

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный художественно-  
промышленный университет им. С.Г. Строганова»  
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

*На правах рукописи*

Вострикова Екатерина Александровна

**ОБРАЗЫ ЖИВОЙ ПРИРОДЫ В КОРЕЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ  
ЖИВОПИСИ ЖАНРА *ХВАХВЕЁНМОХВА* ЭПОХИ ЧОСОН (1392–1910 ГГ.):  
СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том I

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения, профессор  
Гаврилин Кирилл Николаевич

Москва

2022

## СОДЕРЖАНИЕ

Том I	
Введение.....	4
Глава 1. История изучения образов живой природы в корейской традиционной живописи эпохи Чосон (1392–1910 гг.).....	16
Глава 2. Жанр <i>хвахвёёнмохва</i> в историко-культурном контексте эпохи Чосон	
2.1. Предпосылки возникновения жанра <i>хвахвёёнмохва</i> : образы живой природы в художественной культуре древней и раннесредневековой Кореи.....	45
2.2. Жанр <i>хвахвёёнмохва</i> и жанровая структура корейской традиционной живописи эпохи Чосон.....	55
2.3. Направления и стилевые тенденции жанра <i>хвахвёёнмохва</i> .....	61
2.4. Художественное своеобразие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> .....	66
2.5. Иконографические и иконологические особенности живописи жанра <i>хвахвёёнмохва</i> .....	72
Глава 3. Эволюция образов живой природы в корейской традиционной живописи конца XIV–XVII в.	
3.1. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в ранний период Чосон (1392 – ок. 1550 гг.).....	81
3.2. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в средний период Чосон (ок. 1550 – ок. 1700 гг.).....	101
Глава 4. Эволюция образов живой природы в корейской традиционной живописи XVIII – начала XX в.	
4.1. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в поздний период Чосон (ок. 1700 – ок. 1800 гг.).....	128
4.2. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в конце эпохи Чосон (ок. 1800 – 1910 гг.).....	155
Заключение.....	177
Примечания.....	189
Библиография.....	209

## Том II

## Приложение 1.

Список иллюстраций.....4

Альбом иллюстраций.....27

## Приложение 2.

Словарь ведущих корейских художников жанра *хвахвёёнмохва*.....159

## Приложение 3.

Терминологический словарь.....174

## ВВЕДЕНИЕ

Образы живой природы, которые в корейской традиционной живописи напрямую связаны с жанром *хвахвёёнмохва* («живопись цветов, трав, птиц и животных»), далее «живопись растений, птиц и животных»), представляют собой яркое явление в национальном изобразительном искусстве Кореи. Этот жанр с точки зрения эстетической реализации едва ли не самый яркий, утонченный и декоративный. В то же время многообразие мотивов, связанных с живой природой, формирует хорошо продуманную идейно-образную программу, выражающую духовные поиски корейцев, их мировоззрение и устремления к познанию законов мироздания.

Живопись, в которой основными мотивами стали растения, птицы и животные, как никакой другой вид искусства повлияла на художественную культуру Кореи. Особенно наглядно это влияние проявилось в декоративно-прикладном искусстве, заимствовавшем, как правило, наиболее популярные мотивы именно из живописи, прибегая зачастую к прямым цитатам, которые выполняли иной раз роль своеобразной «репродукции» с картин того или иного мастера. Особенно часто названные мотивы использовались в декоративной инкрустации, в росписи керамики, лаковых изделий, произведений художественного металла и вышивке.

Рано став одним из ведущих направлений изобразительного искусства, «живопись растений, птиц и животных» на протяжении веков продолжала сохранять свою исключительную актуальность, эволюционировав в самостоятельный жанр *хвахвёёнмохва*. Именно этот жанр позволяет проследить и теоретически обосновать многие закономерности развития и сущностные характеристики культуры Кореи.

В силу ряда исторических обстоятельств международное научное сообщество не уделяло искусству Кореи должного внимания. Все усилия историков искусства были сосредоточены на исследованиях китайской и японской традиции, в то время как корейская художественная культура казалась исследователям вторичной, «провинциальной», целиком зависящей от влияния



метрополии – ведь на протяжении многих веков Корея находилась в вассальной зависимости от Китая.

Даже в наши дни корейское искусство продолжает находиться на периферии научного и публичного интереса, требуя дополнительных исследований и популяризации. Также необходимо учесть масштабы ущерба и утрат, понесенных корейской культурой в первой половине XX в., которые стали результатом японского колониального режима (1910–1945 гг.) и Корейской войны (1950–1953 гг.), когда расхищались и уничтожались памятники архитектуры, изобразительного и декоративного искусства.

Однако в настоящее время скептическое отношение к искусству Кореи пересматривается: совершенно очевидно, что древняя культура этой страны обладала большим своеобразием и потенциалом, находясь под перекрестным влиянием государств, располагавшихся на территории современного Китая, Центральной Азии, Монголии и Дальнего Востока России, так что истинный вклад Кореи в мировое культурное наследие только предстоит оценить.

Важно отметить, что в Республике Корея и КНДР становление искусствознания как науки произошло довольно поздно, лишь в 1970-х гг. Однако даже в корейском искусствознании живопись жанра *хвахвеёнмохва* стала углубленно изучаться только в последние пятнадцать-двадцать лет, в то время как пейзаж, бытовой жанр и портрет были систематизированы и исследованы значительно лучше. Связано это в первую очередь с тем фактом, что в современном корейском обществе до сих пор острыми остаются проблемы самоидентификации и сохранения национальной самобытности, тогда как «живопись растений, птиц и животных» в образном, идейном и символическом планах часто представлялась специалистам как некое продолжение китайской художественной традиции и даже слепое следование ей, что противоречило внутривосточному запросу на выявление индивидуального и национального в корейской культуре. Все это привело к обесцениванию значения жанра *хвахвеёнмохва* в глазах корейских ученых, что делает исследование этого художественного направления, одного из главнейших явлений национальной живописи, актуальной научной задачей.

На сегодняшний день остро стоит вопрос о недостаточности уровня знаний, неполноте картины эволюции художественных процессов, стилевых направлений, жанровой системы в корейском классическом изобразительном искусстве. Для формирования панорамы художественной жизни традиционной Кореи необходимы, в том числе, объективные систематические исследования «живописи растений, птиц и животных», выполненные историками искусства, как на самом Корейском полуострове, так и за его пределами.

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что корейская живопись в целом до сих пор остается малоисследованной областью истории искусства, и, хотя в отечественной науке существует целый ряд публикаций, посвященных корейской традиционной живописи, бóльшая их часть посвящена пейзажному и бытовому жанрам. Жанр *хвахвеёнмохва*, вбирающий в себя самый широкий круг образов живой природы, остается недостаточно изученным. Кроме того, в российском и западноевропейском искусствознании отсутствуют научные труды, в которых был бы проведен всесторонний системный анализ корейских художественных памятников «живописи растений, птиц и животных». В нашей диссертации предпринята попытка комплексного изучения происхождения и закономерностей развития жанра *хвахвеёнмохва* в эпоху Чосон [прим. 1], его длительной художественной эволюции.

Хронологические границы, заявленные в названии диссертации, определяются тем, что «живопись растений, птиц и животных», зародившись на Корейском полуострове как отдельное художественное явление еще в эпоху Корё (918–1392 гг.), достигла наивысшей стадии развития и стала одним из самых популярных направлений традиционного изобразительного искусства именно с конца XIV до начала XX в., т.е. в эпоху Чосон, или период правления династии Ли. Однако хронологические границы исследования были значительно расширены, охватывая обширный период, начиная с неолита, что позволяет нам проследить глубокие духовные и национальные истоки сформировавшегося позже жанра.

Географические границы охватывают всю территорию Корейского полуострова, с севера ограниченную реками Амноккан и Туманган. Надо отметить,

что наиболее активная художественная жизнь и творческие силы были сосредоточены в столице государства Чосон Хансоне (иначе Ханян, современный Сеул). Локализация придворного искусства всегда тяготела к столичному региону, однако, как придворные художники, так и художники-интеллектуалы либо по долгу службы, либо по собственному желанию работали и занимались живописью во всех провинциях государства Чосон. Вместе с тем переклички с иными национальными культурами, в первую очередь к китайской, способствовали созданию единого художественного пространства дальневосточного региона, расширяя географию исследования, которая не зависит от государственных границ.

Объектом исследования в настоящей работе выступают образы живой природы (растения, птицы, животные, насекомые, водные обитатели) в живописи эпохи Чосон, которые объединены жанром *хвахвёёнмохва*.

Предмет исследования – художественное своеобразие жанра *хвахвёёнмохва*, его идейная программа, образная система, художественно-выразительные средства и стилевые особенности в ранний, средний и поздний периоды Чосон в творчестве как профессиональных живописцев, так и художников-интеллектуалов.

Цель настоящей диссертации – исследовать многообразие образов живой природы, их художественную эволюцию в корейской традиционной живописи; представить жанр *хвахвёёнмохва* как одно из ведущих направлений корейского классического изобразительного искусства, определив специфику его развития; а также представить развернутый художественный анализ знаковых живописных памятники этого жанра.

Для реализации намеченных целей потребовалось решить следующие задачи:

– выявить истоки жанра *хвахвёёнмохва* в древнейшем искусстве и древней корейской живописи, рассмотрев вопросы периодизации в историко-культурном контексте развития корейской художественной традиции;

– исследовать социокультурные предпосылки и особенности сложения жанра *хвахвёёнмохва*, объединившего множество мотивов, найденных художниками в мире живой природы; выявить его место в общей системе жанров корейской традиционной живописи; систематизировать и классифицировать разновидности

жанра, которые обращались к изображению растений, птиц, животных, насекомых, водных обитателей;

– представить два направления жанра *хвахвёёнмохва* – *конпхиль* («тщательная кисть») и *саый* («живопись идей»), выразивших себя в особых стилевых формах с использованием характерных художественных средств, технических приемов и материалов;

– проанализировать ключевые понятия корейской традиционной живописи, к числу которых относятся *вончхехванхун* (стиль академической придворной живописи) и *мунинхвапхун* (стиль художников-интеллектуалов); объяснить преобладание того или иного стиля в «живописи растений, птиц и животных» на разных этапах периода Чосон;

– выявить идейные и философские программы, легшие в основу жанра *хвахвёёнмохва* и породившие своеобразную устойчивую иконографию, скрытый символизм в изображении растений, птиц, животных, насекомых и водных обитателей;

– представить жанр *хвахвёёнмохва* в синтезе с другими видами искусств, включая каллиграфические колофоны и печати, в чем проявилось утверждение принципа триединства поэзии, каллиграфии и живописи;

– показать эволюцию жанра *хвахвёёнмохва* в традиционной живописи в различные периоды эпохи Чосон, выявив ключевые этапы в развитии жанра на фоне социальных и политических перемен, происходивших в корейском обществе;

– проследить влияние китайского классического искусства на корейскую традиционную живопись. Кроме того, показать степень влияния западноевропейской живописи на жанр *хвахвёёнмохва* в поздний период Чосон;

– выявить и обозначить роль и место крупнейших мастеров жанра *хвахвёёнмохва*, отметив особенности взаимоотношений художника и заказчика;

– составить каталог основных памятников живописи жанра *хвахвёёнмохва* эпохи Чосон, отметив преемственные связи и новаторство художников разных периодов.

Источниковой базой диссертационного исследования послужили памятники живописи и каллиграфии традиционной Кореи, а также произведения китайского и западноевропейского изобразительного искусства. Общее количество выявленных и исследованных изобразительных памятников превышает 1000 единиц, в тексте диссертации анализируется более 200 произведений.

Основной корпус изученных нами памятников искусства (свитки, живописные альбомы, отдельные альбомные листы, ширмы и др.) хранится и экспонируется, в первую очередь, в южнокорейских коллекциях, а также в северокорейских, зарубежных и российских собраниях. Среди них, прежде всего, музеи Сеула: Национальный музей Кореи, Музей Лиум корпорации «Самсунг», Художественный музей Кансон, Художественный музей Ильмин, Национальный этнографический музей Кореи, Национальный музей современного искусства, Музей Сеульского национального университета, Музей Женского университета Ихва, Музей Университета Корё и Музей Университета Тонгук. Также музеи, расположенные в провинциях Республики Корея: Музей провинции Кёнгидо в Ёньине, Музей Хоам в Ёньине, Национальный музей в Чинджу, Музей Университета Сонмун в Асане, Городской музей Оджукхон в Каньине, Музей Университета Кённам в Чханвоне, Пусанский музей. Кроме того, музеи за пределами Республики Корея: Художественная галерея Кореи в Пхеньяне, Музей провинции Ляонин в Шэньяне, Музей искусств провинции Гуандун в Гуанчжоу, Национальный музей Гугун в Тайбэе, Музей народного творчества Японии в Токио, Токийский национальный музей, Королевская галерея Маурицхёйс в Гааге, Рейксмузеум в Амстердаме, Художественная галерея Фрир в Вашингтоне, Музей изящных искусств в Бостоне, Бруклинский музей в Нью-Йорке, Государственный музей Востока в Москве, Институт восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге. Дополнительно отметим известные частные собрания Республики Корея и Японии. С целью изучения памятников живописи и каллиграфии нам удалось посетить музеи Сеула и Пхеньяна.

Другую часть исследовательской базы формируют письменные источники – переведенные нами колофоны целого ряда художественных произведений,

содержащих стихи и ценные комментарии по истории создания картин, критические заметки и суждения самих авторов, почитателей их творчества и коллекционеров. Также нами впервые переведены на русский язык фрагменты средневековых эго-документов (дневников и мемуаров), научных трудов корейских интеллектуалов. Дополнительно использованы исторические летописи эпохи Чосон, китайские философские трактаты и пособия по живописи.

Научная новизна исследования состоит в том, что впервые в отечественном искусствознании:

- всесторонне комплексно изучена «живопись растений, птиц и животных» в корейском классическом искусстве эпохи Чосон;

- в научный оборот отечественного искусствознания введен термин *хвахвёёнмохва*, определяющий особый жанр корейской живописи, получивший широкое распространение в период Чосон. Кроме того, выявлены и систематизированы разновидности этого жанра, обращавшиеся к изображению растений, птиц, животных, насекомых и водных обитателей;

- представлена история зарождения и сложения жанра *хвахвёёнмохва*, детально проанализированы этапы его эволюции на протяжении всего периода Чосон;

- благодаря анализу обширной источниковой базы, определены идейные и философские программы, легшие в основу жанра *хвахвёёнмохва*, исследованы и систематизированы устойчивые иконографические мотивы, а также мотивы скрытого символизма «живописи растений, птиц и животных»;

- представлен анализ иноземных влияний на живопись жанра *хвахвёёнмохва*, прежде всего со стороны классического искусства Китая и, в меньшей степени, западноевропейской живописи, что проявилось в интерпретации мотивов целого ряда произведений;

- в научный оборот отечественного искусствознания впервые вводится большое число неизвестных и малоизвестных памятников корейского искусства;

– в оборот отечественной науки впервые вводится ряд средневековых литературных источников по истории корейского изобразительного искусства эпохи Чосон.

Теоретическая значимость диссертационного исследования определяется его научной новизной, работа значительно углубляет и дополняет представления о корейской классической живописи, имеющиеся на сегодняшний день в российском искусствознании. Материалы исследования способствуют лучшему пониманию общих проблем и процессов, происходивших в корейском средневековом искусстве, расширяют теоретическую базу и открывают перспективы для дальнейших исследований традиционной живописи Кореи.

Практическая значимость данной работы состоит в том, что анализируемый в диссертации материал восполняет пробелы отечественной науки в изучении истории изобразительного искусства Кореи. Исследование будет представлять практический интерес для искусствоведов, корееведов, историков и этнографов. Диссертация может применяться как:

– научно-методическая основа при составлении учебных программ, спецкурсов, семинаров, учебных пособий по истории корейского искусства и культуры, общей истории и философии Кореи;

– информационный ресурс при создании справочных и общенаучных очерков по истории искусства Кореи и всеобщей истории искусства;

– материал для дальнейших исследований корейской традиционной живописи;

– источник данных, используемый в музейной работе при составлении каталогов собраний, организации выставок, проведении экспертизы и атрибуции художественных произведений;

– визуальная и теоретическая основа для современных художников, сфера интересов которых распространяется на дальневосточную традиционную живопись и корейское искусство.

Методология определяется спецификой объекта исследования, материальной базой, целью работы и ее задачами. В основе данной диссертации лежит принцип

комплексного подхода, носящий междисциплинарный характер, который сочетает целый ряд самостоятельных методов анализа, в том числе традиционные методы искусствознания:

- *метод культурно-исторического анализа*, учитывающий особенности политического, социального и религиозного контекста, который позволил воссоздать атмосферу эпохи и проследить развитие жанра *хвахвёёнмохва* в корейской классической живописи эпохи Чосон;

- *иконографический и иконологический методы*, позволившие систематизировать типы изображений, выделить идейные и философские программы жанра *хвахвёёнмохва*, изучить устойчивые мотивы, выстроить видовые ряды, характерные для «живописи растений, птиц и животных» всей эпохи Чосон и отдельных ее периодов;

- *формально-стилевой анализ*, который помог представить стилевую эволюцию жанра *хвахвёёнмохва*, а также сопоставить формальные признаки стиливых направлений академической живописи *конпхиль* и «живописи идей» *сабий*, показав их исключительное своеобразие;

- *социокультурный метод*, выявивший специфику взаимоотношений художника и заказчика эпохи Чосон;

- *семиотический подход* в анализе произведений искусства позволил определить скрытый символизм мотивов, присущих «живописи растений, птиц и животных», которые в средневековой Корее стали средством выражения морали, аллегорического отражения человеческих желаний и способом философско-поэтического осмысления мира живой природы;

Помимо того, использованы методы исторической науки:

- *сравнительно-исторический анализ* помог выявить национальное своеобразие искусства средневековой Кореи, долгое время находившейся в орбите влияния китайской культуры;

- *типологический метод* использовался в целях классификации разновидностей жанра *хвахвёёнмохва*;



– историко-биографический и персонологический методы применялись при составлении кратких биографий художников и анализе их творчества, помогая определить место того или иного мастера в развитии живописи жанра *хвахвёёнмохва*.

Научные положения, выносимые на защиту:

1. Живая природа занимает особое место в традиционном мировоззрении и художественной культуре Кореи, благодаря чему в искусстве эпохи Чосон сложился особый живописный жанр *хвахвёёнмохва*, включивший в себя самые разнообразные виды растений, птиц, животных, насекомых, водных обитателей, на протяжении многих веков повторявшиеся и интерпретировавшиеся в творчестве придворных художников и художников-интеллектуалов. Стремление к натурализму, жизнеподобию в передаче силуэта и движения при очевидном использовании скупых выразительных средств легли в основу художественных принципов данного жанра.

2. Корейский шаманизм, буддизм, даосизм и конфуцианство стали плодотворной идейной и философской почвой для развития корейской живописи в целом и жанра *хвахвёёнмохва* в частности, что проявилось в философско-поэтическом осмыслении природы, аллегоризме образа, скрытом символизме, дидактической направленности и пережитках тотемических представлений о магических свойствах растений и животных.

3. Как и другие ведущие жанры корейской традиционной живописи, жанр *хвахвёёнмохва* реализовывался в двух стилевых формах: академической придворной живописи *вончхехвапхун*, которая связана со стилем *конпхильхвапхун*, и живописи художников-интеллектуалов *мунинхвапхун*, которая, в свою очередь, соотносится со стилем *саыйхвапхун*. Оба направления часто сочетались в творчестве корейских художников, не создавая напряженной дихотомии, свойственной китайской классической живописи.

4. При всей стабильности и неизменности образно-символической системы традиционной живописи, эволюция жанра *хвахвёёнмохва* эпохи Чосон напрямую отражала происходившие в корейском обществе социально-политические и

культурные процессы, которые влияли на тематические и стилевые предпочтения корейских художников разных исторических периодов.

