким образом оправдывалась колониальная политика Японии в отношении Корейского полуострова. Также виды деревни служили делу прославления сельского хозяйства. Из Чосон в метрополию шли масштабные поставки риса, корейская деревня обеспечивала продовольствием японские войска в Маньчжурии [7, с. 182]. Полотна на выставке идеализировали сельскую жизнь и сельский труд; особенно это считается в картинах с изображением детей. Художники писали пухленьких и чистеньких детей, хотя и занятых сельским трудом, но труд их не мучителен. Типичный пример таких сельских сенок — произведение Ли Ёниля (1904–1984) «Деревенская девочка», которое было отмечено специальным призом «Сончжон» (Илл. 149). Такие изображения детей далеки от реальности, что становится очевидным при сравнении с фотографиями деревенских жителей колониального периода.

Героями произведений часто выступали женщины. Можно выделить три типа героинь: молчаливая, скромная красавица в роскошном одеянии; *кисэн* (куртизанка); женщина–сельчанка или женщина, занятая домашними делами. Корейская традиционная одежда была одной из ярких отличительных особенностей корейцев в глазах японцев. Женщины в традиционных нарядах стали символом Чосон. Художники для выставки писали статичные празднично одетые женские фигуры в полный рост, женщин, облачающихся в наряды невест. Героини и организация пространства таких произведений схожи с фотографиями-открытками корейских женщин в традиционных нарядах, которые печатали для японских туристов. Популярными на выставке также были портреты безымянных красавиц в частной обстановке, иногда в сопровождении детей. В героинях подчёркивалась скромность и молчаливость. Женщины не смотрят на зрителя, словно отводят взгляд, выглядят пассивными. Нарядно одетые дети подчёркивают добропорядочность героинь.

Кисэн, корейские куртизанки, на картинах танцуют, играют на музыкальных инструментах. *Кисэн* работали в ресторанах и кафе, где развлекали в том числе туристов, приехавших из Японии. Эти женщины стали одной из достопримечательностей Чосон, их

фотографии также печатали на открытках для туристов [9, с. 222]. *Кисэн* ассоциировались с доступностью определённого типа удовольствия. В ряде произведений нарядно одетые печально-скромные красавицы словно ждут прихода покупателей [9, с. 223] (Илл. 150).

Сельчанки на картинах заняты стиркой, деревенским трудом, несут поклажу на голове, ведут за собой детей. Выражения лиц спокойные, отрешённые, нет намёка на то, насколько тяжела жизнь крестьян в деревнях. Такие героини служили символом страны, которая находится в естественном, нетронутым цивилизацией состоянии и нуждается в защите сильного покровителя — модернизированной Японии [1, с. 54]. Отметим, что в произведениях на тему *хянтхосэк* редко встречаются изображения мужчин, возможно потому, что изображения мужчин могли навеять мысль о возможности сопротивления колонизаторской политике японского правительства.

Таким образом, *хянтхосэк* — это произведения на тему этнографических особенностей Кореи, это образы страны и её жителей. В такой живописи нет сцен, которые говорили бы о порабощении, унижении, тяготах народа в условиях колониального режима. Мало произведений, которые указывают на процесс развития страны, модернизацию. Отличительная особенность произведений на тему *хянтхосэк* — отсутствие действия, порыва, герои за редким исключением безмолвны, пассивны, пейзажи безлюдны, спокойны. *Хянтхосэк* — это аполитичная живопись, в ней представлена миролюбивая аграрная страна Чосон и её жители. Японцы, выдвигая чёткие критерии отбора произведений на «Сончжон», формировали образ Японии (империи) и Чосон (колонии).

В современном южнокорейском искусствознании есть разные оценки и объяснения живописи *хянтхосэк*. Большинство исследователей (Шим Чживон, О Гвансу, Ким Ённа, Пак Кери и др.) считают *хянтхосэк* результатом колониальной политики. Японское правительство оккупировало Корейский полуостров под предлогом необходимости модернизировать государство, и жюри «Сончжон» отбирало произведения, которые создавали нужный правительству образ Чосон, страны отсталой, которую нужно оберегать, защищать и направлять. Самую резкую оценку *хянтхосэк* высказал О Гвансу, влиятельный южнокорейский критик и историк искусства. В своей книге по истории корейского современного искусства он назвал *хянтхосэк* «дешёвым искусством», которое отвечало лишь вкусам туристов и членов жюри, желавших увидеть в Чосон экзотику [6].