5. Корейская живопись испытывала сильнейшее влияние китайского классического искусства, тем не менее усвоенные корейцами чужие эстетические нормативы были встроены в национальную культуру. Даже в таком консервативном жанре, как *хвахвеёнмохва*, художники эпохи Чосон, перерабатывая китайский опыт, развили самобытную самостоятельную живописную традицию, в которой ярко выражались национальные особенности, характерные именно для Корейского полуострова.

Результаты исследования прошли апробацию и подтвердили свою научную достоверность в девяти статьях, где были представлены основные положения настоящей диссертации. Пять статей из названных девяти опубликованы в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ. Отдельные разделы диссертации были озвучены в качестве докладов на XXVII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «ЛОМОНОСОВ» в МГУ им. М.В. Ломоносова (18–20 ноября 2020 г., Москва), XXVIII Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых «ЛОМОНОСОВ» в МГУ им. М.В. Ломоносова (21–23 апрель 2021 г., Москва), Шестой международной научной конференции молодых ученых-корееведов в МГУ им. М.В. Ломоносова (25–26 июня 2021 г., Москва), Научной конференции «Ломоносовские чтения» в МГУ им. М.В. Ломоносова (14–22 апреля 2022 г., Москва), Первой Международной научно-практической конференции «Искусство на Востоке и Восток в искусстве (ИВВИ). От традиционных форм к современным арт-практикам» (28–30 июня 2022 г., Москва), проведенной совместно Институтом востоковедения РАН, Государственным музеем Востока и Государственным академическим университетом гуманитарных наук, Научно-практическом семинаре «История и историография древней и средневековой Кореи» в ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова (17 сентября 2022 г., Москва), Международной научно-практической конференции «Россия и Корея в современном информационном

пространстве» в Иркутском государственном университете (1–2 октября 2022 г., Иркутск), Международной научной конференции «Добро и зло на Востоке: этика, политика, экономика» в ИСАА МГУ им. М.В. Ломоносова (13–15 ноября 2022 г., Москва).

Кроме того, результаты настоящего исследования послужили основой для составления учебной программы дополнительного образования Института стран Азии и Африки МГУ им. М.В. Ломоносова 2020–2021 гг., а также использовались нами в лекционном курсе о традиционной живописи Кореи в рамках этой образовательной программы.

Структура и объем диссертации обусловлены целью и задачами исследования. Работа состоит из двух томов. Первый том включает в себя введение, четыре главы, заключение, примечания и библиографию. Второй том содержит приложения: список иллюстраций, альбом иллюстраций, насчитывающий 206 произведений искусства, биографический словарь ведущих корейских художников жанра *хвахвёёнмохва* и терминологический словарь.

## ГЛАВА 1. История изучения образов живой природы в корейской традиционной живописи эпохи Чосон (1392–1910 гг.)

Как уже было заявлено во введении, тема образов живой природы в корейской традиционной живописи как в отечественном, так и зарубежном искусствознании остается малоисследованной областью науки, ее смело можно назвать белым пятном в истории мировой художественной культуры. Каких-либо основополагающих научных работ, посвященных «живописи растений, птиц и животных» в корейском искусстве, в русскоязычной историографии пока нет. До сих пор не было предложено обобщающего исследования, в котором бы освещалось происхождение и прослеживалось развитие жанра *хвахвёнмохва*, анализировались его типологические особенности.

Хотя степень научной разработанности заявленной темы, в первую очередь, в отечественной искусствоведческой науке невелика, она еще не получила должного освещения и не была в достаточной мере раскрыта в литературе, тем не менее, исследуемые явления имеют первостепенную значимость в контексте глобального изучения корейской средневековой живописи.

Историография вопроса – краткая, фрагментарная и даже поверхностная. Поэтому настоящая глава диссертационного исследования представляет собственный опыт систематизации научных трудов, в той или иной степени связанных с обозначенной темой, с целью дать более полный и развернутый историографический обзор. При этом диапазон использованной в ходе работы научной и критической литературы весьма широк: это фундаментальные теоретические труды – монографии и очерки, научные статьи и тематические коллективные сборники, справочные пособия и энциклопедии, каталоги музейных собраний и выставок, а также арт-критика и каталоги, содержащиеся на страницах специализированных аккаунтов и интернет-сайтов.

Теоретической и эмпирической базой исследования послужили труды отечественных, западных и корейских искусствоведов, историков, этнографов, филологов, лингвистов и философов, так как решение поставленных научных задач реализовывалось на основе широкого междисциплинарного синтеза, обобщающего

и адаптирующего совокупные положения областей искусствознания, эстетики, философии, литературоведения, языкознания, этнографии, которые формируют важнейшую ветвь в изучении корейского искусства.

Было принято решение разделить общий объем историографии на три основные группы: исследования отечественных, западных и корейских специалистов.

Итак, к первой группе будет целесообразно отнести отечественную советскую и российскую литературу, которая в свою очередь также будет распределена по тематическим подгруппам.

Несмотря на то, что история российского корееведения насчитывает более ста лет, искусство и живопись Кореи, как уже отмечалось выше, до сих пор остаются малоизученной областью гуманитарного знания. Однако советскими и российскими востоковедами-корееведами были проведены глубокие исследования в области корейской истории, классической литературы, этнографии и других направлениях, без сомнения, открывающих горизонты для более углубленного изучения художественного искусства Кореи.

Любое традиционное искусство невозможно рассматривать вне широкого исторического и общественно-политического контекста, что заставляет нас обратиться к общим работам по истории и общественно-политической мысли Кореи. Существует целый ряд признанных фундаментальных монографий и трудов Ю.В. Ванина, С.В. Волкова, С.О. Курбанова, А.Н. Ланькова, М.Н. Пака, Т.М. Симбирцевой, В.М. Тихонова (совместно с южнокорейским ученым Кан Мангилом), И.А. Толстокулакова, А.В. Торкунова, Г.Д. Тягай, Н.А. Чесноковой<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> История Кореи (с древнейших времен до наших дней). Том 1 / под ред. Ю.В. Ванина. – М.: Наука, 1974. – 470 с.; Волков С.В. Чиновничество и аристократия в ранней истории Кореи. – М.: Наука, 1987. – 287 с.; Курбанов С.О. История Кореи: с древности до начала XXI века. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. – 744 с.; Ланьков А.Н. Политическая борьба в Корее XVI–XVIII вв. – СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1995. – 200 с.; Пак М.Н. История и историография Кореи. Избранные труды. – М.: Восточная литература, 2003. – 911 с.; Хан Ёнью. История Кореи: новый взгляд / пер. с кор. под ред. М.Н. Пака. – М.: Восточная литература, 2010. – 758 с.; Симбирцева Т.М. Владыки старой Кореи. – М.: РГГУ, 2012. – 640 с.; Тихонов В.М., Кан Мангиль. История Кореи: в 2 т. – М.: Восточная книга, 2011. – 341 с.; Толстокулаков И.А. История общественно-политической мысли Кореи. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 2007. – 366 с.; История Кореи: (Новое прочтение) / под ред. А.В. Торкунова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 429 с.; Тягай Г.Д. Общественная мысль Кореи в эпоху феодализма. М.: Наука, 1971. – 256 с.; Чеснокова Н.А. Пространственные представления и самосознание культуры в Корее в XVII – XVIII вв. По материалам историко-географического памятника «Описание избранных деревень» (Тхэнниджи, 1751 г.) Ли Джунхвана (1690–1756?): дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01. – М.: 2018. – 263 с.

которые заложили основы изучения Кореи разных исторических периодов. Хотя предмет данных исследований не был связан с традиционной живописью, на их основе можно проследить и постичь общие закономерности, в том числе социокультурного развития корейских государств.

Отдельное значимое место в отечественном корееведении занимают исследования средневековой литературы и ее переводы. Дело в том, что в традиционной корейской концепции творческого начала литература и живопись обладали общей теоретической основой, общим философским, символическим и нравственным содержанием. Именно поэтому в историографии рассматриваются труды прославленных отечественных филологов и литературоведов, переводчиков средневековых текстов, таких как Ю.В. Болтач, А.А. Гурьева, А.Л. Жовтис, Л.Р. Концевич, М.И. Никитина, А.Ф. Троцевич<sup>2</sup>.

В области изучения религий Кореи стоит отметить фундаментальные исследования ведущих востоковедов С.В. Волкова, А.В. Ефимова, Г.Н. Кима, С.О. Курбанова<sup>3</sup>. И хотя их научные труды также не затрагивают тему традиционной живописи, тем не менее они помогают лучше осознать и проанализировать неразрывную связь религии и искусства, которое посредством художественных произведений материализовало и воплотило духовную жизнь корейцев.

---

<sup>2</sup> Наставление царю цветов: высокая проза Кореи XI–XVIII веков / пер. с кит. Ю.В. Болтач и др. сост., вступ. ст., пер., ком. А.Ф. Троцевич. – СПб.: Гиперион, 2010. – 286 с.; *Троцевич А.Ф., Гурьева А.А.* Описание письменных памятников корейской традиционной культуры // Выпуск I: Корейские письменные памятники в фонде китайских ксилографов восточного отдела Научной библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Изд-во С.-Петербург. ун-та, 2007. – 300 с.; Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX веков / пер. А. Жовтиса, сост. Л.Р. Концевич. – М.: Наука, 1978. – 327 с.; Осенние клёны. Антология корейской поэзии VIII–XIX столетий в русских поэтических переводах / сост. Л.Р. Концевич; вступ. статьи, подстрочные переводы со старокорейского и коммент. М.И. Никитиной и Л.Р. Концевича; поэтич. пер. А.А. Ахматовой, А.Л. Жовтиса, Е. Витковского. – СПб.: Гиперион, 2012. – 352 с.; Корейские предания и легенды из средневековых книг / Сост. и ком. Л.Р. Концевича. – М.: Худ. лит., 1980. – 286 с.; *Никитина М.И.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом. – М.: Наука, 1982. – 327 с.; *Никитина М.И.* Корейская поэзия XVI–XIX вв. в жанре сиджо. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. – 306 с.; *Никитина М.И.* Миф о Женщине-Солнце и её родителей и его «спутники» в ритуальной традиции древней Кореи и соседних странах. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. – 560 с.; *Никитина М.И., Троцевич А.Ф.* Очерки истории корейской литературы до XIV в. – М.: Наука, 1969. – 238 с.; *Троцевич А.Ф.* История корейской традиционной литературы (до XX в.). – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 324 с.; *Троцевич А.Ф.* Миф и сюжетная проза Кореи. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. – 208 с.

<sup>3</sup> *Волков С.В.* Ранняя история буддизма в Корее: (сангха и государство). – М.: Наука, 1985. – 152 с.; *Ефимов А.В.* Роль и место корейского шаманизма в социальной истории Кореи (проблемы трансформации): дисс... канд. ист. наук. 24.00.01. – М.: 2003. – 288 с.; *Ким Г.Н.* История религий Кореи. – Алматы: Изд-во КазНУ, 2001. – 229 с.; *Курбанов С.О.* Конфуцианский классический «Канон сыновней почтительности» в корейской трактовке. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. – 280 с.; *Курбанов С.О.* Типы, порядок совершения и сущность церемоний жертвоприношений духам предков в Кореи // Вестник Центра корейского языка и культуры. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение». – 1997. – Вып. 2. – С. 160–173.

Важными для диссертации стали исследования по этнографии Кореи Р.Ш. Джарылгасиновой, Ю.В. Ионовой, Д.А. Самсонова, А.Н. Чистяковой<sup>4</sup>, которые помогли выявить экспоненты корейского общества, соединяющие материальную и духовную культуру.

Ценным вкладом в разработку проблематики стали монографии и публикации М.В. Воробьева, Т.В. Гарбусенко и Е.А. Сиротиной (Похолковой), К.В. Ермакова, Л.Р. Концевича, В.В. Пак (Пироженко), В.Д. Тяна, Е.Н. Филимоновой<sup>5</sup> по смежным дисциплинам и тематикам, которые можно выделить в отдельную смешанную категорию. Они также не являются профильными, но способствовали в той или иной мере расширению границ исследования.

Все указанные выше научные труды отечественных корееведов советского и современного этапов формируют первую подгруппу русскоязычной историографии. Они напрямую не связаны с темой корейской традиционной живописи, однако помогли сформировать базовые представления о корейской культуре и искусстве и способствовали сложению единой концепции их развития.

Следующую подгруппу составили исследования отечественных историков искусства и востоковедов, уже непосредственно освещающих сферу искусства и живописи Кореи.

---

<sup>4</sup> Джарылгасинова Р.Ш. Корейцы // Системы личных имён у народов мира. – М.: ГРВЛ, 1986. – С. 175–180.; Джарылгасинова Р.Ш. Основные компоненты традиционной корейской антропонимии // Этническая ономастика. Сб. ст. – М.: Наука, 1984. С. 102–108.; Джарылгасинова Р.Ш., Ионова Ю.В. Корейцы // Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. – М.: Наука, 1989. – С. 105–159.; Ионова Ю.В. История формирования и характеристика корейского фонда Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого // Корейские и монгольские коллекции в собраниях МАЭ. Ред. А.М. Решетов. – Ленинград: Наука, 1987. – 177 с.; Ионова Ю.В. О культе деревьев в Корее // Мифы, культы, обряды народов Зарубежной Азии. – М.: Наука, 1986. – С. 216–229.; Ионова Ю.В. О происхождении культа камней // Краткое содержание докладов годичной научной сессии Института этнографии АН СССР. 1970. – Л.: 1971. – С. 100–101.; Ионова Ю.В. Собака в традиционных воззрениях и обрядах корейцев // Кунсткамера: Этнографические тетради. – СПб.: 1994. – Вып. 5–6. – С. 185–194.; Ионова Ю.В. Ценное поступление Музея Антропологии и этнографии // 250 лет музею антропологии и этнографии им. Петр Великого. Т.22. – Л.: Наука, 1964. – 268 с.; Самсонов Д.А. Корейский этикет: опыт этнографического исследования. – СПб.: Наука, 2013. – 144 с.; Чистякова А.Н. О роли птиц в культуре Китая и Кореи // Российское корееведение. Альманах. – М.: Муравей. – 2004. – Выпуск четвертый. – С. 209–215.

<sup>5</sup> Воробьев М.В. Очерки культуры Кореи. – СПб.: Изд-во РАН, 2002. – 182 с.; Габрусенко Т.В., Сиротина Е.А. Корейские сюжеты. Образ тигра в корейской культуре // Восточная коллекция. – М.: Российская государственная библиотека. – 2002. – №2 (9). – С. 63–70.; Ермаков К.В. Псевдонимы Чон Дасана (1762–1836) как вехи его биографии // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2011. – №3. – С. 36–62.; Концевич Л.Р. Корееведение: Избр. работы. – М.: Муравей-Гайд, 2001. – 640 с.; Пак (Пироженко) В.В. Образ дракона через призму ранней истории и историографии Кореи // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2015. – №7. – С. 29–45.; Тяна В.Д. Буддийские храмы средневековой Кореи. История, архитектура, философия. – М.: Восточная литература, 2001. – 174 с.; Филимонова Е.Н. Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – С. 26–53.

Первой коллективной работой, затрагивающей различные области корейского искусства и позволяющей постичь определенные закономерности культурного развития традиционной Кореи, является сборник статей «Корейское классическое искусство» (1972 г.), составленный Л.И. Киреевой<sup>6</sup>. В ряду прочих публикаций сборника, посвященных буддийскому храмовому искусству, ювелирному делу, керамике, пейзажной живописи и народному зодчеству, особого внимания в контексте данной диссертации заслуживает статья Р.Ш. Джарылгасиновой, ведущего специалиста в области исследования древней настенной живописи Когурё. Она неоднократно обращалась к теме фресковой живописи древних гробниц. Публикации Р.Ш. Джарылгасиновой «Когурёские гробницы и их настенная живопись» (1972 г.) и «Немеркнущая красота росписей государства Когурё» (2007 г.)<sup>7</sup> стали ценным источником данных о росписях, украшавших усыпальницы древних корейских правителей. Статьи фокусируют внимание на образах живой природы как одной из ведущих тем когурёских фресок.

Исключительное методологическое значение имеет монография отечественного искусствоведа О.Н. Глухарёвой «Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века»<sup>8</sup>, вышедшая в свет в 1982 г. На сегодняшний день работа является самым полным научным исследованием по истории архитектуры, скульптуры, живописи, керамики и прикладного искусства Кореи, в которой предпринята попытка проследить эволюцию и своеобразие основных этапов развития корейского классического искусства, представлены его основные памятники. Отдельные главы монографии затрагивают вопросы развития традиционной живописи, в них в хронологической последовательности автор описывает творчество ведущих корейских художников разных исторических периодов, кратко анализируя их программные произведения. В частности, О.Н.

<sup>6</sup> Корейское классическое искусство: сборник статей. М.: Наука, 1972. – 96 с.

<sup>7</sup> Джарылгасинова Р.Ш. Когурёские гробницы и их настенная живопись // Корейское классическое искусство. Сб. ст. под ред. Л.Р. Концевича. – М.: ГРВЛ, 1972. – С. 15–29.; Джарылгасинова Р.Ш. Немеркнущая красота росписей государства Когурё // Восточная коллекция. – М.: Российская государственная библиотека. – 2007. – № 1 (28). Зима. – С. 98–107.

<sup>8</sup> Глухарёва О.Н. Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века. – М.: Искусство, 1982. – 255 с.



Глухарева дает искусствоведческий разбор отдельных свитков и альбомных листов, вошедших в данное диссертационное исследование.

Неизмеримый вклад в изучение корейской традиционной живописи внесла востоковед и искусствовед Л.И. Киреева. Помимо целого ряда общетеоретических и узкоспециальных работ о корейском искусстве<sup>9</sup>, основной темой научных изысканий Л.И. Киреевой стало творчество прославленного корейского пейзажиста Чон Сона (1676–1759 гг.) и художников-жанристов конца XVIII – начала XIX вв., выступивших объектами исследования ее кандидатской диссертации (1978 г.), а также традиционная пейзажная живопись, которой посвящены публикации «Об организации пространства в корейской традиционной пейзажной живописи» (1986 г.) и «Падающая вода и сосны на горных склонах» (2010 г.)<sup>10</sup>.

Для нашей научной работы особое значение имеет краткое описание Л.И. Киреевой свитка художника Чан Сынопа (1843–1897 гг.) «Дикие гуси» из собрания Института Восточных рукописей РАН<sup>11</sup>. Впервые атрибуция была выполнена исследователем еще 1968 г., позже сведения дублировались в нескольких научных изданиях.

В начале XXI в. российское искусствознание и корееведение сделали значительный шаг вперед в изучении и освоении духовной и культурной жизни Кореи.

Важным обобщением по истории корейского искусства является учебное пособие «Очерк истории корейской культуры» (2002 г.) И.А. Толстокулакова<sup>12</sup>, в котором дан краткий обзор процессов становления и развития корейской

---

<sup>9</sup> Киреева Л.И. К вопросу об изучении художественной ценности корейского искусства на западе (несколько замечаний по поводу позиции проф. Ю Хонджуна // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 176–180.; Киреева Л.И. К характеристике письменных источников в изучении корейского искусства // Востоковедение-16: Исследования по филологии и истории культуры. – Л.: ЛГУ, 1990. С. 158–163.; Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – 204 с.

<sup>10</sup> Киреева Л.И. Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи: автореф. дис... канд. историч. наук: 07.00.03. – Л., М.: 1978. – 18 с.; Киреева Л.И. Об организации пространства в корейской традиционной пейзажной живописи // Востоковедение. Вып. 12.: – Л.: 1986. – С. 156–162.; Киреева Л.И. Падающая вода и сосны на горных склонах // Восточная коллекция. – 2010. – 3 (42). – С. 142–151.

<sup>11</sup> Киреева Л.И. Свиток Чан Сынопа в собрании ЛО ИНА // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 32–35.

<sup>12</sup> Толстокулаков И.А. Очерк истории корейской культуры. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. – 238 с.