Также исследователи отмечают, что тема *хянтхосэк* помешала развитию корейского искусства: «Вместо того, чтобы решать более важные задачи, такие как развитие художественных техник, авторы были заняты выявлением особенностей или характеристик Чосон, чтобы попасть на «Сончжон»» [12, с. 307]. В Японию информация об авангардных европейских направлениях поступала почти в режиме реального времени, были известны футуризм, дадаизм, сюрреализм. Японские художники экспериментировали с новыми направлениями в искусстве. На «Сончжон» не появлялось работ экспериментального характера. Японское жюри, дабы пресечь свободомыслие, настаивало на теме *хянтхосэк*, произведениях в реалистичной или импрессионистичной манере [7, с. 204]. Авангардные направления могли зародить в корейских художниках мечты об изменениях, свободе. Поэтому жюри выставки, открывавшей двери к успеху, пресекало прогрессивное творчество, дабы не дать зародиться стремлению к свободе.

Есть и противоположные мнения, что тема *хянтхосэк* была способом выразить национальные чувства корейцев, оказать сопротивление агрессорам. Японское прави-

тельство вело политику ассимиляции корейского народа, в 1930–1940-х гг. запрещалось преподавать корейский язык и корейцев заставляли менять имена на японские; история Кореи искажалась с целью доказать, что у Японии и Кореи одни корни, и тем самым оправдать аннексию полуострова. Корейские историки стремились противостоять такой агрессивной политике, сохранять национальное, подчеркивали, что корейская нация едина, у неё есть свой язык, своя история, традиции, культура [9, с. 310]. Художники Чосон, в свою очередь, писали корейскую сельскую местность, этнографические особенности страны и её жителей, тем самым пытаясь сохранить национальное и дать отпор японскому правительству.

Исследователь Чхве Юён предложила посмотреть на *хянтхосэк* в ином свете. Исследователь считает, что тема *хянтхосэк* появилась под влиянием художественных поисков японских художников [8, с. 167]. В Японии были сильны националистические настроения, художники призывали отказаться от подражания западному искусству и выражать японские чувства в живописи. Такие идеи могли повлиять и на корейских художников, обучавшихся в Японии, и стать причиной, по которой, вернувшись на родину, они стали выступать за национальное в искусстве. То есть тема *хянтхосэк* связана не столько с антиколониальными идеями художников, сколько с влиянием настроений японских художников и желанием выразить национальное «местное» в живописи.

Изучая вопрос *хянтхосэк*, мы пришли к выводу, что доля истины есть во всех из предложенных южнокорейскими исследователями оценках. Отметим, что критики и художники колониального периода понимали, что «Сончжон» создает образ Чосон, страны сельскохозяйственной, слабой, пассивной, с целью оправдать аннексию Корейского полуострова: «Произведения на тему бычаев, задуманные для выражения «местного колорита», вызывают только безразличие, стагнацию, бездействие, отчаяние, отсутствие надежды и желание покориться японцам... это неверный «местный колорит»». [4, с. 198] «Произведения на тему *хянтхосэк* — это не больше, чем товары для удовлетворения любопытства иностранцев, товар на экспорт» [7, с. 205]. Дискуссия на тему *хянтхосэк* велась в корейских художественных кругах в 1930–1940-х гг. Часть художников во главе с Ким Чжонгхэ (1906–1938) верили в особую корейскую палитру и выражали «местный колорит» за счёт ярких цветов (Илл. 151). Вторая группа во главе с Ким Чжунхёном (1901–1953) представляла «местный колорит» за счёт этнографических особенностей (Илл. 152).

При этом Юн Хвисун писал: «*Хянтхосэк* — это не какая-то присущая только нашей стране палитра цветов. Это не антиквариат. Это не желтые традиционные кофточки *чогори*, не синие юбки, это не кувшины для воды, не крестьяне в соломенных шляпах, не *кисэн*, не раскрашенные дворцы, не девочки с детьми за спиной, не соломенные крыши и глиняные заборы. ... *Хянтхосэк* — это любовь к родной природе, к родной земле, это выражение чувств, которые испытывает человек, выросший на корейской земле. Человек, душа которого полна уважения и любви к родине, отличается от того, чьи глаза ищут только экзотики или удовлетворения собственных желаний. Первый выражает местный колорит естественно, второй может создать лишь страшную жанровую живопись или открытки» [2, с. 76]. Эта цитата показывает, что художественные круги видели грань между настоящим местным колоритом и заказным. Но можно ли сказать, что «Деревенская девочка» Ли Ёниля написана не из любви к родной стране? А утверждать, что произведение не написано под влиянием критериев, которые предъявляло жюри «Сон-

чжон» и не создавало выгодный для японского правительства образ корейской деревни? Тем более, что картина была отмечена главным призом выставки.

Современные оценки живописи *хянтхосэк* часто как раз непосредственно связаны с вопросом степени искренности художника, которую и измеряют южнокорейские исследователи. Проиллюстрируем этот тезис на примере полотна «Однажды осенью» Ли Инсона (1912–1950), одного из самых ярких произведений на тему «местного колорита» (Илл. 153). В 1934 г. картина получила главный приз на выставке, Ли Инсон был самым известным художником своего времени, его картины на «Сончжон» принимали без предварительной оценки жюри.

Художник изобразил полуобнажённую девушку с мальчиком на фоне ландшафта. Написанное выглядит экзотично, словно представлена не Корея, а далёкая тропическая страна. Девушка больше похожа на героинь Поля Гогена (1848–1903), чем на кореянку первой половины XX в., всё же корейские девушки не ходили с открытой грудью в поле. Ли Инсон был хорошо знаком с творчеством Гогена. Было распространено мнение, что Гоген близок к идеалам корейцев, а именно — его идеи о гармонии человека и природы. Возможно, Ли Инсон под влиянием такой оценки Гогена намеренно создал экзотичный ландшафт и обнажил грудь девушки. И в таком случае, девушка выступает символом природы и страны, которую не тронула модернизация. Но в то же время обнажённая модель не могла не вызывать эротические фантазии у зрителей и членов жюри [10, с. 220]. Чосон в период оккупации представлялась японцам страной *кисэн*, то есть доступных женщин. И героиня Ли Инсона в таком случае — это символ порабощённой страны, слабостью которой можно воспользоваться.

Сам художник утверждал, что стремился выразить *хянтхосэк* за счёт особой корейской палитры. В картине небеса голубые, а земля рыже-красная. По мнению многих художников и членов жюри «Сончжон», именно яркое голубое небо и красная земля отличали Чосон от других стран и Японии прежде всего [10, с. 220]. Такие особенности корейского ландшафта, подчеркнём, были подмечены не самими корейцами, а приезжими японцами. То есть сам художник утверждал, что создаёт корейскую живопись, выражает национальное, самобытное в своих полотнах. И «Однажды осенью» может быть проявлением любви к родной стране. Но при этом часть современников резко критиковали Ли Инсона за то, что он представил корейцев варварами, написал искажённый вид родной земли, дабы удовлетворить вкусам приезжих японцев [1, с. 59]. Ли Инсон определённо создавал образ Чосон, который хотели видеть японцы. «Однажды осенью» едва ли считали проявлением национализма, иначе её бы просто не приняли на выставку, а успех у жюри и публики был очень важен для художника, так как он зависел от продаж своих произведений.

В современной южнокорейской науке существуют разные оценки живописи на тему *хянтхосэк*. Но преобладает точка зрения, что *хянтхосэк* — это результат культурной политики японского правительства. Большая часть исследователей считает, что поиски «местного колорита» и желание попасть на «Сончжон» отвлекали художников от решения иных художественных задач, также высказаны сожаления о том, что в живописи колониального периода не достаёт духа сопротивления [11, с. 36].

Однако в заключение отметим, что *хянтхосэк* — это явление столь же сложное, сколь и непрытыми были условия, в которых находились корейские художники в первой по-

ловине XX в. Живопись в современном понимании только зарождалась, художники пробовали писать маслом, осваивали различные направления европейского искусства, тем не менее вопрос поиска самобытного, выражения «местного колорита» занимал практически всех авторов. Художники, создававшие произведения на тему «местного колорита», вне зависимости от того, подстраивались ли они под вкусы японцев или нет, оказывались под влиянием выставки «Сончжон» и способствовали формированию определённого образа страны. Но в то же время, нельзя утверждать, что выражение национального, корейского в живописи 1930–1940-х гг. не могло быть способом противостоять японскому правительству, своего рода молчаливым сопротивлением. Тема *хянтхосэк* — несомненно, одно из самых многосложных явлений корейского искусства первой половины XX в. и требует дальнейшего изучения.