национальной культуры с древнейших времен до второй половины XX в. И хотя каждому отдельному виду искусства, будь то литература, музыка, живопись, скульптура, архитектура и пр., дано лишь небольшое описание в соответствии с заданной автором хронологией, И.А. Толстокулаков стремится к выявлению общих закономерностей исторического развития и национальной специфики культуры Корейского полуострова.

Примечательным явлением в изучении корейской живописи стали немногочисленные, но от этого в информационном плане еще более ценные путеводители и каталоги выставок. Особого внимания заслуживает путеводитель по постоянной экспозиции Государственного музея Востока «Искусство и культура Кореи» (2010 г.), составленный искусствоведом И.А. Елисеевой<sup>13</sup>. Во введении повествуется об истории формирования корейской коллекции музея, характеризуется общая направленность исторического пути развития корейской культуры. В основной части подробно описываются основные памятники постоянной экспозиции, в том числе живописные произведения, хранящиеся в музее.

Серьезным научным изданием является каталог выставки корейского классического искусства из Коллекции Национального музея Кореи «“Ветер в соснах...”. 5000 лет корейского искусства»<sup>14</sup>, проведенной в Эрмитаже в 2010 г. В рамках этого проекта в Санкт-Петербург были привезены подлинные шедевры корейской культуры. На примере памятников ведущих направлений традиционного искусства, в том числе художественных произведений, в каталоге представлена развернутая картина генезиса и развития корейской средневекового искусства разных исторических эпох.

Содержательным также является каталог выставки «Российский посланник в Корею: Карл Вебер и его коллекция» (2020 г.) из собрания МАЭ РАН<sup>15</sup>. Хотя

<sup>13</sup> Елисеева И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. – М.: Государственный музей Востока, 2010. – 160 с.

<sup>14</sup> «Ветер в соснах...». 5000 лет корейского искусства: каталог выставки / Науч. ред. Т.Б. Арапова. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. – 304 с.

<sup>15</sup> Российский посланник в Корею: Карл Вебер и его коллекция / Каталог выставки. Отв. ред. А.В. Головнёв. Сост. Ю.С. Конькова, П.В. Рудь. – СПб.: МАЭ РАН, 2020. – 160 с.

Кунсткамерой была проведена монографическая выставка, освещавшая в первую очередь деятельность выдающегося российского дипломата К.И. Вебера, ее предметно-содержательная часть, которая детально описана в каталоге, представляет интерес для историков искусства.

Познавательным иллюстративным рядом характеризуется каталог выставки «Минхва – душа корейского народа»<sup>16</sup>, проведенной в 2021 г. в московском Всероссийском музее декоративного искусства. Описательно-смысловая часть в каталоге практически отсутствует, однако представленные художественные произведения позволяют проанализировать, как традиционные сюжеты, связанные в том числе с образами живой природы, находят свое отражение в творчестве современных художников, работающих в жанре народной живописи *минхва*.

На сегодняшний день в отечественной науке наиболее популярной для исследований и тщательно разрабатываемой темой корейской классической живописи является становление и развитие пейзажного жанра и пейзажа «подлинного вида». Данным вопросам посвящены диссертации и научные публикации двух молодых российских искусствоведов Ю.И. Гутарёвой<sup>17</sup> и Е.А. Хохловой<sup>18</sup>. Авторы затрагивают схожие проблемы, но рассматривают их в совершенно разных научных и методологических аспектах.

Так, Ю.И. Гутарёва в своем диссертационном исследовании «*Чингён сансухва* – корейский пейзаж “реального вида” эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности» (2016 г.) на конкретных примерах из творческой практики художников разных исторических периодов прослеживает эволюцию корейского пейзажа, а также изучает становление пейзажа *чингён сансухва* как яркого национального явления в традиционной живописи Кореи. Так как многие корейские художники были универсалами и могли легко соединять в своем творчестве жанры пейзажа и *хвахвёёнмохва*, диссертация Ю.И.

<sup>16</sup> Минхва – душа корейского народа. – М.: Культурный центр Посольства Республики Корея в Российской Федерации, 2021. – 48 с.

<sup>17</sup> Гутарёва Ю.И. *Чингён сансухва* – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности: дисс... канд. искус.: 17.00.09. – СПб.: Институт И.Е. Репина, 2014. – 205 с.; Гутарёва Ю.И. Корейская пейзажная живопись. – СПб.: Принтол, 2016. – 80 с.

<sup>18</sup> Хохлова Е.А. Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*) в первой половине XVIII века: дис... канд. искус.: 17.00.04. – М.: 2019. – 177 с.

Гутарёвой способствовала более глубокому пониманию особенностей творческого процесса отдельных мастеров.

Труд Е.А. Хохловой «Становление корейского пейзажа “подлинного вида” (*чингён сансухва*) в первой половине XVIII века» (2019 г.) фокусирует внимание на типологии корейских пейзажей, подробно анализирует философско-эстетическую программу художника Чон Сона (1676–1759 гг.), которого принято считать основоположником пейзажей «подлинного вида», а также детально трактует причины становления этого живописного направления.

Оба автора в своих исследованиях также затрагивают актуальную для данной работы тему влияния западноевропейской художественной культуры на корейскую традиционную живопись. Ю.И. Гутарёва в своей диссертации рассматривает западное влияние в контексте пейзажной живописи, тогда как Е.А. Хохлова обращается к вопросу влияния западной живописи на корейский портрет в статье «Влияние европейского портрета на художественный язык Чхэ Ёнсина (1850–1941)»<sup>19</sup> (2013 г.).

Для корееведов и искусствоведов особую научную актуальность имеет публикация Е.А. Хохловой «Изучение живописи Чосон в XX веке»<sup>20</sup> (2014 г.), являющаяся примером системной обработки темы становления южнокорейского искусствознания в 70-е годы XX столетия и изучения корейской живописи на Корейском полуострове.

Отдельно стоит отметить курс онлайн лекций Е.А. Хохловой по истории искусства Кореи III–XXI вв.<sup>21</sup> Наряду с монографией О.Н. Глухарёвой, это единственный в искусствознании информационный ресурс на русском языке, в котором полно и последовательно представлен процесс развития корейского изобразительного и декоративно-прикладного искусства, а также архитектуры.

<sup>19</sup> Хохлова Е.А. Влияние европейского портрета на художественный язык Чхэ Ёнсина (1850–1941) // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2013. – №5. – С. 123–135.

<sup>20</sup> Хохлова Е.А. Изучение живописи Чосон в XX веке // Вестник российского корееведения. М.: Восточная литература. – 2014. – № 4. – С. 188–199.

<sup>21</sup> Хохлова Е.А. История искусства Кореи // онлайн курс портала Открытое образование: [Электронный ресурс]. – URL: [https://openedu.ru/course/hse/KOREA/?fbclid=IwAR1EifT90UbPMzvFvkekAxEeWLCkig5ZYAEaZfOnV\\_Gy-2Ns10tYtbYiJjg](https://openedu.ru/course/hse/KOREA/?fbclid=IwAR1EifT90UbPMzvFvkekAxEeWLCkig5ZYAEaZfOnV_Gy-2Ns10tYtbYiJjg) (дата обращения: 31.05.2021).

Существует небольшое количество интересных публикаций отечественных историков искусства и востоковедов К.Н. Гаврилина, Н. Георгиевой-Русс, Ю.И. Гутарёвой, И.А. Елисейевой, И.Н. Миклушевской, М.И. Никитиной, О.В. Орловской, Н.А. Чесноковой и др.<sup>22</sup>, посвященных узким темам корейской традиционной живописи, которые постепенно заполняют обширные лакуны в исследованиях классического искусства Кореи.

В российской науке проведено несколько исследований современного южнокорейского искусства. Особую значимость имеют капитальные труды искусствоведа В.М. Маркова «Республика Корея: традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России» (1999 г.) и «Искусство Республики Корея второй половины XX века» (2002 г.)<sup>23</sup>, в которых автор не только изучает культуру Южной Кореи второй половины XX в., но и рассматривает вопросы национальной ментальности, эстетики и воздействия религиозных и философских воззрений на современное корейское искусство, обнаруживая истоки многих актуальных явлений в традиционной культуре. Южнокорейскому искусству второй половины XX – начала XXI столетия посвящено коллективное исследование А. Ким, Х.С. Ли, Е.А. Хохловой «Современное корейское искусство:

---

<sup>22</sup> *Гаврилин К.Н.* Кан Сехван – художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2021. – №1. – Часть 1. – С. 180–193.; *Гаврилин К.Н.* Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 146–156.; *Георгиева-Русс Нелли.* Мунчадо: иероглифы-картины // Сеульский вестник. – Сеул: 2011, август, №137, 7-я полоса.; *Гутарёва Ю.И.* Чхэккахва (кор. 책가화) – корейский «книжный натюрморт»: традиции и инновации // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 267–280.; *Елисейева И.А.* Минхва или низовые формы корейской национальной живописи эпохи Чосон (1392–1910) // Научные сообщения. Гос. Музей Востока. Вып. XXII. – М.: 1996. С. 55–75.; *Миклушевская И.Н., Орловская О.В.* Корейская народная живопись минхва. Её возникновение, особенности, иконография и историческая ценность // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. – 2018. – №4. – С. 155–169.; *Никитина М.И.* Петербургская коллекция рисунков корейского художника XIX века Ким Джунгына (Кисана) // Вестник Корейского Центра. СПб., 1996. – Выпуск 1. – С. 131–157.; *Орловская О.В.* Развитие пейзажной живописи эпохи Раннего Чосон 1392–1550 гг. на примере живописи Ан Гёна // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2017. – №3. – С. 88–94.; *Чеснокова Н.А.* Ширма «Солнце, Луна и пять пиков» (Ирволь обон пён) как символ монаршей власти в средневековой Корее // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. – 2019. – Т. 11. – Вып. 3. – С. 379–390.; *Корейское классическое искусство: сборник эссе* М.: НИУ ВШЭ Школа Востоковедения, 2020. – 194 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hse.ru/data/2020/07/04/1608903098/%D0%A1%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%8D%D1%81%D1%81%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D1%83%20%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B8.pdf> (дата обращения: 20.01.2022.).

<sup>23</sup> *Марков В.М.* Республика Корея: традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1999. – 446 с.; *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. – 335 с.

ориентирование на местности» (2016 г.)<sup>24</sup>, в котором описываются общие художественные процессы, характерные для современной Республики Корея, дается краткий анализ творчества самых ярких художников, изучаемого периода.

Итак, мы дали описание второй подгруппы отечественной историографии, которая уже непосредственно связана со сферой искусства и живописи Кореи, установив, что труды концептуального характера, хотя бы в какой-то мере обобщающие исследования по проблематике, заявленной в данном диссертационном исследовании, отсутствуют.

Очевидно, что в российском искусствознании ощущается недостаток специализированных работ, которые бы разрабатывали вопросы стилевой эволюции, иконографии и иконологии тех или иных жанров корейской традиционной живописи. Однако так как корейское классическое искусство развивалась на базе мощной китайской культурной традиции, серьезным подспорьем в изучении корейской живописи являются капитальные труды отечественных исследователей визуального искусства Китая, которые могут быть использованы в качестве методологической и практической основы для системного анализа, позволяющего проводить типологические сопоставления схожих эволюционных процессов, образно-символических и стилистических систем. Этот пласт научной литературы формирует третью подгруппу русскоязычной части историографии.

Следует особо подчеркнуть фундаментальность и основательность российского искусствознания в области изучения культуры Китая, которая с древнейших времен оказывала постоянное воздействие на искусство Кореи. Многие народы Дальнего Востока, Центральной и Юго-Восточной Азии в отдельные периоды в той или иной мере находились в орбите китайского влияния, тогда как государства Корейского полуострова на протяжении почти полутора тысячелетий (до конца XIX в.) практически непрерывно находились в вассальной зависимости от Китая. Особенно ярко это влияние нашло свое отражение в

---

<sup>24</sup> Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е.А. Современное корейское искусство: ориентирование на местности. – СПб: Свое издательство, 2016. – 116 с.

корейской обыденной жизни, ремеслах, архитектуре, литературе, философии и искусстве, поэтому традиционное российское искусствознание не рассматривает культуру Кореи без отрыва от китайской.

Широкую научную базу формируют труды выдающихся китаистов и искусствоведов В.Г. Белозеровой, Н.А. Виноградовой, Д.В. Дубровской, Е.В. Завадской, М.Е. Кравцовой, В.В. Малявина, И.Ф. Муриан, К.Ф. Самосюк, С.Н. Соколова-Ремизова, В.Л. Сычева<sup>25</sup> и многих других отечественных авторов, затрагивающих самый широкий круг проблем классической живописи Китая, а также общих компаративистских вопросов, имеющих прямое отношение к феномену дальневосточной живописи в целом. В данном спектре литературы обстоятельно рассмотрены сведения о генезисе, особенностях развития, технике, типологии стилевых и жанровых форм китайского традиционного искусства, при изучении общих закономерностей вскрыты важнейшие теоретические проблемы дальневосточного искусства.

Исследования, обобщившие богатый научный опыт в области китаистики и искусствоведения, помогли нам на основе междисциплинарного синтеза частично

---

<sup>25</sup> *Белозерова В.Г.* Методологические особенности изучения искусства стран Восточноазиатского региона // Искусствознание. – М.: Государственный институт искусствознания. – 2001. – №1. – С. 5–16.; *Белозерова В.Г.* Сады Кореи и взаимодействие дальневосточных культур // Искусствознание. – М.: Государственный институт искусствознания. – 2001. – №1. – С. 144–160.; *Белозерова В.Г.* Традиционная техника живописи на свитках // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 6. Искусство / Гл. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 145–150.; *Белозерова В.Г.* Традиционное искусство Китая: в 2 т. Том 1: Неолит – IX век. – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. – 628 с.; *Виноградова Н.А.* Китай. Корея. Япония: образ мира в искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.; *Виноградова Н.А.* Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока. – М.: Искусство, 1979. – 374 с.; *Дубровская Д.В.* Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба. – М.: Институт востоковедения РАН, 2018. – 140 с.; *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – 439 с.; Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. и ком. Е.В. Завадской. – М.: Наука, 1969. – 520 с.; *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие. – СПб.: Изд-ва «Лань», «ТРИАДА», 2004. – 960 с.; *Малявин В.В.* Душа китайского художника // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. пер. с кит. и англ. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – С. 3–76.; *Малявин В.В.* Империя ученых. – М.: Европа, 2007. – 384 с.; *Малявин В.В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока. – М.: Знание, 1987. – 62 с.; *Муриан И.Ф.* Декоративная основа дальневосточной живописи тушью // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1969. – С. 30–78.; *Муриан И.Ф.* К проблеме синтеза в искусстве стран Азии // Синтез в искусстве стран Азии / под ред. И.Е. Реолян и др. – М.: «Восточная литература» РАН. – 1993. – С. 9–22.; *Го Жо-суй.* Записки о живописи, что видел и слышал / пер. К.Ф. Самосюк. – М.: «Наука», ГРВЛ, 1978. – 240 с.; *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – 160 с.; *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока. – М.: Наука, 1985. – 312 с.; *Соколов-Ремизов С.Н.* Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» – «четырёх совершенных» – в структуре китайской духовной культуры // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: Сб. ст. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 97–109.; *Соколов-Ремизов С.Н.* От Средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XIX вв. – М.: Государственный институт искусствознания, 1995. – 229 с.; *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – М.: Государственный музей Востока, 2014. – 248 с.

восполнить лакуны и на более глубоком уровне провести анализ общих процессов, происходивших в корейской живописи периода Чосон.

Немаловажными в контексте актуальности темы данного исследования являются статьи Е.В. Завадской «Человек – мера всех вещей. О живописи *хуаняо* (цветы и птицы) Ци Байши» (1983 г.)<sup>26</sup>, В.Л. Сычева «К вопросу о происхождении и значении жанра “цветы и птицы” в китайской живописи» (1983 г.)<sup>27</sup>, И.Ф. Муриан «Му Ци. “Птица багэ на старой сосне”» (1991 г.)<sup>28</sup>, посвященные вопросам происхождения, значения и реализации в творчестве отдельных художников жанра *хуаняохуа* («цветы и птицы»).

В этом ряду самый объемный отечественный труд, посвященный живописным памятникам жанра *хуаняохуа*, принадлежит авторству Н.А. Виноградовой. Ее монография «“Цветы-птицы” в живописи Китая» (2009 г.)<sup>29</sup> описывает проблему происхождения и этапов становления изучаемого живописного направления, напрямую связанного с глубинными духовными и культурными процессами в Древнем Китае, основанными на сочетании буддизма, даосизма и конфуцианства. Также автор прослеживает эволюцию жанра на примере творчества мастеров разных династий и доводит свое исследование до XX в., демонстрируя в творчестве художников Нового времени непрерывную связь с традицией.

Отдельного внимания заслуживает диссертация «Классическая китайская живопись жанра “цветы и птицы” периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития» (2019 г.)<sup>30</sup>, написанная на русском языке китайским специалистом У Гуаньюем. Автор описывает истоки сложения жанра «цветы и птицы», фокусируясь на его технических и образно-

<sup>26</sup> Завадская Е.В. Человек – мера всех вещей. О живописи *хуаняо* (цветы и птицы) Ци Байши // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука. – 1983. [Электронный ресурс]. – URL: <http://religa.narod.ru/biblio/chinaman.htm> (дата обращения: 20.11.2021.).

<sup>27</sup> Сычев В.Л. К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука. – 1983. [Электронный ресурс]. – URL: <http://religa.narod.ru/biblio/chinaman.htm> (дата обращения: 12.04.2021.).

<sup>28</sup> Муриан И.Ф. Му Ци. «Птица багэ на старой сосне» // Сад одного цветка. Сборник статей и эссе. / отв. ред. Э.В. Кильчевская. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 131–143.

<sup>29</sup> Виноградова Н.А. «Цветы-птицы» в живописи Китая. – М.: Белый город, 2009. – 48 с.

<sup>30</sup> У Гуаньюй. Классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы» периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития: дис... канд. искус.: 17.00.04. – М.: 2019. – 170 с.



стилевых особенностях, сознательно акцентирует внимание на том, что в изучении этого живописного феномена необходимо учитывать художественную специфику. У Гуаньюй дает общую характеристику направления и анализирует его многовековую эволюцию, параллельно на примере творчества ведущих мастеров рассматривая особенности живописи «цветы и птицы», свойственные разным династийным периодам. Также автор особо сосредоточивает свое исследовательское внимание на вопросе дихотомии придворной академической живописи и живописи художников-интеллектуалов *вэньжэньхуа* в жанре «цветы и птицы», резко разграничивая существующий водораздел между двумя ведущими направлениями китайского классического искусства.

Обозначив основной пласт научной литературы, формирующий русскоязычную часть историографии, мы можем обоснованно утверждать, что в отечественном искусствознании на сегодняшний день обнаруживается существенная нехватка исследований темы образов живой природы в корейской традиционной живописи эпохи Чосон.

Теперь мы переходим ко второй группе, которую составляют труды западных специалистов. В этой связи немаловажно, что первые коллекции корейского традиционного искусства появились в Европе и США еще в конце XIX – начале XX в. Особо стоит отметить собрания музея Гимэ в Париже, Смитсоновского института в Вашингтоне, Бостонского музея изящных искусств и др. Изучение корейского искусства на Западе насчитывает уже более ста лет, тем не менее, вторая группа исследовательской литературы самая малочисленная в представленном историографическом обзоре. Круг научных трудов европейских и американских специалистов свидетельствует о несколько бóльшем интересе к художественному искусству Кореи, чем в России, однако совершенно очевидно, что количественно корееведческие исследования значительно уступают исследованиям китайского и японского направлений дальневосточной живописи.

Хотя среди западных историков корейского искусства пока не сформировалось отдельных национальных школ, весомый вклад в изучение традиционной культуры и искусства Кореи внесли известные ученые: Родерик

Витфилд, Пратт Кэйт, Эвелин Мак-Кюн, Джейн Портал, Ричард Рут, Джудит Смит, Элизабет Хаммер, Джеймс Хоаре, Шарлотта Хорлик, Андреас Экард, Бурглинд Юнгманн<sup>31</sup>. Однако необходимо отметить, что большинство фундаментальных исследований ведущих западных специалистов носят общий характер и рассматривают глобальную историю развития корейского искусства, лишь отчасти фокусируя свое внимание на традиционной живописи и еще в меньшей степени затрагивая жанр *хвахвёёнмохва*.

Особый интерес для данной диссертации представляет монография Френсиса Маллэни «Symbolism in Korean Ink Brush Painting» (2006 г.)<sup>32</sup>, в которой системно и взаимосвязанно представлена сложная универсальная символическая система, присущая корейской традиционной живописи, исполненной тушью. Работа позволила значительно расширить наши представления о содержательном символизме и изобразительной каноничности художественного языка корейских средневековых мастеров, который основан на прихотливых, многосложных философских и эстетических принципах.

Другое немаловажное научное значение имеют опубликованные зарубежными исследователями Родериком Витфилдом, Ким Пэк Кымджа, Робертом Моесом и У Хёнсу<sup>33</sup> отдельные описания корейских коллекций Музея искусств Азии в Сан-Франциско, Бруклинского музея, Художественного музея Филадельфии, Британского музея и выставок, посвященных корейскому классическому искусству и проходивших в них в разные годы. Эти каталоги

---

<sup>31</sup> Dictionary of Korean Art and Archaeology. 한국문화재용어사전. Edited by Roderick Whitfield. Seoul: Hollym, 2004. – 332 p.; Pratt Keith L., Rutt Richard, Hoare James. Korea: A Historical and Cultural Dictionary. Richmond, Surrey: Curzon Press, 1999. – 568 p.; Mc.Cune E. The arts of Korea: An Illustrated History. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1962. – 452 p.; Portal J. Korea: Art and Archaeology. L.: British Museum, 2000. – 240 p.; Arts of Korea. Coordinating Editor Judith G. Smith. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1998. – 511 p.; Hammer E. The Arts of Korea. A Resource for Educators. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2001. – 117 p.; Horlyck Charlotte. Korean art: From the 19<sup>th</sup> century to the present. London: Reaktion Books, 2017. – 264 p.; Eckardt Andreas. A history of Korean art. London: Edward Coldston, 1929. – 225 p.; Jungmann B. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392-1910. L.: Reaktion Books, 2014. – 392 p.

<sup>32</sup> Mullany Francis. Symbolism in Korean Ink Brush Painting. Folkstone, Kent: Global oriental, 2006. – 414 p.

<sup>33</sup> Treasures from Korea: Art Though 5000 Years. Edited by R. Whitfield. London: British Museum Publ., 1984. – 224 p.; Kim Paik Kumja. The Art of Korea. Highlights form the collection of San Francisco's Asian Art Museum. Hong Kong: Regal printing, 2006. – 313 p.; Moes Robert J. Korean art collection in the Brooklyn Museum. N.Y.: Nulwa Co., Ltd, 2006. – 287 p.; Woo Hyunsoo. Treasures from Korea. Art and Culture of the Joseon Dynasty, 1392–1910. Philadelphia Museum of Art. New Heaven: Yale University Press, 2014. – 352 p.

расширяют исследовательскую материальную базу и могут быть полезными для систематизации материала.

Следующий блок англоязычных работ касается либо китайской традиционной живописи, либо носит междисциплинарный характер. Так в западном искусствознании создано много концептуальных трудов по китайской живописи обобщающего теоретического характера. В общекультурном ракурсе для нас важными являются работы «Принципы китайской живописи» Джорджа Роули<sup>34</sup> (впервые вышла в 1947 г., переведена на русский язык В.В. Малявиным), которая освещает философские аспекты генезиса и основополагающие принципы китайской живописи, и «Treasures of Asia: Chinese Painting» Джеймса Кэхилла<sup>35</sup> (1977 г.), затрагивающая проблемы становления и развития классического искусства Китая и его основных жанров. Эти выдающиеся труды крупнейших специалистов в области традиционной живописи Китая остаются востребованными среди широкого круга искусствоведов и сегодня.

Монография Питера Свонна «Art of China, Korea and Japan»<sup>36</sup>, вышедшая еще в 1962 г., является попыткой обобщающего и отчасти сравнительно-аналитического исследования, соединившего в себе три дальневосточные культурные традиции Китая, Кореи и Японии. С одной стороны, автор стремится выявить общность и сродство соседних культур, с другой – выделить несомненные национальные особенности.

Благодаря монографии Майкла Салливана «The Meeting of Eastern and Western Art» (1989 г.)<sup>37</sup> искусствоведческая наука обогатилась новыми актуальными сведениями о процессе межцивилизационной и межкультурной коммуникации. Автор провел глубокое исследование взаимодействия западноевропейской художественной традиции и классической живописи Китая и Японии, фокусируя свое внимание на сложных процессах взаимовлияния западной и восточной культур. В отечественной науке не создано отдельного обобщающего

---

<sup>34</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. пер. с кит. и англ. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – С. 78–241.

<sup>35</sup> Cahill James Francis. Treasures of Asia: Chinese Painting. London: Macmillan, 1977. – 212 p.

<sup>36</sup> Swann Peter C. Art of China, Korea and Japan. London: Thames and Hudson, 1962. – 452 p.

<sup>37</sup> Sullivan Michael. The Meeting of Eastern and Western Art // Berkley: University of California Press, 1989. – 306 p.

труда, затрагивающего вопросы влияния западноевропейского искусства на традиционную живопись Кореи, поэтому методологические и практические подходы Майкла Салливана в области изучения диалога культур были для нас очень полезны.

Итак, перед тем как перейти к описанию третьей группы историографии, которая включает в себя литературу, созданную корейскими специалистами, еще раз подчеркнем, что труды отечественных и западных исследователей безусловно внесли огромный вклад в изучение традиционной живописи Кореи. Однако, как было продемонстрировано, количество работ вышеобозначенных ученых, посвященных «живописи растений, птиц и животных» в корейской традиционной живописи, практически сводится к нулю, данная тема, очевидно, оставалась вне поля их научного интереса. Именно поэтому мы опирались в своих изысканиях в первую очередь на труды корейских искусствоведов, опубликованных на корейском и английском языках, которые демонстрируют более глубокую степень разработанности проблемы и приобретают особую значимость в данном исследовании.

Хотя корейское искусствознание – наука молодая, однако в ней имеется целый ряд знаковых фигур, которые внесли неоценимый вклад в развитие обозначенного направления гуманитарного знания.

В известной степени родоначальниками системного подхода к изучению традиционной живописи Кореи в XX в. можно назвать ученых О Сечхана и Ко Юсопа. Их фундаментальные работы считаются отправной точкой целого направления в современной корейской науке. Энциклопедический труд «Сборник биографий корейских художников» О Сечхана<sup>38</sup> (который впервые вышел в свет в 1917 г. в период колониального господства Японии на Корейском полуострове еще до разделения Кореи на две отдельные державы) свел воедино биографии всех ведущих корейских художников и основные сведения об их творческом наследии.

---

<sup>38</sup> 오세창. 국역 근역서화징 (權域書畫徵). – 서울: 시공사, 1998, 1144 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников. – Сеул: Сигонса, 1998. – 1144 с.).

Тогда как научный труд «Собрание живопись эпохи Чосон» Ко Юсопа<sup>39</sup> (1965 г.), по сути, стал первым исследованием корейской традиционной живописи, в котором была предпринята попытка систематизировать обширный художественный материал, накопившийся за весь период Чосон, рассмотреть живопись традиционной Кореи как некий единый, претерпевающий постепенные изменения процесс, обобщить опыт развития корейского классического искусства. Фундаментальный труд Ко Юсопа заложил основу для дальнейших исследований и стимулировал оформление искусствознания как отдельной науки в Южной Корее.

Научные достижения южнокорейских специалистов имели для нас несоизмеримо большее значение, чем северокорейских, поэтому сначала мы опишем подгруппу литературы Республики Корея. Для совсем еще молодого южнокорейского искусствознания, делавшего первые шаги к концептуальному, системному и взаимосвязанному изучению собственного искусства, было очень важно осознать его место в глобальном культурно-историческом процессе. Остро стоял вопрос национальной самобытности, определения истинных корней при осмыслении проблем генезиса и развития корейского классического искусства в ареале мощной китайской традиции.

На этом нелегком пути корейскими специалистами были достигнуты успехи, которые позволили значительно расширить и углубить представления о корейской традиционной живописи, однако следует учитывать, что не все равноценно и идеологически непредвзято в том уже немалом объеме исследований, проведенном в южной части Корейского полуострова.

Двумя ведущими специалистами, на теоретическом и практическом уровне осмыслившими историю древней и средневековой живописи, наиболее разносторонне и полно исследовавшими феномен корейского классического искусства и сформировавшими базу современного искусствознания в Южной Корее, являются ученые Ли Донджу и Ан Хвиджун. Ли Донджу в своих

<sup>39</sup> *고유섭. 조선화론집성. 상* (朝鮮畫論集成. 上). – 서울: 고고미술동인회 (考古美術同人會), 1965. – 488 쪽. (*Ко Юсоп. Собрание живописи эпохи Чосон. Первая часть.* – Сеул: Когомисуль донинхве, 1965. – 488 с.); *고유섭. 조선화론집성. 하* (朝鮮畫論集成. 下). – 서울: 고고미술동인회 (考古美術同人會), 1965. – 547 쪽. (*Ко Юсоп. Собрание живописи эпохи Чосон. Вторая часть.* – Сеул: Когомисуль донинхве, 1965. – 547 с.).

монографиях «Малая история корейской живописи» (1996 г.) и «Красота старинной корейской живописи» (2006 г.)<sup>40</sup> сосредоточил свое профессиональное внимание на процессах становления и развития корейской живописи, рассматривая ее как целостное явление, которое необходимо изучать в комплексе с социально-историческими процессами, религиозной и философской мыслью традиционной Кореи. Ан Хвиджун в своих многочисленных работах, например, «Исследование истории корейской живописи» (2000 г.), «Как понимать корейскую живопись» (2000 г.), «Традиция корейской живописи» (2012 г.), «Traditional Korean Painting» (1993 г.)<sup>41</sup> уделяет особое внимание разработке вопросов периодизации, аргументированно выделив и охарактеризовав ключевые этапы развития корейского классического искусства, стилистического анализа памятников и взаимовлияния культур дальневосточного региона. Оба автора на сегодняшний день являются одними из наиболее цитируемых специалистов по корейской традиционной живописи, базовые исследования которых неоднократно переиздавались. Образы живой природы не были главной задачей и непосредственным предметом их изучения, но оба специалиста обращались к жанру *хвахваёнмохва* и отдельным произведениям этого художественного направления.

Большой вклад в популяризацию исследований классической живописи Кореи и введение ее в круг общественного интереса как внутри страны, так и за ее пределами внес исследователь Пак Ёндэ. В своих книгах, например, «Сто картин, про которые мы действительно должны знать» (2002 г.), «Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period» (2004 г.)<sup>42</sup> Пак Ёндэ на основе хронологии,

<sup>40</sup> 이동주. 한국회화소사. – 서울: 범우사, 1996. – 282 쪽. (Ли Донджу. Малая история корейской живописи. – Сеул: Помуса, 1996. – 282 с.); 이동주. 우리 옛 그림의 아름다움. – 서울: Sigongart, 2006. – 384 쪽. (Ли Донджу. Красота старинной корейской живописи. – Сеул: Sigongart, 2006. – 384 с.).

<sup>41</sup> 안휘준. 한국 회화사연구. – 서울: 시공사, 2000. – 862 쪽. (Ан Хвиджун. Исследование истории корейской живописи. – Сеул: Сигонса, 2000. – 862 с.); 안휘준. 한국 회화의 의해. – 서울: 시공사, 2000. – 416 쪽. (Ан Хвиджун. Как понимать корейскую живопись. – Сеул: Сигонса, 2000. – 416 с.); 안휘준. 한국 회화의 전통. – 서울: 사회평론, 2012. – 498 쪽. (Ан Хвиджун. Традиции корейской живописи. – Сеул: Сахва пхённон, 2012. – 498 с.); Ahn Hwi-joon. Traditional Korean Painting // Korean art tradition. A historical survey. Edited by Young Ick Lew. – Seoul: Hallum University, Korea Foundation, 1993. – P. 81–147.

<sup>42</sup> 박영대. 우리가 정말 아라야 할 우리그림 백 가지. – 서울: 현암사, 2002. – 408 쪽. (Пак Ёндэ. Сто картин, про которые мы действительно должны знать. – Сеул: Хёнамса, 2002. – 408 с.); Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period. Seoul: Neonamsa Publishing Co., 2004. – 420 p.

предложенной Ан Хвиджуном, в яркой, эмоциональной манере описал программные художественные произведения, в центр внимания поместив увлекательные и порой неоднозначные истории их создания, а также своеобразие живописного языка и философско-символического содержания свитков, чем смог привлечь внимание широкой аудитории.

Полезной для нашего исследования является монография искусствоведа Ю Хонджуна «Исследование теории корейской живописи периода Чосон» (1998 г.)<sup>43</sup>, который обращается к сложным вопросам и философским обоснованиям теории корейской традиционной живописи, заимствованной из Китая. В числе прочего автор много рассуждает о проблеме триединства живописи, поэзии и каллиграфии. Также ценен капитальный труд исследователя Ю Богёля «Большой обзор корейской живописи» (2002 г.)<sup>44</sup>, дающий четкую структуру всему корейскому художественному процессу.

В конце XX – начале XXI в. в Южной Корее вышел целый ряд искусствоведческих трудов широкого профиля (от небольших статей в научно-популярных изданиях до солидных монографий), посвященных глобальным вопросам национального традиционного искусства<sup>45</sup> или более узким проблемам, например, коллекциям того или иного музея<sup>46</sup>, творчеству отдельных живописцев<sup>47</sup>, а также публикаций, которые содержат полезный справочный материал<sup>48</sup>. В контексте диссертационной работы были востребованы труды, косвенно связанные с темой исследования, например: монография «Korean Ceramics» (2008 г.)<sup>49</sup>, в

<sup>43</sup> 유홍준. 조선시대 화론연구. – 서울: 학고재, 1998. – 276 쪽. (Ю Хонджун. Исследование теории корейской живописи периода Чосон. – Сеул: Хаккодзэ, 1998. – 276 с.).

<sup>44</sup> 유복열. 한국회화대관. – 서울: 문교원, 2002. – 1180 쪽. (Ю Богёль. Большой обзор корейской живописи. – Сеул: Мунгёвон, 2002. – 1180 с.).

<sup>45</sup> Jeon Hotaе. Preservation of the Bangudae Petroglyphs in Ulsan, Korea // Conservation and Management of the World's Petroglyph Sites. Seoul: Hollym, 2014. P. 11–25.; Yi Söng-Mi. Searching for Modernity. Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosön Period. Seattle: Spencer Museum of Art, University of Washington Press, 2015. – 222 p.; Traditional Korean Painting. Korean Art – 2. Seoul: The Si-sa-yong-o-sa Publishers, 1983. – 177 p.; Traditional Painting. Window on the Korean Mind. Korea Essentials No.2. Seoul: The Korea Foundation, 2010. – 129 p.

<sup>46</sup> 백인산. 우리 문화와 역사를 담은 옛 그림의 아름다움. 간송미술 36 회화. – 서울: 컬처그라피, 2016. – 307 쪽. (Лэк Инсан. Красота старинных картин, повествующих нам о корейской культуре и истории. 36 шедевров музея Кансон. – Сеул: Кхольчхокырапхо, 2016. – 307 с.).

<sup>47</sup> 이내욱. 공재 윤두서. – 서울: 시공사, 2003. – 456 쪽. (Ли Нэок. Конджэ Юн Дусо. – Сеул: Сигонса, 2003. – 456 с.).

<sup>48</sup> 이성미, 김장희. 한국회화사 용어집. – 서울: 다할미디어, 2003. – 504 쪽. (Ли Сонми, Ким Джанхи. Собрание терминов по истории корейской живописи. – Сеул: Тахаль мидио, 2003. – 504 с.).

<sup>49</sup> Kang Kyung-sook. Korean Ceramics. Seoul: The Korea Foundation, 2008. – 232 p.

которой Кан Гюнсук приводит описание шедевров корейской традиционной керамики, или труд «Новогодние обычаи среднего периода Чосон» (2002 г.)<sup>50</sup> Ким Юнджона.

Описанная выше научная литература, затрагивающая общие вопросы происхождения и развития живописного искусства традиционной Кореи в контексте национальной парадигмы, помогла выработать теоретическую базу современного южнокорейского искусствознания, сформировать его научные рамки, а также значительно раздвинуть границы той проблематики, к которой обращались специалисты внутри страны. Однако большинство фундаментальных трудов ведущих корейских исследователей, фокусируясь в первую очередь на вопросах исторической эволюции корейской художественной традиции, эстетической мысли, триединства живописи, каллиграфии и поэзии, стилевых тенденциях, художественном своеобразии и поисках национальных основ, лишь отчасти касаются образов живой природы, воплощенных в жанре *хвахваёнмохва*. Необходимо также обратить внимание, что такие работы значительно чаще затрагивают области пейзажной, портретной и бытовой живописи, как более показательных направлений, позволяющих отыскать реальную, а иногда и навязать надуманную национальную специфику.

Тема «живописи растений, птиц и животных» стала более или менее актуальна в южнокорейском искусствознании только в последние пятнадцать лет, лишь тогда исследователи перенесли научное внимание на изучение образов живой природы в традиционной живописи. Это напрямую связано с тем, что многие корейские специалисты, признавая, хотя часто неохотно, огромное влияние китайской культуры на живопись Кореи, все-таки стремились подчеркнуть оригинальность и автохтонное происхождение своей традиции, тогда как в произведениях жанра *хвахваёнмохва* было гораздо сложнее отыскать самобытный национальный дух. Именно поэтому тема, заявленная в диссертации, в Южной

---

<sup>50</sup> 김윤정. 조선 중기의 세화 풍습 // 생활문화연구. 5 호. – 서울: 국립민속박물관, 2002. – 121 쪽. (Ким Юнджон. Новогодние обычаи среднего периода Чосон // Исследование материальной культуры. Пятый том. – Сеул: Куннип минсок панмультган, 2002. – 121 с.).



Корею так долго оставалась на периферии системного анализа и до сих пор требует более тщательного решения.

Появление серьезных научных трудов, изучающих образы живой природы в широких обобщающих областях южнокорейского искусствознания, доказывает пробуждение интереса к данной проблематике. Так, высока научная ценность трехтомного исследования Ли Санхи «Корейская культура, увиденная через цветы»<sup>51</sup> (1999 г.), посвященного мотивам цветов в культуре Кореи. Оно носит скорее описательный характер, но доказывает первостепенную важность мотивов цветов и растений в самых разных областях корейской культуры, от литературы до живописи, где скрытый содержательный символизм, каноничность, система ассоциативных образов являются ключевыми критериями для их восприятия в социуме. Активное осмысление темы образов живой природы подтверждает монография Пак Ёнсу «Рассказ о символизме животных в объектах культурного наследия»<sup>52</sup> (2005 г.), в которой автор подробно изучил символические значения мотивов животных в декоративно-прикладном искусстве (керамике, металле, лаке, вышивке и др.) и отдельных произведениях живописи, отыскивая их истоки в универсальной знаковой системе, характерной для Кореи и всего Дальнего Востока.

Ведущий исследователь истории корейской традиционной живописи Хон Сонпхё, известный своими фундаментальными трудами «Исследование живописи эпохи Чосон» (1999 г.), «Традиционная корейская живопись» (2009 г.), «Understanding Korean art» (2011 г.), «Traditional Korean Painting» (2011 г.)<sup>53</sup>, является одним из первых ученых, который в своих изысканиях обратился к детальному и обстоятельному изучению жанра *хваджохва* «цветы и птицы». В объемной англоязычной публикации «Hwajohwa of the Goryeo and Joseon

<sup>51</sup> 이상희. 꽃으로 보는 한국문화. 1-3. - 서울: 넥서스, 1999. - 526, 427, 596 쪽. (Ли Санхи. Корейская культура, увиденная через цветы. Т. 1-3. - Сеул: Нексосы, 1999. - 526, 427, 596 с.).