Литература

1. *Им Соён*. Исследование *хянтхосэк* в корейской живописи 1930-х гг. (1930 нёндэ хангук хвахваэ натханан хятхосэкаэ тэхан ёнгу): дис. магистра искусствознания. Сеул, 2003. — 74 с.
2. *Им Чжонмён*. Колониальный Чосон 1930-х гг., живопись Ли Инсона и хянтхосэк в искусстве. (1930 нёндэ чонбанги синмичжи чосон, ли инсонэ хвехва чакпхумгва мисульгёэ чосон хянтхосэк) // Ёксаёнгу. — 2015. — No. 29. — С. 35–93.
3. *Ким Чжуён*. Исследование отношений японских художников и мира искусства колонии (Ильбонин хвагава синминчжи хваданэ кванге кочхаль) // Мисульсахакёнгу. — 2002. — No. 6. — С. 301–327.
4. *Ким Ённа*. Ли Инсон. Национализм или колониализм? (Ли инсоннэ хвехва. Минчжокчжуива синминчжуи // Мисульсанондан. — 1999. — No. 9. — С. 191–211.
5. *Мок Сухён*. Выставочные пространства в Кесоне 1930-х гг. (1930 нёндэ кёнсонэ чонщиконган) // Хангук кындэ мисульсахак. — 2009. — No. 20. — С. 97–116.
6. *О Вансу*. История корейского искусства XX века. — Сеул: Мичжинса, 1978. — 348 с.
7. *Пак Кери*. Чосон хянтхосэк периода японской аннексии // Хангук кынндэ мисульсахак. — No. 12. — 1996. — С. 166–210.
8. *Яхве Югён*. Распространение темы хянтхосэк в корейском искусстве первой половины XX века. // Чёнгёва мунхва. — No. 21. — 2011. — С. 147–170.
9. *Chang Chin-Sung*. Korean Art History and Ethnic Nationalism. The Cases of Jeong Seon and Kim Hongdo // *The Arts of Korean. Histories, Challenges and Perspectives* / Ed. *J. Steuber, A. B. Peyton*. — Gainesville: University of Florida press, 2017. — P. 304–331.
10. *Kim Youngna*. Nationalism or Colonialism? Yi In-Söng's 'Local Colors' // *Art History Forum*. — No. 11. — 1999. — P. 212–225.
11. *Kim Youngna*. 20th Century Korean Art. — London: Laurence King Publishing Ltd. 2005. — 283 p.
12. *Shim Ji-won*. Constructing Images through Art Exhibitions. Choson Art Exhibition and Inventing the Colonial Image of Choson // *Story & Image Telling*. — 2017. — No. 13. — P. 283–335.

Название статьи. Направление хянтхосэк в корейской живописи: искусство в условиях колониального режима

Сведения об авторе. Хохлова Елена Анатольевна — кандидат искусствоведения, доцент. Школа востоковедения, Национальной исследовательский университет «Высшая школа экономики». Старая Басманная ул., 21/4, Москва, Российская Федерация, 105066. ekhokhlova@hse.ru ORCID: 0000-0001-8532-9988

Аннотация. Корея потеряла независимость в 1910 г. и оставалась японской колонией до 1945 г. В период аннексии в корейской живописи главной темой был *хянтхосэк*, «местный колорит». *Хянтхосэк* — это картины на тему этнографических особенностей Кореи, образы страны и её жителей; художники писали виды корейской деревни, женщин и детей в традиционных костюмах. Произведения на тему «местного колорита» показывали на «Выставке искусства Чосон», единственной регулярной крупной выставке страны, которую с 1922 по 1944 гг. проводило японское правительство. В исследовании раскрывается суть *хянтхосэк* в живописи, представлено, чем руководствовались художники при

выборе сюжетов произведений, критерии, которые предъявляло японское жюри к картинам, причины, по которым жюри выставки и японское правительство могло поощрять тему «местного колорита» и какой образ формировали произведения. Отдельно показано, насколько по-разному оценивают исследователи такую живопись сегодня, и насколько многосложно это явление.

Ключевые слова: Корея, Япония, аннексия, «местный колорит», *хянтхосэк*, корейская живопись, Чосон, корейское искусство

Title. 'Local Color' (Hyangt'osaek) in Korean Painting: Art under Colonial Rule

Author. Khokhlova, Elena Anatolievna — Ph. D., associate professor. National Research University Higher School of Economics, St. Basmannaya ul., 21/4, 105066 Moscow, Russian Federation. ekhokhlova@hse.ru ORCID: 0000-0001-8532-9988

Abstract. Korea lost its independence in 1910 and remained a Japanese colony until 1945. During the colonial period, the main theme in Korean painting was 'Hyangt'osaek' or "local color". 'Hyangt'osaek' is a series of paintings on the ethnographic features of Korea theme, images of the country and people; artists painted views of the Korean countryside, women, and children in traditional costumes. Paintings on the theme of "local color" were shown at the Joseon Art Exhibition, the country's only regular major exhibition, which from 1922 to 1944 was conducted by the Japanese government. The study presents the essence of 'Hyangt'osaek' painting and reveals what guided the artists when they were choosing the subjects of their works, the criteria which the Japanese jury presented to the paintings, the reasons why the jury of the exhibition and the Japanese government encouraged the theme of "local color", and what kind of an image the works have formed.