<sup>52</sup> 박영수. 유물 속의 동물 상징 이야기. - 서울: 영교출판 내일아침, 2005. - 334 쪽. (Пак Ёнсу. Рассказ о символизме животных в объектах культурного наследия. - Сеул: Ёнгё чхульпхан нэйль ачхим, 2005. - 334 с.).

<sup>53</sup> 홍선표. 조선시대 회화사론. - 서울: 문예출판사, 1999. - 708 쪽. (Хон Сонпхё. Исследование живописи эпохи Чосон. - Сеул: Мунэ чхульпханса, 1999. - 708 с.); 홍선표. 한국의 전통 회화. - 서울: 이화여자대학교출판사, 2009. - 161 쪽. (Хон Сонпхё. Традиционная корейская живопись. - Сеул: Ихва ёджа тэхаккё чхульпханса, 2009. - 161 с.); Hong Sun-pyo, Jang Nam-won. Understanding Korean art. Seoul: Jimoondang, 2011. - 250 p.; Hong Sun-pyo. Traditional Korean Painting. Seoul: Ihwa Womans University Press, 2011. - 184 p.

Dynasties» (2008 г.)<sup>54</sup> Хон Сонпхё описывает становление и эволюцию жанра «цветы и птицы» в периоды правления династий Корё и Чосон, выделяет два основных стилевых направления: полихромную живопись академического толка и монохромную живопись художников-интеллектуалов. Не давая подробного разбора произведений, автор выстраивает четкий хронологический ряд, последовательно упоминая всех значимых художников, работавших в обозначенном жанре, кратко характеризует их творчество и анализирует важнейшие аспекты трансформации образов растений и птиц в корейском классическом искусстве. Системный подход Хон Сонпхё твердо закрепился в среде южнокорейских специалистов и в научной литературе.

Последние несколько лет были особенно плодотворным в изучении образов живой природы в Южной Корее, что доказывает постепенный отход от предубеждений, которые ранее в научной среде отводили вопросам изучения обозначенной темы второстепенную роль. Совсем недавно термин *хвахвёнмохва*, как более полно отражающий круг мотивов и образов живой природы, начал использоваться в южнокорейском искусствознании чаще, чем термин *хваджохва*, который сегодня специалисты с оговорками относят к картинам, на которых изображены только птицы и растения.

Особого внимания заслуживает публикация «Живопись растений, птиц и животных периода Чосон – пятьсот лет истории, развитие и особенности жанра» (2015 г.)<sup>55</sup> исследователя Ли Вонбока, которая явилась сопровождающей статьей каталога к выставке «Растения, птицы и животные – отражение природы», проведенной Художественным музеем Кансон в Сеуле. Автор вводит в научное поле термин *хвахвёнмохва*, объясняя его специфику, выделяет основные характеристики жанра, исследуя данное явление в контексте искусства дальневосточного региона и обнаруживая его истоки в китайской традиции, а

<sup>54</sup> *Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties // The International Journal of Korean Art and Archaeology. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 02, 2008. P. 43–65.*

<sup>55</sup> *이원복. 조선시대의 화훼영모화 – 5 백년 긴 흐름, 변천과 특징 // 濶松文華. 화훼영모 – 자연을 품다. – 서울: 간송미술문화재단, 2015. – 173–194 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон – пятьсот лет истории, развитие и особенности жанра // Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – С. 173–194.).*

также описывает место *хвахвёёнмохва* в системе жанров корейской классической живописи. Ли Вонбок дает общую характеристику процессу развития «живописи растений, птиц и животных» с древности до конца эпохи Чосон в творчестве ведущих корейских мастеров, называет наиболее выдающиеся произведения жанра *хвахвёёнмохва* и убедительно доказывает его важность и востребованность в культуре средневековой Кореи. Основные положения и выводы, постулируемые ученым, звучат очень убедительно, они способствовали более глубокому осмыслению отдельных аспектов проблематики нашей диссертации, оказали воздействие на концепцию структурирования материала.

Среди отмеченных в библиографии трудов также очень ценной является монография «Корейская живопись растений, птиц и животных» (2020 г.) искусствоведа Чан Джисона<sup>56</sup>, которая смогла существенно раздвинуть границы более ранних научных изысканий. Это капитальное исследование, посвященное жанру *хвахвёёнмохва*, охватывающее исторический период с древности до начала XXI в. Автор подробно описывает особенности и специфику мотивов растений, животных, птиц, насекомых, водных обитателей. Фокусируется на немаловажной и одновременно сложной для перевода на иностранные языки и интерпретации теме терминологического обоснования жанра и его разновидностей, которыми принято обозначать образы живой природы в корейской традиционной живописи. На примере программных произведений жанра *хвахвёёнмохва* разных исторических периодов Чан Джисон анализирует основные художественные приемы, техники, композиционные особенности, стилевые тенденции, характерные для данного художественного направления. На основе сопоставления творческих методов художников он, с одной стороны, подчеркивает каноничность жанра *хвахвёёнмохва*, с другой, выявляет изменения, все-таки происходившие на протяжении веков.

Также существует целый ряд небольших узкотематических статей и очерков южнокорейских авторов Ко Ёнхи, Ли Вонбока, Ли Вонджина, Ли Суми, Ли Сыгюна,

---

<sup>56</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화. – 서울: 안크라픽스, 2020. – 419 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных. – Сеул: Анкхырапхиксы, 2020. – 419 с.).

Ли Тхэхо, Мин Гильхона, Мун Донсу, О Даюна, Пак Чульсана, Со Гонима, Чан Джина, Чун Мина, Ю Гёнхи, Юн Джонгюна<sup>57</sup>, вышедших в периодических изданиях на английском языке. Подобные публикации, несмотря на описательный характер и неглубокую фактологическую проработанность проблематики, тем не менее, на фоне скудности материала являются необходимо полезными. Некоторые материалы периодики дают общие описания отдельных разновидностей жанра *хвахвёёнмохва*, которые в полной мере отражают разнообразие образов живой природы в корейской классической живописи.

Пытаясь выстроить исследовательский ряд, мы также использовали доступный пласт каталогов музеев и отдельных тематических выставок. Такого рода издания часто публикуются параллельно на корейском и английском языках, они всегда дополняются богатыми иллюстрациями и полезным сопроводительным материалом<sup>58</sup>. В рамках обозначенной проблематики особого внимания заслуживают каталоги Художественного музея Кансон «Слива, орхидея,

<sup>57</sup> *Kho Youen-hee*. Images and Beyond, Plum Blossom Painting in the Joseon Period // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 4–9.; *Lee Wonbok*. Traditional Painting of Aquatic Subjects // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 20, Summer, 2012. P. 6–13.; *Lee Wonjin*. Paintings with Gold: Use of Gold in the Joseon Dynasty // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 37, Autumn 2016. P. 32–35.; *Lee Soomi*. Artists in Love with Plum Blossoms: Yi Insan and Jo Huiryong // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 39, Spring, 2017. P. 27–29.; *Lee Sukyung*. Ink Paintings of Orchids and Bamboo // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 22, Winter, 2013. P. 12–15.; *Lee Sukyung*. The Splendid and Delicate Colors of Flowers, Grasses and Birds // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 26, Winter, 2008. P. 10–13.; *Lee Taeho*. Life of a Joseon Government Artist: Social Status, Creative Drive and Drinking Habits // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 18, Winter, 2012. P. 12–19.; *Min Kilhong*. A Painter's Life: Kang Sehwang and Literati Culture in the 18<sup>th</sup> Century // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 24, Summer, 2013. P. 20–23.; *Moon Dongsoo*. People Who Long for Eternity. Sipjangsaeng: the Ten Longevity Symbols // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 21, Autumn, 2012. P. 6–13.; *Oh Dayun*. Wintry Days: Pine's Unwavering Spirit in the Freezing Cold of Minwinter // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 54, Winter 2021. P. 2–5.; *Park Chul-san*. Forging an Era: Chusa Kim Jeonghui // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 54, Winter 2021. P. 6–7.; *Seo Gong-im*. Animal Paintings Symbolize Folk Beliefs // Korean Heritage. Seoul: Cultural Heritage Administration, Vol. 1, №2, 2008. P. 39–42.; *Chang Jina*. Dog in the Paintings: National Museum of Korea's Mini-exhibit in its Fine Arts Gallery // National Museum of Korea. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 1, 2006. P. 34–37.; *Chang Jina*. The Artistic Effect and Meaning of Birds, Flowers and Animal Paintings from Joseon // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 29, Autumn, 2014. P. 6–9.; *Jung Min*. Autumn Garden, Chrysanthemum Stands Proud // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 41, Autumn, 2017. P. 27–29.; *Ryu Kyunghye*. An Encounter with Mungnando, a Masterpiece by Kim Jeonghui // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 37, Autumn 2016. P. 38.; *Yoon Jong-gyoon*. Plum Blossoms: a Beautiful Flower that Reflects the Joseon Mindset // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 10–13.; Gongjae Yun Duseo: Encounter with a Great Master // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 30, Winter, 2015. P. 28–30.

<sup>58</sup> 북한의 문화재와 문화유적. IV 회화편. – 서울: 서울대학교출판부, 2002. – 297 쪽. (Культурное наследие и достопримечательности Северной Кореи. Живопись. – Сеул: Соуль тэхакке чхульпханбу, 2002. – Том IV. – 297 с.); Masterpieces of Korean Art. – Seoul: The Korean Foundation, 2010. – 222 p.

хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца» и «Растения, птицы и животные – отражение природы»<sup>59</sup>, оба выпущенные в 2015 г. как сопровождение к одноименным монографическим выставкам. Во-первых, само проведение таких проектов свидетельствует о неподдельном интересе к теме живой природы, сформировавшемся как в научной среде, так и у простого обывателя, увлекающегося традиционным корейским искусством. Во-вторых, эти каталоги являются существенной методологической опорой в подходах к систематизации и структурированию визуального материала для данной диссертации.

Также серьезным подспорьем в изучении «живописи растений, птиц и животных» стали официальные сайты многочисленных южнокорейских музеев, которые в полном объеме представлены в библиографии нашего исследования. Как уже указывалось во введении, они послужили источником иллюстративного ряда, представленного в разделе приложений. Сайты музеев содержат хоть и краткие, но четкие и информативно насыщенные тексты описательного характера о тех или иных живописных произведениях.

Отдельно стоит упомянуть искусствоведческую деятельность в КНДР. К сожалению, на сегодняшний день в силу закрытости и малодоступности сведений, поступающих из Северной Кореи, имеется очевидная нехватка актуальной информации о состоянии северокорейских исследований в области искусствознания. Доступные научные труды, освещающие корейскую традиционную живопись, носят подчеркнуто политизированный характер и часто стремятся к выявлению «истинно корейских», уникальных национальных особенностей как в живописи, так и во всех иных областях творческой практики без учета культурных взаимосвязей внутри дальневосточного региона и исторических реалий. В кругу северокорейских публикаций не было найдено отдельных исследований образов живой природы. Одним из наиболее свежих в библиографии является очерк ученых Кан Мёнсока и Ли Гёнсу «Старые художники

---

<sup>59</sup> 澗松文華. 매난국죽 – 선비의 향기. – 서울: 강송미술문화재단, 2015. – 178 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – 178 с.); 澗松文華. 화훼영모 – 자연을 품다. – 서울: 강송미술문화재단, 2015. – 221 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – 221 с.).

Кореи» (2009 г.)<sup>60</sup>, в хронологическом порядке описывающий творчество наиболее значимых мастеров средневековой Кореи. Для этого научного труда свойственна идеологические предвзятость и узость исследовательского подхода, однако, он также был полезен и учитывался в рамках исследования.

Важным событием для нас стал электронный каталог Художественной галереи Кореи в Пхеньяне на оптическом носителе информации (CD), озаглавленный «Изобразительное искусство периода Чосон XV–XIX вв.» (2010 г.)<sup>61</sup>. Каталог наиболее полно отражает коллекцию галереи: в электронном виде представлены живописные произведения и краткие сведения о них. В том числе целый раздел посвящен жанру «цветы и птицы» *хваджохва*. Компакт-диск, выпущенный малым тиражом, рассчитан на специалистов и является ценнейшим информационным ресурсом.

Как уже было отмечено во введении, именно визуальный ряд, представленный художественными произведениями корейских мастеров, является наиболее важной источниковой базой диссертационного исследования. Другую специфическую группу источников составили отрывки дневниковых записей, мемуаров, эпиграфические документы и колофоны. Эта обширная неоднородная информация из самых разных письменных материалов не может быть представлена как единый информационный пласт. Большая часть цитат из эго-документов и колофоны к картинам, содержащие стихи, философские размышления авторов и ценителей живописи, цитаты из китайской классики, информацию, касающуюся создания того или иного произведения, были обнаружены в перечисленных выше научных работах корейских специалистов. Отдельные труды ученых-конфуцианцев были доступны в полном объеме, например, «Записки о разведении растений»<sup>62</sup> Кан Хиана, созданные в XV в., или «Собрание живописи Соннона Ким

<sup>60</sup> 강명석, 리경수. 우리 민족의 옛 미술가들. – 평양: 평양 출판사, 2009. – 303 쪽. (Кан Мёнсок, Ли Гёнсу. Старые художники Кореи. – Пхеньян: Пхёнъян чхульпханса, 2009. – 303 с.).

<sup>61</sup> 조선미술 15–19 세기. – 조선미술박물관. 미술정보센터, 2010. (Изобразительное искусство периода Чосон XV–XIX вв. Диск. – Художественная галерея Кореи. Культурный информационный центр, 2010.).

<sup>62</sup> 강희안 저, 이병훈 역. 양화소록. – 서울: 을유문화사, 2005. – 197 쪽. (Кан Хиан. Записки о разведении растений / Хиан Кан. Пер. Ли Бёнхуна. – Сеул: Ёрю мунхваса, 2005. – 197 с.).

Гвангука»<sup>63</sup> – описание собственной живописной коллекции, созданное Ким Гвангуком в XVIII в. Нами было осуществлено более сорока переводов отдельных материалов, обогативших данное научное исследование.

Также в работе над диссертацией были использованы наши личные наблюдения и записи, которые стали результатом научных командировок в РК и КНДР. Мы ознакомились с коллекциями Национального музея Кореи, Музея Лиум, Художественного музея Кансон, Национального этнографического музея Кореи, Музея Сеульского национального университета, Музея Женского университета Ихва, расположенных в Сеуле, а также Пусанского музея в Пусане и Художественной галереи Кореи в Пхеньяне.

Итак, подводя итоги и анализируя труды корейских специалистов, можно сделать вывод, что с фактологической и теоретической точек зрения тема образов живой природы изучена недостаточно глубоко. Это позволяет смело утверждать, что и в российском искусствознании ряд актуальных тем, связанных с жанром *хвахвёёнмохва*, пока остается за пределами научного внимания отечественных специалистов. Тем не менее, обращение к корейскому опыту изучения заявленной темы сможет помочь в создании и систематизации понятийной и терминологической платформы, которая будет полезна в дальнейших исследованиях.

При обобщении историографического материала становится очевидным, что проблематика, обозначенная в диссертации, еще требует своего решения. Разносторонние данные нуждаются в анализе, структурировании, систематизации и сопоставлении в рамках дальневосточного культурного ареала. Так как научный интерес к корейской традиционной живописи как части общемирового культурного процесса в последнее время растет, нам представляется, что выбранное направление исследования является актуальным не только для искусствознания, но и для востоковедения, ведь памятники искусства образуют особую ценнейшую источниковую базу для специалистов самого разного профиля.

---

<sup>63</sup> 김광국 저, 유흥준, 김채식 역. 김광국의 석농화원. – 서울: 놀와, 2015. – 632 쪽. (Kim Kwanguk. Собрание живописи Соннона Ким Гвангука / Гвангук Ким. Пер. Ю Хонджуна, Ким Чхэсика. – Сеул: Нульва, 2015. – 632 с.).

Тем не менее, в будущем исследователи темы образов живой природы должны стремиться к расширению историографической базы исследования, которая еще глубже позволит им осмыслить этот культурный феномен и закономерности его развития.



## ГЛАВА 2. Жанр *хвахвёёнмохва* в историко-культурном контексте эпохи Чосон

### 2.1. Предпосылки возникновения жанра *хвахвёёнмохва*: образы живой природы в художественной культуре древней и раннесредневековой Кореи

Корейское искусство, связанное с религией, философией и государственной идеологией, стало важнейшим инструментом, отражающим духовные искания и мировоззрение нации. Своеобразие корейской культуры состоит в том, что искусство было ключом, открывающим эмоциональный мир человека, его размышления об окружающем мире и обществе, глубинном потоке жизни и тайне мироздания. Неслучайно в Корее живопись приравнивалась к атрибутам научного знания.

Уже начиная с IV в. буддизм, даосизм и конфуцианство стали активно влиять на корейскую культуру и, тесно переплетаясь с шаманизмом и древними исконно корейскими верованиями, создали тот аутентичный фон, на котором развивалось корейское традиционное искусство.

Религиозный синкретизм обогатил корейскую живопись. Буддизм способствовал созданию глубоких произведений искусства и пропагандировал принцип созерцания. Даосизм провозглашал свободу творчества и утверждал идею восприятия живописи как игры. Конфуцианство, в свою очередь, «сделало культуру <...> более сдержанной, практичной и безыскусной <...>, что способствовало появлению произведений искусства, отличающихся импровизированной простотой»<sup>64</sup>.

Гармония с природой, подчеркнутая естественность, прозрачная легкость и упорядоченная простота стали основополагающими принципами стилистики корейской живописи. Корейские художники старались избегать гротескности, вычурности, повышенной экспрессии в форме и цвете, стремясь к натурализму. Наверное, такое стремление к близости и слиянию воедино с природой ярче всего в корейской культуре нашло свое отражение в живописи и дворцово-парковом

---

<sup>64</sup> «Ветер в соснах...». 5000 лет корейского искусства: каталог выставки / Науч. ред. Т.Б. Арапова. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. – С. 36.

ландшафте, когда грань между разумным, организованным началом и первозданным хаосом практически сводилась на нет, стирая рубеж между природным и искусственным, созданным руками человека. Квинтэссенцией такого подхода стал парк Хувон (후원 後苑, также он называется Пивон 비원 祕苑, или «Тайный сад»), находящийся в дворцовом комплексе Чхандоккун (창덕궁 昌德宮), созданном в период Чосон. Беседки и павильоны, утопающие в цветах, над которыми порхают мотыльки и стрекозы, и омываемые водными потоками, полными рыб, теряются в туманной дымке горных массивов среди куп деревьев, где поют птицы. По замыслу создателей, этот парковый комплекс переходит в естественный природный ландшафт, сливаясь с божественным величием Универсума. В средневековых летописях сообщается даже о тиграх, заходивших на территорию дворца<sup>65</sup>. Примечательно, что парковое пространство намеренно организовывали так, что прекрасные виды повторяли пейзажные свитки, менявшиеся от сезона к сезону.

С одной стороны, развитие корейского искусства невозможно рассматривать вне контекста китайского традиционного искусства. Благодаря близости географического положения и глубоким культурно-историческим связям, Корея была очень рано вовлечена в сферу китайской цивилизации. С самого своего зарождения, имея общие культурно-исторические императивы, корейская живопись испытывала сильнейшее влияние китайской живописи.

Так же, как и китайские творцы, древние и средневековые мастера Кореи, естественно полагая Природу, а не Человека центром мироздания, часто обращались в своем творчестве к мотивам животных, птиц и растений, поэтому образы живой природы очень рано заняли особое место в корейском традиционном искусстве. Каждая крохотная и ничем не примечательная часть природного мира в воспринятой ими буддийско-даосской концепции заключала в себе душу необъятной Вселенной.

---

<sup>65</sup> Гаврилин К.Н. Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 147.

Художники Кореи на протяжении многих веков с большим вниманием, вдумчиво всматривались в ритм роста и цветения растений, анатомию движения и особенности строения живых существ, изучали окрас перьев птиц и шерсти животных. Как и для китайских мастеров, именно живая природа являлась их главной вдохновительницей, тогда как окружающий мир стал состоять из системно повторяющихся, «нормативных, типовых, определенным образом стилизованных деталей»<sup>66</sup>, организовывавших композицию живописных произведений, основными формами которых были горизонтальные и вертикальные свитки, ширмы, альбомы и отдельные альбомные листы, веера.

Хотя в центре диссертационного исследования находится государство Чосон [прим. 1], которое считало себя и фактически являлось частью конфуцианского мира, все же корейская живописная традиция черпает свои истоки из более древних периодов как корейской, так и китайской истории, вне контекста которых она не может быть изучена. Основные темы, философский подтекст, ровно как и стилевые особенности корейского классического искусства, своими корнями глубоко уходят в китайскую культурную традицию. Влияние китайской живописи на теоретические и практические аспекты корейской живописи, схожесть в эстетическом и символическом планах неоспоримы, поэтому представляется целесообразным и полезным для лучшей временной ориентации соотнести в хронологической последовательности династии Китая с корейскими древними и средневековыми государствами. В этой связи предлагаем рассмотреть и далее опираться на синхронистическую таблицу, которая демонстрирует связи Кореи и Китая в разные периоды истории [прим. 2].

С другой стороны, хотя «китайская живопись не воспринималась как иностранная»<sup>67</sup>, усвоенные корейцами китайские эстетические нормативы «послужили своего рода исходной базой для многообразных собственных творческих решений; попадая в другую историческую обстановку, они обретали

<sup>66</sup> *Малявин В.В.* Душа китайского художника // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. пер. с кит. и англ. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – С. 6.

<sup>67</sup> *Хохлова Е.А.* Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансхва*) в первой половине XVIII века: дис... канд. искуc.: 17.00.04. – М.: 2019. – С. 70.

иное звучание, иную выразительность и соотнесенность со всем местным жизненным окружением»<sup>68</sup>.

Корейские художники, свободно комбинируя разные направления китайской живописи, творчески перерабатывая наследие китайских мастеров, в спонтанной манере по-своему гармонизируя китайский живописный стиль, развили собственную уникальную художественную традицию, в которой ярко выражались национальные особенности, характерные именно для Корейского полуострова. Если обратиться к художественным произведениям с растениями, птицами и животными, становится очевидным, что уже с самого начала периода Чосон корейские мастера отражали природные условия местности, и со временем эти тенденции только укреплялись<sup>69</sup>.

В творческих поисках художники выработали свой особенный стиль, который характеризуется свободной выразительностью, светлой цветовой палитрой, очарованием каллиграфического рисунка, использующего расплывчатые и даже размытые силуэты, красотой простых и неприхотливых мотивов, пуризмом формы<sup>70</sup>. Эти особенности формируют неповторимый художественный язык культуры, ищущей национальный стиль, ярко проявивший себя ко второй половине периода Чосон.

Так как эпоха Чосон, или правление династии Ли, продолжалась в Корее практически пятьсот лет, встает вопрос о внутреннем делении этого периода. В современном южнокорейском искусствознании принята следующая периодизация:

- ранний период Чосон *чхоги* (초기): 1392 – ок. 1550 гг.;
- средний период Чосон *чунги* (중기): ок. 1550 – ок.1700 гг.;
- поздний период Чосон *хуги* (후기): ок. 1700–1910 гг. Поздний период делится еще на два этапа: непосредственно поздний период Чосон *хуги* (후기): ок.

<sup>68</sup> Виноградова Н.А. Китай. Корея. Япония: образ мира в искусстве. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – С. 176–177.

<sup>69</sup> 이원복. 조선시대의 화훼영모화 – 5 백년 긴 흐름, 변천과 특징 // 濶松文華. 화훼영모 – 자연을 품다. – 서울: 간송미술문화재단, 2015. – 173 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон – пятьсот лет истории, развитие и особенности жанра // Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – С. 173.)

<sup>70</sup> Traditional Korean Painting. Korean Art – 2. Seoul: The Si-sa-yong-o-sa Publishers, 1983. – P. 1.

1700 – ок. 1800 гг. и конец эпохи Чосон *мальги* (말기): ок. 1800–1910 гг. Существуют вариации деления последнего исторического периода<sup>71</sup>, однако в данном диссертационном исследовании мы будем придерживаться именно обозначенного варианта периодизации, который на наш взгляд более точно совпадает с этапами развития «живописи растений, птиц и животных».

В Китае, с древнейших времен распространившем свое культурное влияние на весь дальневосточный регион, включая Корейский полуостров, основополагающими теориями в «живописи растений, птиц и животных» были подходы, разработанные в конце правления династии Тан и в период Пяти династий. Ведущий американский историк искусства Джеймс Кэхилл считает, что именно в X–XIII вв. направление «цветы и птицы» становится самостоятельным жанром<sup>72</sup>, приобретая особо важное значение, что в Корее хронологически соотносится с эпохой Корё. «Художники <...> стремились через изображение отдельных элементов природы добиться выражения столь же значимых целей, что и создатели монументальных пейзажных композиций. Птицы, звери, насекомые и цветы, переданные с большой правдивостью на картинах художников X в., приближали природу к человеку, связывая его с тайнами мира бесчисленными нитями тонких поэтических переживаний»<sup>73</sup>, – утверждает Н.А. Виноградова.

В более ранние периоды в корейской живописной традиции не существовало отдельного флорально-анималистического направления, однако мотивы растений, птиц и животных часто можно встретить в бронзе и керамике. В произведениях прикладного искусства анималистические, орнитологические и растительные элементы носят подчеркнуто стилизованный характер, их образно-символическое значение имело ярко выраженный магический и религиозно-мистический характер. Со временем, сохраняя свое сакральное значение, изображения живой природы

<sup>71</sup> Гутарёва Ю.И. *Чингён сансхва* – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности: дисс... канд. искус.: 17.00.09. – СПб.: Институт И.Е. Репина, 2014. – С. 132.

<sup>72</sup> Cahill James Francis. *Treasures of Asia: Chinese Painting*. London: Macmillan, 1977. – P. 67–77.

<sup>73</sup> Виноградова Н.А. *Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока*. – М.: Искусство, 1979. – С. 98.

«теряют условно-стилизированные формы, приобретают достоверные черты, они проникают в стенопись, затем на свитки»<sup>74</sup> как в Китае, так и в Корее.

Свитки и альбомные листы до периода Чосон очень редки. О корейской живописи ранее конца XIV в. можно судить по древним петроглифам *амгакхва* (암각화 巖刻畫), настенной живописи в гробницах Когурё *кобун пёкхва* (고분벽화 古墳壁畫), сохранившимся редким образцам буддийской живописи Корё *корё нульхва* (고려불화 高麗佛畫), а также фигуративными изображениями на изделиях из керамики, дерева и металла.

Корейское доисторическое искусство стало отражением четырех форм религиозной деятельности глубокой древности: анимизма, тотемизма, фетишизма и магии, которые напрямую были связаны с мотивами растений, птиц, животных, водных обитателей и влияли на корейскую культуру на протяжении тысячелетий. Археологами было обнаружено большое количество погребальных предметов с изображением птиц и животных, датируемых периодом неолита и бронзы до периода Трех государств. Ярким примером являются петроглифы Пангудэ<sup>75</sup>, открывающие историю корейской живописи. На каменной скале над водным массивом изображены киты, различные морские обитатели, а также животные (рис. 1). Другой пример – часть бронзовой ритуальной посуды, которая сегодня хранится в Национальном музее Кореи (рис. 2). Среди фигур, выгравированных на обеих ее сторонах, изображены птицы, сидящие друг напротив друга на ветви дерева.

«Росписи когурёских гробниц занимают особое место в истории корейского изобразительного искусства»<sup>76</sup>. Фрески гробниц Когурё (37 г. до н.э. – 668 г. н.э.) демонстрируют высокий уровень мастерства художников периода Трех государств, являясь подлинными шедеврами древней корейской живописи. За разнообразными сценами фресок скрываются размышления о подлинном значении религиозных и мифологических тем. Среди множества мотивов росписей с элементами бытового

<sup>74</sup> У Гуаньюй. Классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы» периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития: дис... канд. искус.: 17.00.04. – М.: 2019. – С. 141.

<sup>75</sup> Подробнее о петроглифах Пангудэ см.: *Jeon Hotaе*. Preservation of the Bangudae Petroglyphs in Ulsan, Korea // Conservation and Management of the World's Petroglyph Sites. Seoul: Hollym, 2014. P. 11–25.

<sup>76</sup> Джарьылгасинова Р.Ш. Когурёские гробницы и их настенная живопись // Корейское классическое искусство. Сб. ст. под ред. Л.Р. Концевича. – М.: ГРВЛ, 1972. – С. 20.

жанра, зачатками пейзажной живописи и портрета распространенной является тема живой природы. На фресках художники часто писали духов-хранителей четырех сторон света *сасин* (사신 四神), среди которых: синий дракон (символ Востока); белый тигр (рис. 3) (символ Запада); фантастическое животное *хёнму* – черепаха, обвитая змеей, (символ Севера); красная птица или красный феникс (символ Юга); мифологическая птица *саньцзуу* (сказочная ярко-красная птица с тремя ногами); химерические животные (рыбы с крыльями и ногами, косули с крыльями, животное с бараньей головой и телом птицы). В гробницах встречаются изображения собак, лошадей (рис. 4), оленей, тигров (рис. 5), медведя, обезьяны, журавлей, сорок. Стены многих усыпальниц украшены богатым растительным орнаментом. Чаще других встречается изображение цветов и листьев лотоса (рис. 6), что безусловно указывает на буддийское происхождение мотива.

На стенах гробниц перед нами предстают огромные пульсирующие цветом композиции. Р.Ш. Джарылгасинова отмечает: «Для когурёской живописи характерна яркая, звучная гамма красок. В ее палитре встречаются голубой, красный, желтый, чёрный, различные оттенки коричневого, зеленые тона. Рисунки в когурёских росписях отличаются подчеркнутой контурностью»<sup>77</sup>. Гробницы Когурё – это настоящая энциклопедия корейской иконографии той поры.

Различные артефакты государства Силла (57 г. до н.э. – 935 г. н.э.) также демонстрируют интерес к теме животных, птиц и растений. Свитки и альбомные листы периода Силла не сохранились, однако в декоративно-прикладном искусстве мотивы живой природы встречаются очень часто. Например, на изделиях из лака изображались лошади, буйволы и птицы. Птицы и лотосы встречаются на веерообразных панелях из бересты *чхэхванхан* (채화판 彩畫版). Фениксами, павлинами, попугаями и утками в сочетании с различными пышными цветами декорировали изделия из металла и круглую керамическую торцевую черепицу для крыш *ваджон* (와전 瓦塼). Часто птицы изображались с веточкой в клюве или парами, сидящими на ветвях деревьев.

<sup>77</sup> Джарылгасинова Р.Ш. Немеркнущая красота росписей государства Когурё // Восточная коллекция. – М.: Российская государственная библиотека. – 2007. – № 1 (28). Зима. – С. 106.

Пожалуй, самым ярким примером живописи Силла, найденным в ходе раскопок в 1973 г. в Чхонмачхоне (천마총 天馬塚, гробница «Небесной лошади», конец V – начало VI вв.), является берестяной декоративный элемент сбури, на котором неизвестный художник изобразил парящую Небесную лошадь *чхонма* с развивающимся хвостом и гривой (рис. 7).

В период правления династии Корё (918–1392 гг.) корейское искусство стало приобретать более сложные, изысканные и утонченные формы, началось складывание новой художественной традиции. Данный процесс во многом был связан с утверждением в 958 г. системы государственных экзаменов на чин, вследствие чего стал формироваться класс образованных людей, которые проявляли заметный интерес к разным видам творчества, а уважение к искусству стало считаться важным атрибутом интеллектуализма. Эта традиция пришла в Корё из северосунского Китая. Особенно активное влияние сунской культуры интеллектуалов и ее художественных теорий живопись Корё испытала в правление вана Мунджона (문종 文宗, 1046–1083 гг.), когда процветал культурный обмен между двумя государствами<sup>78</sup>.

Детально судить о живописи династии Корё сложно, так как за исключением образцов религиозной буддийской живописи, свитков и альбомных листов светского характера практически не сохранилось. Живопись Корё находилась под влиянием китайской художественной традиции эпохи Пяти Династий (907–960 гг.) и раннего периода династии Северная Сун (960–1127 гг.). По сути, корейская традиция развивалась в тандеме с китайской.

Принято считать, что именно в период Корё изображение растений, птиц и животных становится самостоятельным отдельным направлением живописи, уже свободным от фантазийных форм и застылой канонической иконографии. Если картины с водоемами и лотосами, тростником, ивой, бамбуком, водоплавающими птицами, такими как утки, утки-мандаринки, белые цапли, дикие гуси, а также комбинациями птиц и цветов были очень популярны в Северной Сун, то в Корё X–

<sup>78</sup> Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties // The International Journal of Korean Art and Archaeology. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 02, 2008. P. 46.



XIII вв. эти сюжеты появляются на обыденных и ритуальных предметах, среди которых бронзовые сосуды, зеркала, а также керамика, украшенная изображениями в различной технике. Примером может служить покрытый серебром бронзовый сосуд из Музея Лиум (рис. 8), на котором выгравированы водоплавающие птицы среди ив и водных растений. Такой тип изображений во многом соответствовал духу живописи эпохи Корё.

На селадоновой вазе *мэбён* «Тысяча журавлей»<sup>79</sup> из Музея Кансон (рис. 9) лаконичные, но при этом разнообразные фигурки журавлей очень схожи с журавлями, пролетающими над императорским дворцом, на свитке «Журавли, приносящие счастье» (рис. 10), созданном императором династии Северная Сун Хуэйцзуном (徽宗, 1119–1125 гг.). Этот драгоценный свиток хранится в Музее провинции Ляонин в г. Шэньян. Хорошо известно, что император Хуэйцзун был мастером в изображении цветов и птиц. Излюбленным мотивом этого царственного живописца являлись журавли. Стиль изображения журавлей в духе Хуэйцзуна стал известен в Корё в конце правления вана Еджона (예종睿宗, 1105–1122 гг.) – в начале правления вана Инджона (인종인종, 1122–1146 гг.), это лишний раз подтверждает, что в данный период на Корейский полуостров ввозилось большое количество образцов китайской живописи.

С конца XII в. чиновники, которые сформировали новую элиту Корё, стали считать живопись источником длительного философского созерцания, интеллектуальных дискуссий, эстетических переживаний и обмена творческими идеями. Развитие и культивирование творческих навыков, умение понимать искусство и размышлять о нем стали обязательными для образованного человека, что привело к увеличению количества художественных произведений. Таким образом, созерцание и создание живописных произведений превратилось в особую духовную практику, целью которой было достижение «саморадости», что неоднократно засвидетельствовано в биографических записках и философских трактатах. Мотивы растений и птиц в живописи стали востребованы и популярны

<sup>79</sup> Kang Kyung-sook. Korean Ceramics. Seoul: The Korea Foundation, 2008. – P. 92–95.

среди художников-интеллектуалов и знатоков искусства. Актуальность обозначенной темы в высших слоях корейского общества подтверждает высказывание выдающегося корейского поэта и чиновника эпохи Корё Ли Гюбо (이규보 李奎報, 1168–1241 гг.)<sup>80</sup>: «Окружаю себя картинами с изображением птиц, чтобы любоваться ими»<sup>81</sup> (перевод наш. – *Е.В.*).

К сожалению, ни одно произведение с цветами и птицами периода Корё не сохранилось. Из образцов светской живописи до нас дошла только анималистическая картина вана Конмина (공민 恭愍, псевд. (здесь и далее сокращенное от псевдоним) Иджэ, Иктан 이재 怡齋, 익당 益堂, 1330–1374 гг.) «Два барана» (рис. 11), сегодня она хранится в Художественном музее Кансон. Ван Конмин был тридцать первым правителем династии Корё, слыл искусным музыкантом, а также считался одним из лучших художников и каллиграфов своего времени. Исходя из общей композиции и размера полотна, можно предположить, что это только лишь сохранившийся фрагмент большой и сложной композиции. Чтобы сбалансировать рисунок и подчеркнуть контраст между животными, художник изображает баранов в разных позах, пятна на их шкурах выделяет коричневым и черным. Тонкая и тщательная работа кистью позволяет передать фактуру шерсти животных<sup>82</sup>. Произведение вана Конмина имеет прямую связь с альбомным листом «Баран и козел» (рис. 12) из коллекции Художественной галереи Фрир прославленного китайского интеллектуала, художника и поэта династии Юань (1271–1368 гг.) Чжао Мэнфу (趙孟頫, 1254–1322 гг.) [прим. 3]. Надо отметить, что Чжао Мэнфу оказал огромное влияние на интеллектуальную жизнь и искусство Кореи конца периода Корё, поэтому общность мотивов, использованных китайским и корейским мастерами, не удивительна.

Также в распоряжении исследователей имеются копии настенных росписей «Приношение цветов и водных растений» (수덕사 벽화 모사도 修德寺壁畫模寫圖)

<sup>80</sup> Подробнее о Ли Гюбо см.: *Никитина М.И., Троцевич А.Ф.* Очерки истории корейской литературы до XIV в. – М.: Наука, 1969. – С. 22–23.

<sup>81</sup> Цит. по: *Hong Sunpyo.* Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties... P. 48.

<sup>82</sup> 澗松文華. 화회영모 – 자연을 품다. – 서울: 간송미술문화재단, 2015. – 17 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – С. 17.).

(рис. 13) из павильона Тэунджон в буддийском храме Судокса (수덕사 대웅전 修德寺 大雄殿). Утраченный оригинал датировался XIV в. Два фрагмента представляют собой изображения различных видов цветов и растений в широкой неглубокой вазе: «Их величавая красота, разнообразие красочной гаммы и мастерство живописца демонстрируют высокий уровень настенной росписи в буддийских храмах Корё»<sup>83</sup>.

Интересно, что постепенное формирование отдельного самостоятельного флорально-анималистического жанра нашло свое яркое отражение в прославленной буддийской живописи Корё XIV в. Мотивы живой природы представлены в двух свитках «Изображение явленного образа шестнадцати визуализаций [согласно] “[Проповедованной Буддой] сутре визуализации [Будды Амитаюса]”» (рис. 14, 15) из павильона Дзёнин монастыря Сайфуку и из монастыря Ринсёдзи, а также в свитке «Авалокитешвара [у] водоема, [где отражается] луна» (рис. 16) из монастыря Дайтокудзи. Все они на сегодняшний день находятся в Японии. В этих произведениях встречаются изображения журавлей, павлинов, бамбука, пионов, лотосов. Свитки выполнены очень тщательно, со множеством ювелирно выписанных деталей. Неизвестные художники использовали яркие насыщенные цвета, нанесенные в несколько слоев. Особого внимания заслуживает небольшая голубая птичка со свитка «Авалокитешвара [у] водоема, [где отражается] луна», в клюве которой веточка с цветком пиона. Образ отсылает нас к творчеству китайских придворных художников династии Южная Сун (1127–1279 гг.)<sup>84</sup>.

Хотя до нас дошли лишь малые крупицы живописного наследия государства Корё, совершенно очевидно, что к началу правления династии Чосон мотивы живой природы заняли достойное место в корейском классическом искусстве.

## **2.2. Жанр *хвахвёймохва* и жанровая структура корейской традиционной живописи эпохи Чосон**

Следующие три раздела диссертации отражают сложную и многогранную систему корейской традиционной живописи, воплощенную в упорядоченной

<sup>83</sup> «Ветер в соснах...». 5000 лет корейского искусства... . С. 154.

<sup>84</sup> *Hong Sunpyo*. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties... . P. 48.