Keywords: Korea, Japan, "local color", *hyangt'osaek*, Korean painting, Joseon, Korea art

References

Bak Gyeri. The "Local" Color in Colonial Period. *Hangukgeunhyeondaemisulshak (Journal of Korean Modern & Contemporary Art History)*, 1996, vol. 12, pp. 166–210 (in Korean).

Chang Chin-Sung. Korean Art History and Ethnic Nationalism. The Cases of Jeong Seon and Kim Hong-do. *The Arts of Korean. Histories, Challenges and Perspectives*. Gainesville, University of Florida Press, 2017, pp. 304–331.

Cho Eunsol. The Patronage of the Arts by Yi Royal Family during the Japanese Colonial Period: Focused on King Yeongchin. *Misulsayeongu (Journal of Art History)*, 2015, vol. 12, pp. 171–207 (in Korean).

Im Chong-Myong. Lee Insung's Paintings and Korean Locality in Early 1930s Colonial Korea — Colonial/Imperial Regime, Ethnicism, and Aesthetics. *Yeoksa yeongu (The Journal of History)*, 2015, vol. 29, pp. 35–93 (in Korean).

Kang Minki. The Transmission of Japanese Style Painting in Korea from 1890s to 1910s. *Misulshagyeongu (Korean Journal of Art History)*, 2007, vol. 3, pp. 215–251 (in Korean).

Kim Joo-young. A Research on Japanese Painters in Korea during the Colonial Period. *Misulshagyeongu (Korean Journal of Art History)*, 2002, vol. 6, pp. 301–327 (in Korean).

Kim Seung-ik. A Discussion on the Joseon Art Exhibition of the Japanese Painter in Colonial Korea during 1910–1930: Focusing on the Japanese Magazine Joseon and Manchuria and The Chosen Review. *Hangukgeunhyeondaemisulshak (Journal of Korean Modern & Contemporary Art History)*, vol. 1014, pp. 65–86 (in Korean).

Kim Siseup. Intervention of Japanese Colonialism in Art: Focusing on Images of Children Related to Labour in Paintings of Joseon Art Exhibition. *Hangukgeunhyeondaemisulshak (Journal of Korean Modern & Contemporary Art History)*, 2018, vol. 7, pp. 7–36 (in Korean).

Kim Youngna. Nationalism or Colonialism? Yi In-Söng's 'Local Colors'. *Misulanondan (Art History Forum)*, 1999, vol. 11, pp. 212–225.

Mok Soohyun. The Exhibition Space in Kyungseong during the 1930s. *Hangukgeunhyeondaemisulshak (Journal of Korean Modern & Contemporary Art History)*, 2009, vol. 20, pp. 97–116 (in Korean).

O Gwangsung. *Hangukyeondaemisulsa (History of Korean Modern art)*. Seoul, Mijinsa Publ., 1978. 348 p. (in Korean).

Shim Ji-won. Constructing Images through Art Exhibitions Choson Art Exhibition and Inventing the Colonial Image of Choson. *Seutoriaenimijitelling (Story & Image Telling)*, 2017, vol. 13, pp. 283–335 (in Korean).

Yang Ji-young. "Local color" as a Method and Beauty of Joseon as an Idea With a Focus on the Joseon Cultural Movement and Yanagi Muneyoshi. *Asiamunhwayeongu (Asian Cultural Studies)*, 2014, vol. 9, pp. 109–130 (in Korean).



Илл. 149. Ли Ёниль. Деревенская девочка. 1929. Шёлк, минеральные краски, 152 × 142,7 см. Государственный музей современного искусства Республики Корея, Сеул. Воспроизводится по: <https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do>



Илл. 150. Ким Ынхо. Гадающая женщина. 1927. Шёлк, минеральные краски. Государственный музей современного искусства Республики Корея, Сеул. Воспроизводится по: <https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do>



Илл. 151. Ким Чжонтхэ. Желтая кофточка. 1929. Холст, масло, 52 × 44 см. Государственный музей современного искусства Республики Корея, Сеул. Воспроизводится по: <https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do>



Илл. 152. Ким Чжунхён. Весенний день. 1936. Бумага, минеральные краски, 106 × 52.2 см. Государственный музей современного искусства Республики Корея, Сеул. Воспроизводится по: <https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do>



Илл. 153. Ли Инсон. Однажды осенью. 1934. Холст, масло, 96 × 161.4 см. Государственный музей современного искусства Республики Корея, Сеул. Воспроизводится по: <https://www.mmca.go.kr/collections/collectionsList.do>