классификации жанров, стилевых тенденций, описании художественных приемов и техник. Нами вводится обширный пласт специальной терминологии, изначально усвоенный корейцами из Китая, но адаптированной под свои потребности и язык. Это непростая понятийная база широко распространена в современном южнокорейском искусствознании и поможет отечественным ученым в дальнейшем исследовании корейского классического искусства. Для того чтобы легче связать термины с китайской традицией, они представлены по-корейски и в иероглифическом написании.

Животные, птицы и растения были не только дополнительными элементами корейской живописи, но часто становились главным объектом изображения. Именно поэтому актуальным является вопрос об особенностях сложения самостоятельного жанра, отражающего все разнообразие образов живой природы.

Различные однолетние сезонные травянистые растения, цветущие на полях, в садах и горах; прекрасные пионы и гортензии с огромными цветами; водные растения, такие как лотосы и водяные лилии; цветы редьки и колосья проса; цветущие весной фруктовые деревья – груши, персики, абрикосы, сливы и гранаты; кисти лагерстрёмии (индийская сирень) и софоры; летающие или плавающие вокруг них птицы – воробьи, сороки, голуби, ласточки, иволги, павлины, фазаны, соколы, ястребы, орлы, зимородки, журавли, цапли, гуси, утки, утки-мандаринки, петухи и курицы; дикие и домашние животные – буйволы, лошади, овцы, зайцы, обезьяны, собаки, кошки, тигры, мыши; разнообразные насекомые – бабочки, богомолы, кузнечики, пчелы, пауки; земноводные, рептилии, рыбы и другие водные обитатели – все они становились объектами живописи корейских художников.

Как отмечает Е.А. Хохлова, важно понимать, что «в отличие от Китая, где существовала традиция составления трактатов о живописи, в Корее художники не занимались разработкой теории живописи»<sup>85</sup>, всю жанровую систему корейцы заимствовали из Китая.

---

<sup>85</sup> Хохлова Е.А. Становление корейского пейзажа «подлинного вида»... . С. 14.

Сегодня широко используются два термина, обозначающие категорию живописного жанра: *хвагва* (화과 畵科) и *хвамун* (화문 畵門). Существует множество различных вариантов жанровых классификаций, но чаще всего в живописной традиции Кореи, как и всего дальневосточного региона, жанры делятся на три основных типа: пейзаж *сансухва* (산수화 山水畵), изображение людей *инмульхва* (인물화 人物畵 в более широком смысле, чем портрет) и живопись «цветов и птиц» *хваджохва* (화조화 花鳥畵).

Очевидно, что в период Чосон пейзажная живопись *сансухва* была одной из главных в творческом потоке целой эпохи, она отражала концепцию Большой природы (Матери-природы). В Корее, как и «в Китае мерой вещей был не человек, а природа, которая воспринималась как универсум»<sup>86</sup>. В культурном ареале китайской иероглифической письменности человек рассматривался как часть природы, существующий в полной гармонии с ней. Пейзажи *сансухва* создавались на основе принципов *сансуэ* «любви к горам и водам/к природе» (산수애 山水愛) и *чаёнган* «взгляда на природу», «суждений о природе» (자연관 自然觀)<sup>87</sup>.

Живопись *инмульхва*, изображающая людей, включает в себя собственно портрет *чхосанхва* (초상화 肖像畵); картины *коса инмульхва* (고사인물화 故事人物畵), отражающие яркие исторические события и разнообразные церемонии; религиозную живопись даосского и буддийского толка, изображающую Будду, его учеников и последователей, даосских отшельников и небожителей *тосок инмульхва* (도석인물화 道釋人物畵); а так же бытовую живопись *пхунсок (инмуль)хва* (풍속(인물)화 風俗(人物)畵).

Безусловно, в этих двух направлениях постоянно встречались мотивы живой природы.

Термин *хвадожхва*, который содержит в себе иероглифы «цветы» и «птицы», всегда использовался в более широком смысле и включал следующие категории

<sup>86</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. пер. с кит. и англ. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – С. 218.

<sup>87</sup> 이원복. 조선시대의 화훼영모화... 174 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... С. 174.).

изображений: цветущие однолетние растения, разнообразные многолетние цветы, деревья, птицы, животные, насекомые, рептилии, рыбы и другие водные обитатели, то есть объединял в себе растительный и животный мир.

«В Корее *хваджо(хва)* <...>, как термин для обозначения художественного жанра, будучи заимствован из Китая, стал использоваться с XV в. в начале эпохи Чосон. Самый ранний корейский текст, который содержит этот термин, “Записки о живописи” (“Хваги” 화기 畫記), написанные Син Сукчу (신숙주 申叔舟, 1417–1475 гг.) в 1445 г. Однако существует еще целый ряд терминов, синонимичных *хваджо*, именующих этот жанр: *чосучхомок* (조수초목 鳥獸草木 птицы, животные, травы и деревья), *хвамоккымджо* (화목금조 花木禽鳥 цветы, деревья и птицы) и *хваджомоксок* (화조목석 花鳥木石 цветы, птицы, деревья и животные)»<sup>88</sup>.

Уже к 1485 г. в молодом государстве Чосон было окончательно составлено и структурировано «Великое уложение по управлению государством» («Кёнгук тэджон» 경국대전 經國大典). Отдельной частью уложения являлся «Свод ритуалов» («Еджон» 예전 禮典), который помимо прочего утверждал особую систему проведения государственных экзаменов и дальнейшего отбора будущих придворных художников *чхвиджэ* (취재 取材)<sup>89</sup>. На экзаменах *сичхи* (시취 試取) на первом месте по значимости стояли изображения бамбука, на втором – пейзажи, изображениям людей, растений, птиц и животных отводилось третье место.

Хотя, как мы видим, живопись *хваджохва* считалась второстепенным жанром по сравнению с пейзажной живописью, однако изображения бамбука являлись настолько значимыми, что превалировали над всеми остальными художественными направлениями. Такой корейский и, шире, дальневосточный подход принципиально отличался от западноевропейской системы жанров, в которой анималистическая и флоральная живопись всегда находились на периферии художественного интереса. В течение столетий художники в Китае,

<sup>88</sup> Вострикова Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи раннего и среднего периодов Чосон (конец XIV – конец XVII вв.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. – 2021. – №2. – С. 73.

<sup>89</sup> *Hong Sunpyo*. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties... . P. 49.

Корее и Японии работали с образами живой природы не менее активно, чем в других жанровых направлениях, а иногда даже отдавали им свое предпочтение. В отличие от пейзажа, утверждавшего всеобъемлющее величие Природы, жанр «цветы и птицы», благодаря близости изображаемых объектов к самому творцу или зрителю, являлся более доступным и легким в исполнении для многих корейских художников.

Несколько более поздним понятием, которое обозначило всю совокупность образов живой природы, является термин *хвахвёёнмохва* (화훼영모화 花卉翎毛畫 «живопись цветов, трав, птиц и животных»). История его происхождения такова. Художественные альбомы и пособия по живописи династии Мин (1368–1644 гг.) использовали классификацию *линмао* (翎毛 «мех и перья», кор. ёнмо 영모), как обозначение орнитологического и анималистического направления; в Корее этот термин стал широко использоваться с середины периода Чосон. С появлением трактата «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (芥子園畫傳), который был опубликован в начале правления династии Цин (1644–1911 гг.) (первый том вышел в 1679 г.), термин *хвахвёёнмохва* вошел в широкое употребление. Иероглифы, входящие в термин *хвахве* (화훼 花卉), обозначают «цветы и травы»/«цветущие травянистые растения и цветущие деревья» [прим. 4], термин *ёнмо*, как уже было отмечено, – это сочетание иероглифов, обозначающих перья птиц и шерсть животных. Таким образом, *хвахвёёнмохва* предполагает широкий охват живописных мотивов, объединяющих различные растения, птиц, животных, насекомых и водных обитателей. Жанр *хвахвёёнмохва* стал общепринятым и по сути представлял те же живописные направления, что и более древний жанр *хваджохва*. В нашей диссертации синонимом *хвахвёёнмохва* стала «живопись растений, птиц и животных».

На сегодняшний день термин *хваджохва* используется чаще, чем *хвахвёёнмохва*. Однако часто одну и ту же картину в разных искусствоведческих научных работах относят то к жанру *хвахвёёнмохва*, то к *хваджохва*. Чтобы избежать путаницы в терминологии, современные южнокорейские специалисты

придерживаются следующего научного подхода: жанр *хвахвёёнмохва*, который этимологически включает в себя более обширный спектр тем, обозначает целое направление живописи, объектами которой становятся растения, птицы и животные. А термин *хваджохва* применяется более узко, только к изображениям растений и птиц<sup>90</sup>. На наш взгляд, такой подход показался обоснованным и функционально удобным, именно поэтому мы в научных изысканиях придерживаемся термина *хвахвёёнмохва* как системообразующего понятия.

Обширный жанр *хвахвёёнмохва* включает с себя такие разновидности жанра, как *хваджохва* (цветы и птицы), *чхочхунхва* (травы и насекомые 초충화 草蟲畫), *ёнмохва* (животные и птицы 영모화 翎毛畫), *охэхва* (рыбы, крабы и другие водные обитатели 어해화 魚蟹畫), *хвахвехва* (цветущие растения 화훼화 花卉畫), *чхуксухва* (домашние и дикие животные 축수화 畜獸畫), *согвахва* (овощи и фрукты 소과화 蔬菓畫) и *сагунджа* (четыре благородных растения 사군자 四君子). То есть, большой жанр *хвахвёёнмохва* предстает результатом объединения восьми специализированных, узкотематических жанров *хвагва*<sup>91</sup>.

1. К *хваджо* в данном исследовании мы относим изображения цветов и птиц. Например, пара уток, отдыхающих на берегу или плавающих по воде, горные птицы, празднично сидящие или дремлющие на дереве, и др.

2. *Чхочхун* – это картины с изображением трав и насекомых (бабочек, пчел, кузнечиков, богомол, цикад, навозных жуков и др.). В жанре *чхочхун* изображают также небольших земноводных и рептилий, таких как – ящерицы, лягушки, жабы.

3. Жанр *ёнмо* включил в себя всех представителей животного мира<sup>92</sup>. Граница между жанрами *ёнмо* и *хваджо* часто нарушается. Однако если на свитке

<sup>90</sup> 이원복. 조선시대의 화훼영모화... . 173–194 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... . С. 173–194.); 장지성. 한국의 화훼영모화. – 서울: 안크라픽스, 2020. – 419 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных. – Сеул: Анкхырапхиксы, 2020. – 419 с.).

<sup>91</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 16–19 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 16–19.).

<sup>92</sup> 이성미, 김장희. 한국회화사 용어집. – 서울: 다할미디어, 2003. – 163 쪽. (Ли Сонми, Ким Джанхи. Собрание терминов по истории корейской живописи. – Сеул: Тахаль мидио, 2003. – С. 163.).



или альбомном листе изображен благородный орел или ястреб на фоне бушующего моря, то картину чаще относят к жанру *ёнмо*.

4. Термин *чхуксу* буквально означает домашних и диких животных. К этому жанру относят картины, на которых изображались лошади, буйволы, овцы, бараны, тигры, олени и обезьяны. Однако, так как *ёнмо* включает в себя изображения всех птиц и животных, *чхуксу* часто не выделяют в отдельный жанр традиционной живописи.

5. Жанр *охэ* включает в себя различных морских и пресноводных обитателей: рыб, раков, крабов, креветок, скатов, осьминогов, моллюсков и др.<sup>93</sup>.

6. Жанр *хвахве* включает в себя как травянистые цветущие растения, так и цветущие деревья. Традиционно в нем изображали пионы, лотосы, хосту, камелию и др.

7. Жанр *согва* – это изображение овощей и фруктов. Популярными мотивами этого жанра становились редька, капуста, огурцы, баклажаны, арбузы, хурма и мандарины. Иногда, чтобы сделать композицию более оживленной, рядом с овощами и фруктами писали небольших насекомых. Стоит отметить, что корейские художники нечасто обращались к этому направлению живописи.

8. Жанр *сагунджа* включает в себя изображения «четырех благородных растений» – цветущей сливы, орхидеи, хризантемы и бамбука. В конфуцианской традиции эти растения символизировали достоинство и стойкость духа, они очень понравились художникам и заказчикам и стали самостоятельным значимым жанром, доступным в исполнении широкому кругу художников. Данное живописное направление всегда имело большой вес в корейском классическом искусстве.

### **2.3. Направления и стилевые тенденции жанра *хвахвеёнмохва***

Для понимания общих процессов, происходивших в корейской традиционной живописи, данный раздел является ключевым, так как стилевые

---

<sup>93</sup> Lee Wonbok. Traditional Painting of Aquatic Subjects // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 20, Summer, 2012. P. 7.

предпочтения художников часто являлись зеркалом не только их эстетических воззрений, но и философских идей и даже социального статуса.

Рассмотрим основные стилевые тенденции, характерные для жанра *хвахвёёнмохва*. Две главенствующие ветви всей корейской традиционной живописи и «живописи растений, птиц и животных», в частности, – это стили *конпхиль* (공필 工筆, кит. *гунби*) и *саый* (사의 寫意, кит. *сеи*), пришедшие в Корею из Китая.

Дословно *конпхиль* обозначает «тонкое письмо», «тщательная кисть», «прилежная кисть». В то время, как термин *саый* обозначает «писать идею», «живопись идей», «беглая, свободная кисть». Разные принципы изображения предметов в традиционной корейской живописи интерпретируют именно эти два основополагающих стиля.

*Конпхиль* представляет живопись, которая детально отображает объект, точно передавая его форму и цвет. Это контурное рисование, предполагающее кропотливую работу, тщательную детализацию в передаче натуры. Такая живопись носит подчеркнуто декоративный характер, основой которого является виртуозная линия. Моделирующие аспекты контура в этом стилевом направлении идут наравне с его эстетической ценностью. Художник работает над произведением долго, от него требуется внимание к внешним свойствам объекта изображения, терпение, отработанные профессиональные навыки. Ярким примером подобной декоративной, утонченной живописи может послужить четырехстворчатая ширма «Цветы и птицы» из Национального музея Кореи (рис. 20, 21), приписываемая кисти придворного мастера XVI в. Син Джама, более детально она будет описана в третьей главе.

*Саый* изображает и передает объект посредством чувственной эмоциональной импровизации, быстрым росчерком отчетливых, но небрежных линий, предполагающих лапидарную работу кисти, свободным движением руки, редким, резким, динамичным мазком. Ю.И. Гутарёва так определяет *саый*: «Живописный принцип, направленный на выявление внутренней сути явления или объекта, не стремящийся передать внешнюю форму. Художник,

придерживающийся этого принципа, не старался точно передать изображение предмета в его мгновении, но стремился отразить его философскую идею или свои личные чувства»<sup>94</sup>. Художник всегда пишет очень быстро, используя многочисленные каллиграфические приемы. Однако, чтобы достичь совершенства в стиле *сабий*, требуются долгие годы тренировки, так как умение воплотить замысел всего лишь в нескольких штрихах, несколькими ударами кисти – один из важнейших критериев этого направления. Свободный стиль прекрасно демонстрирует альбомный лист «Слива» из Художественного музея Кансон, созданный в конце XVI – начале XVII в. художником-интеллектуалом О Моннёном (рис. 60), он будет рассмотрен в третьей главе.

В корейском искусствоведении два ведущих стиля обозначаются терминами *конпхильхвапхун* (공필화풍 工筆畫風) – «стиль *конпхиль*» и *сабийхвапхун* (사의화풍 寫意畫風) – «стиль *сабий*». В то время как совокупность технических приемов, формирующих приметы стиля, обозначаются терминами *конпхильхвап* (공필화법 工筆畫法) – «техника *конпхиль*» и *сабийхвап* (사의화법 寫意畫法) – «техника *сабий*»<sup>95</sup>. Для современных южнокорейских исследователей эта терминологическая иерархия очень важна и широко применима, так что мы будем придерживаться именно ее.

Стили *конпхиль* и *сабий* в своей идейной и философской основе напрямую связаны с двумя другими ключевыми стилями корейской традиционной живописи – *вончхеххвапхун* и *мунинхвапхун*.

Стиль *вончхеххвапхун* (원체화풍 院體畫風, кит. *юаньтихуафэн*), или академический стиль, применялся в придворной живописи, сформировавшись в государственных художественных учреждениях Тохвагон (도화원 圖畫院) в эпоху Корё и Тохвасо (도화서 圖畫署) в эпоху Чосон. Эти учреждения принято называть Академиями придворной живописи, в функции которых входили все сферы живописи государственной важности, а также подготовка профессиональных

<sup>94</sup> Гутарёва Ю.И. Чингён сансухва – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон... С. 143.

<sup>95</sup> 장지성. 한국의 화해영모화... 20 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 20.).

художников *хвавонов* (화원 畫員) [прим. 5]. Академический стиль придворной живописи отличает яркая декоративность, нормативность и однообразие художественных приемов, но в то же время непревзойденная виртуозность техники.

Стиль *мунинхвапхун* (문인화풍 文人畫風, кит. *вэньжэньхуафэн*), стиль художников-интеллектуалов или дилетантов [прим. 6], интригующий и свободный, стремящийся к импровизации, был характерен для культуры высших слоев корейского общества *садэбу* (사대부 士大夫). Работы этого направления выполнялись в основном тушью, тяготели к монохромности и обращались к интеллектуальной интерпретации образа, избегая прямолинейности. Мастер должен был побороть броскость и визуальную привлекательность, чтобы, встав на путь самосовершенствования, выразить дух изображаемого предмета.

Стили живописи *вончхе* и *мунин* в Чосоне выделяли на основе профессии и социального статуса художника. Обычно академический стиль *вончхе* практиковался и реализовывался придворными художниками, выходцами из средних слоев корейского общества, которые создавали искусные и тонкие картины в техниках «тщательной кисти» *конпхиль*, тогда как стиль *мунин* напрямую связан с «живописью идей» *саый*, в котором художники-интеллектуалы, элита корейского средневекового общества, писали лаконичные картины тушью.

Обозначенные выше стили характерны для всего корейского классического искусства. А вот академическое направление жанра *хвахвэёнмохва* также соотносят со стилем *пугвичхе* (부귀체 富貴體, кит. *фугуйти*, дословно, далее досл. «богатый, величественный стиль»), тогда как направление живописи художников-интеллектуалов – со стилем *яильчхе* (야일체 野逸體, кит. *еити*, досл. «грубый, свободный стиль») <sup>96</sup>. Такое разделение связано с именами двух выдающихся китайских живописцев конца династии Тан (618–907 гг.) и эпохи Пяти династий (907–960 гг.) Хуан Цюаня (黃荃, ? –965 гг.) и Сюй Си (徐熙, вторая половина X в., ?–?). Оба мастера, строя свои произведения «по принципу микропейзажа, как бы

<sup>96</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 22 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 22.); 이원복. 조선시대의 화훼영모화... 175 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... С. 175.).

увиденных с близкого расстояния деталей природы»<sup>97</sup>, тем не менее сформировали две совершенно различные традиции.

Стиль *пугвичхе* ведет свое начало от живописи Хуан Цюаня, которая характеризуется скрупулезным натуралистичным изображением объектов живой природы (экзотических растений, птиц и животных, обитавших в императорских садах), богатым цветом, подчеркнутой декоративностью композиций. Хуан Цюан стремился изобразить объект во всей полноте, показывая как можно больше его отличительных качеств.

Основоположником стиля *яильчхе* считают Сюй Си, который писал основную часть своих произведений тушью и водой в свободной эскизной манере, а затем легкими бледными красками добавлял цвет и освежал детали. «Приверженцы школы Сюй Си черпали вдохновение в дикой природе <...> их неброские произведения привлекали своей свежестью и скромным очарованием»<sup>98</sup>. Сюй Си пытался выделить в изображении главную определяющую его особенность и «через нее <...> со всей полнотой воплотить объект»<sup>99</sup>.

Важно подчеркнуть, что в Чосоне не было дихотомии между академическим направлением и «живописью образованных людей», которая была присуща китайскому классическому искусству. Точнее, в среде художников-профессионалов и художников-дилетантов не было жесткого разделения в стилях живописи. Принято считать, что профессиональные-художники *хвавоны* придерживались традиций китайской «северной школы» живописи *пукчонхва* (북종화 北宗畫), реализовывавшей академические подходы, тогда как интеллектуалы-*мунины* следовали традиции китайской «южной школы» *намджонхва* (남종화 南宗畫), основой которой было «мудрое вдохновение» [прим. 7]. Конечно, высшее сословие занималось живописью на досуге для собственного удовольствия, и художники-интеллектуалы ни в коей мере не хотели, чтобы их напрямую связывали с художниками-профессионалами. Однако в Корее «южная»

<sup>97</sup> Виноградова Н.А. Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока... С. 98.

<sup>98</sup> Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – М.: Государственный музей Востока, 2014. – С. 296.

<sup>99</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. – М.: Искусство, 1975. – С. 263.

и «северная» школы живописи приобрели свои местные особенности, нередко сочетаясь в творчестве одного и того же мастера.

К темам живой природы часто обращались как люди благородного происхождения, так и профессиональные художники из Академии живописи Тохвасо. С начала эпохи Чосон и до XVII в. произведения в жанре *хвахвёёнмохва* в техниках «тщательной кисти», наравне с придворными художниками писали представители королевской семьи и породнившиеся с ней домов. Детализированные яркие произведения, созданные благородными *мунинами*, были очень популярны в культурных кругах, и таких картин было немало. Параллельно эти же художники могли работать только тушью и водой. Существуют свидетельства, указывающие на то, что художники-интеллектуалы, ставя во главу угла «четыре благородных растения» *сагунджа*, даже чаще изображали мир трав, насекомых и растений, а не пейзаж, который признавался одним из ведущих жанров<sup>100</sup>.

В поздний период Чосон складывается иная ситуация, когда художники из придворной Академии живописи, умея работать в тщательной и детальной манере, которой требовала их профессиональная подготовка, часто брали за основу своего творчества лапидарность и эскизность, восходящую к творчеству ведущих китайских художников-интеллектуалов направления *вэньжэньхуа*.

#### **2.4. Художественное своеобразие жанра *хвахвёёнмохва***

Черная тушь на всем Дальнем Востоке стала одним из «сокровищ» интеллектуала. Как точно отмечал американский историк искусства Дж. Роули, китайская живопись в первую очередь была связана с техниками работы тушью: «Это ограничивало использование цвета как для изобразительных, так и декоративных целей <...> у китайцев отсутствовал интерес к естественному цвету, за исключением картин с изображением цветов, где цвет может выступать как идея предмета»<sup>101</sup>. Данный постулат с легкостью можно отнести и к традиционной живописи эпохи Чосон. Именно в изображении растений, птиц и животных

<sup>100</sup> 이원복. 조선시대의 화훼영모화... 179 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... С. 179.).

<sup>101</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи... С. 237.

корейцы активно применяли как монохромную живопись тушью и водой *сумукхва* (수묵화 水墨畫, «живопись тушью»), так и полихромную живопись *чхэсэххва* (채색화 彩色畫, «живопись цветом») с использованием минеральных красок [прим. 8].

В Корее, классифицируя традиционную живопись, чаще принято делить ее на «живопись тушью» и «живопись цветом», тогда как в Китае – по стилям *саый/сеи* и *конпхиль/гунби*<sup>102</sup>. При этом, безусловно, «живопись тушью» *сумукхва* близка к «живописи идей» *саый*, она часто носит импровизированный характер и выполнена быстрыми каллиграфичными мазками, тогда как «живопись цветом» *чхэсэххва* своим натуралистичным и детальным отображением действительности близка к стилевому направлению «тщательной кисти» *конпхиль*.

Рисуя черной тушью и водой, художники могли создавать удивительные тональные градации, разные оттенки, невероятно богатые нюансы туши.

«Существуют пять (или шесть) оттенков туши <...>, которые называются “Пять тушей” (или “Шесть красок”). Под названием “Пять тушей” понимается пять ее состояний – “светлая”, “темная”, “густая”, “сырая” и “сухая”. А под термином “Шесть красок” подразумевается “Пять тушей” и пустое белое место на полотне»<sup>103</sup>.

Работа только тушью и влажной кистью предполагает скоростную живопись без предварительных эскизов, картина могла быть создана художником буквально в считанные минуты, и тем не менее это требовало отточенности мастерства и долгих лет упорных тренировок. Темп работы в корейской традиционной живописи напрямую влиял на эмоциональный строй того или иного произведения. Благодаря кажущейся простоте написанных форм опытный зритель мог увидеть, как создавалась картина – индивидуальную манеру живописца.

Применяя в своей живописи яркий цвет, мастера на первом этапе часто использовали зарисовки с натуры и эскизы, выполненные углем, далее они скрупулезно работали с контуром, потом в несколько слоев наносили краску, после высыхания красочного слоя покрывали поверхность рисунка специальным

<sup>102</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 22 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 22.).

<sup>103</sup> У Гуаньюй. Классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы»... . С. 43.

клеевым составом. Работа с цветом требовала времени, тщательности исполнения и специальной подготовки, обычно так писали профессиональные художники, системно обучавшиеся своему ремеслу.

Характер и особенности живописи значительно менялись в зависимости от материалов, которые выступали в качестве основы – в Корее обычно это были шелк и бумага.

В жанре *хвахвёёнмохва* на шелке мастера традиционно создавали яркие многоцветные картины, используя технику «тщательной кисти». Структура даже самого качественного шелка предполагает, что между нитями имеются маленькие отверстия, поэтому писать на нем без специальной обработки очень сложно. Чаще всего предварительно шелк покрывался смесью из воды, желатинового клея и алюмокалиевых квасцов, полотно становилось однородным, краски не просачивались через основу. На поверхности получившейся пленки *кёбансуэк* (교반수액 膠礬水液) художники могли создавать свои произведения. На обработанном шелке возможно написание мельчайших деталей, а его уникальная текстура придает ощущение тонкости и элегантности изображению.

В период Чосон для каллиграфии и живописи чаще всего использовалась китайская бумага *хвасонджи* (화선지 畫宣紙) и корейская бумага *ханджи* (한지 韓紙). Тонкая, белая бумага *хвасонджи* обладала хорошей впитываемостью и растекаемостью туши и красок. Она являлась прекрасной основой для живописи только тушью или тушью с легким добавлением цвета, идеально подходила для «живописи идей» *саый* с ее импровизированным характером. На бумаге *хвасонджи* особенно хорошо проявлялись случайные эффекты, возникавшие при работе тушью и водой.

Традиционная корейская бумага *ханджи* изготавливалась из коры тутового дерева и имела жесткую шероховатую поверхность, поэтому она использовалась для рисования после специального процесса «полировки» *точхим* (도침 搗砥), при котором листы специальным образом отбивались и прессовались, благодаря чему достигалась необходимая гладкость. Это помогало предотвратить слишком



быстрое впитывание влажных минеральных красок и туши и просачивание их через основу. Такая бумага *точхимджи* становилась непроницаемой, плохо впитывала воду, на ней линии и мазки, проводимые художником, оставались такими, как он задумывал<sup>104</sup>. Эта бумага хорошо подходила для живописи и каллиграфии. В эпоху Чосон картины как в монохромной, так и полихромной технике живописи чаще всего писались на «полированной» бумаге *точхимджи*, которая сыграла огромную роль в развитии национальной эстетики корейского живописного искусства.

Важно также отметить, что из-за «стремительного впитывания и высыхания туши на бумаге или шелке темп работы каллиграфов и художников высокий, они не имеют право на ошибку, писать и рисовать надо быстро, точно, начисто. Виртуозное владение кистью помогало художникам становиться прекрасными каллиграфами и наоборот»<sup>105</sup>.

Основные художественные приемы и техники, используемые в живописи жанра *хвахвёймохва*, в зависимости от стилевого направления *саый* или *конпхиль* значительно различались. Так в направлении «тщательной кисти» чаще всего использовались следующие техники: *курукчончэпон* (구륵전채법 鉤勒填彩法, «контур и цвет»), *чунчэпон* (중채법 重彩法, «наслоения цвета») и *сонёмпон* (선염법 渲染法, «тонкие тональные переходы»). Для «живописи идей» широко применялись техники *мольгольпон* (몰골법 沒骨法, «бескостная живопись»), *пхамукпон* (파묵법 破墨法, «изломанная тушь») и *пальмукпон* (발묵법 潑墨法, «брызганая тушь») [характеристики обозначенных техник описаны в таблице в прим. 9].

Особенные композиционные приемы, характерные для произведений жанра *хвахвёймохва*, которые сложились в период правления династии Сун в живописи академического направления, были восприняты корейскими художниками и эксплуатировались на протяжении многих веков. Мастера, изображая

<sup>104</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 24 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 24.).

<sup>105</sup> Вострикова Е.А., Гаврилин К.Н. Живописное наследие Син Саимдан: исторический контекст, основные жанры, вопросы творческой эволюции // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2020. – №3. – Часть 1. – С. 80.

растительный и животный мир, строили свои композиции «естественно» в соответствии с духом природы. «Художники стремились к свободе, которую имеют цветы, птицы и растения»<sup>106</sup>. Два ключевых фактора в построении композиции, которые стали определяющими для корейских художников – это «соблюдение закона единства противоположностей и подчинение формы содержанию»<sup>107</sup>. При этом утверждение о том, что «разнообразие – закон природы, но не композиции китайской живописи»<sup>108</sup>, также актуально и для корейской традиции.

В длинных вертикальных свитках чаще всего применялась композиция *тэгёнсик* (대경식 大景式, досл. «большой пейзаж», «большая композиция»). Художники разделяли полотно по горизонтали на верхнюю и нижнюю части и писали как бы две независимые картины. Эти композиционные части обозначаются термином *согёнсик* (소경식 小景式, досл. «маленький пейзаж», «малая композиция», «микрпейзаж»). Верхнюю часть называют *соджи ёнмо* (소지영모 疎枝翎毛, изображение объектов живой природы на фоне пары редких свободно разбросанных ветвей деревьев) или *чольджи ёнмо* (절지영모 折枝翎毛, изображение объектов живой природы на фоне ветвей, иногда цветущих, без изображения ствола), а нижнюю – *пхёнгён ёнмо* (편경영모 偏景翎毛, изображаемые объекты живой природы сосредоточены в одном углу пейзажа)<sup>109</sup>. Ассиметричный тип композиции был основан на том, что художник, стремясь к естественности и натурализму, будто мельком увидел природную сцену и запечатлел ее. Характерным примером, очень точно демонстрирующим подходы к композиции в жанре *хвахвеёнмохва*, являются восемь свитков «Цветы и птицы» (рис. 69) из Национального музея Кореи, приписываемые кисти мастера конца XVI – начала XVII в. Ли Ёньюна, они будут подробно рассмотрены в третьей главе.

<sup>106</sup> У Гуаньюй. Классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы»... . С. 39.

<sup>107</sup> Там же. С. 40.

<sup>108</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи... . С. 194.

<sup>109</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 28–30 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 28–30.).

Любой из этих свитков визуально легко разделить на части, каждая из которых может стать самостоятельной картиной.

Композиция *тэёнсик* стала базовой в придворной живописи жанра «цветы и птицы», ее традиционно брали за основу, меняя только виды травянистых растений, цветов, деревьев, лесных или водоплавающих птиц. Такая композиция использовалась в корейской живописи на протяжении всего периода Чосон, ее часто применяли при создании роскошных складных ширм *пёнпхун* (병풍 屏風) для дворцов и богатых домов, а также использовали в народной живописи *минхва* (민화 民畫) уже в XVIII–XIX вв.

Малая композиция *согёнсик* использовалась в небольших произведениях, например, в картинах, которые включались в художественные альбомы *хвачхон* (화첩 畫帖). Данная композиция широко распространилась в китайской живописи в период правления династии Южная Сун. В Корее периода Чосон подобный формат картин также пользовался большой популярностью. Ярким образцом этого композиционного формата являются листы из альбома художника XVII в. Ким Сика «Цветы и птицы» (рис. 70), который хранится в Национальный музей Кореи, он будет подробно рассмотрен в третьей главе. В композициях типа *сочжи ёнмо* или *чольджи ёнмо* небольшие птицы (обычно одна или две) изображались летящими, спящими или сидящими на свободно раскинутых ветвях сливы, бамбука или сухого дерева. В небольших композициях типа *пхёнгён ёнмо* художники чаще всего писали водоплавающих птиц или птиц, обитающих у воды, на фоне растений, причудливых камней или скалистого берега, а также животных или насекомых под цветущими и плодоносящими растениями или сводом дерева<sup>110</sup>. Все эти композиции можно было с легкостью применять на малоформатных листах бумаги или шелка, поэтому подобные картины в большом количестве создавали как профессиональные художники, так и художники-дилетанты.

Безусловно, существовало еще большое количество требований для создания согласованной композиции: так, мастер должен безошибочно распознавать главное

<sup>110</sup> *Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties...* . P. 53–54.

и второстепенное; колофоны и все изображаемые объекты должны быть гармонично взаимосвязаны; ритмы контура предметов и динамика интервалов между ними должны обеспечивать равновесие в пространстве картины; необходимо «строить композицию путем сочетания эффекта “реальности” и “иллюзий” (подразумевалось, что “реальность” – это тушь, “иллюзия” – пустота)»<sup>111</sup>. Однако все композиционные постулаты подчинялись лишь одной главной идее – маленькие сценки с растениями, птицами, животными или насекомыми должны были во всей полноте отражать движение жизни природы, автору надлежало передавать через фрагмент безграничное целое.

## **2.5. Иконографические и иконологические особенности живописи жанра *хвахвёнмохва***

Для живописи всего дальневосточного региона, в целом, и для живописи Кореи, в частности, характерно складывание универсальной символической знаковой системы. Она являлась «самой устойчивой космогонической системой»<sup>112</sup>, влиявшей на все области искусства и его восприятия в социуме. Содержательный, скрытый от нас сегодня символизм, изобразительная каноничность, система ассоциативных образов художественного языка стали одними из ключевых критериев подхода к творчеству. Цель средневековой дальневосточной живописи – транслировать «мотивы, которые будут восприняты с первого взгляда и не требуют <...> больших размышлений»<sup>113</sup>. Считав знаки и распознав параллели, грамотный и опытный зритель без всякой дополнительной расшифровки увидит и определит глубину контекста.

Семиотический подход позволяет рассматривать традиционную корейскую живопись как то или иное сообщение. Существовало специальное понятие *токхва* (독화 讀畵), дословно обозначающее «чтение живописи/картины». Е.В. Завадская объясняет: «Свиток читался практически так же, как и иероглиф; структура его такова, что элементы этой структуры, вычленяемые один за другим, как и

<sup>111</sup> У Гуаньюй. Классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы»... . С. 41.

<sup>112</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая... . С. 24.

<sup>113</sup> Роули Дж. Принципы китайской живописи... . С. 194.

последовательность черт в иероглифе, раскрывают смысл изображенного»<sup>114</sup>. Данный китайский подход применялся и в Корее.

Такие объекты живой природы, как животные, птицы, растения с древнейших времен имели глубокое символическое значение, являлись «добрыми», благопожелательными символами, утверждавшими вселенскую гармонию. Они отражали человеческое желание защититься от злых духов и снискать благословение небес. Мотивы живой природы активно использовались в искусстве, литературе и живописи.

В идейной и философской программе картин жанра *хвахвеёнмохва* выделяют три основных символических пласта: философско-поэтическое осмысление образов живой природы, аллегорическое отражение желаний человека (художника или заказчика) и дидактическая основа, которая предполагает, что живопись становится средством выражения морали. Вся эта совокупность породила своеобразную устойчивую иконографию.

Для корейских художников произведения жанра *хвахвеёнмохва* становились способом выразить свои чувства (счастье, радость, любовь, одиночество, тоску и др.), переживания, настроения, поэтическую взволнованность. Воплощая на бумаге или шелке лиричность окружающего мира, навеянную красотой животных, птиц и растений, они воплощали тонкость эмоционального начала, связывающую человека и Природу.

Такая особенность корейской традиционной живописи схожа с фундаментальными свойствами, присущими поэзии, что напрямую отсылает нас к концепции общего начала поэзии и живописи, которые в дальневосточном регионе воспринимались как обладающие единым творческим корнем. Глубинная суть и природа языков двух видов искусств была для корейцев одинакова.

Художники писали картины, вдохновляясь стихами, а стихи сочинялись при созерцании картин, что способствовало формированию синтеза живописи и поэзии. В Китае в период династии Северная Сун стали популярны стихи *тихуаши* (題畫詩,

<sup>114</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая... . С. 176.

кор. *чехваси* 제화시)), которые выражали восхищение картиной и передавали чувства человека, основанные на содержании художественного произведения, т.е. визуальные образы могли быть адекватно и точно переданы словом. Утвердился подход к восприятию живописи и поэзии как единого целого *шихуа ичжилунь* (詩畫一致論, кор. *сихва ильчхирон* 시화일치론), а во времена династии Юань живопись художников-интеллектуалов, объединившая поэзию, каллиграфию и изобразительное искусство *ишиухуа хэи* (시서화합일 詩書畫合一, кор. *сисохва хабиль*) и утверждавшая их триединство, достигла своего расцвета.

Стихи *чехваси* приобрели популярность в Корее еще в конце эпохи Корё, позже они стали часто появляться на живописных произведениях периода Чосон. Постулируя общность поэзии и живописи, упомянутый выше ученый-конфуцианец раннего периода Чосон Син Сукчу писал: «Стихи и картины требуют одинаковых усилий» (перевод наш. – *Е.В.*); другой его современник известный, интеллектуал Кан Химэн (강희맹 姜希孟, 1424–1483 гг.) подтверждал: «Стихи и картины пишутся одинаково»<sup>115</sup> (перевод наш. – *Е.В.*).

В корейской живописи жанра *хвахвёнмохва* встречается много произведений типа *сисохва*, объединяющих стихи, каллиграфию и живопись. Каллиграфы и поэты могли добавлять надписи на картины, порой сам художник сочинял стихи или цитировал поэтов древности. Зрительный образ дополняла и раскрывала поэтическая надпись, при этом рисунок, каллиграфия и стихи имели одинаково важное значение. Существовала также категория *самджоль* (삼절 三絶) – «три таланта», или «три совершенства», когда один мастер был обладателем выдающихся дарований в области каллиграфии, живописи и поэзии.

Поэтические намеки, реализованные через надписи и стихи, являясь необходимым эстетическим компонентом живописи, помогали расшифровать и расширить символический подтекст свитков и альбомных листов, «давали толчок ассоциациям и одновременно вносили в картину декоративность и

<sup>115</sup> Цит. по: 유홍준. 조선시대 화론연구. – 서울: 학고재, 1998. – 78–81 쪽. (Ю Хонджун. Исследование теории корейской живописи периода Чосон. – Сеул: Хаккоджэ, 1998. – С. 78–81).

орнаментальность»<sup>116</sup>, способствовали созданию художественного целого в произведении, подчеркивая его высокую духовность.

Например, корейские поэты в стихах передавали любовь к семье через образ собравшихся в зарослях камыша диких гусей, которые кричат, глядя на небо, чистят перья или играют друг с другом. В образе пары лесных птиц, щебечущих на цветущем дереве в весенний день, они видели тоску по любимому человеку. Художники в своих картинах через идентичные живописные сюжеты, поэтизируя природу, фиксировали на бумаге или шелке схожий лирический настрой. То есть часто восприятие знаковой природы этих образов в литературе и живописи были схожи.

Образы растений, птиц и животных в традиционной корейской живописи также являлись аллегорическим способом выражения универсальных человеческих желаний: долголетия, благополучия детей, успеха на службе, богатства, гармонии в семье и др.

Способы аллегорического выражения желаний можно разделить на два типа. Первый тип предполагает, что животные и растения являются символами чего-либо. Например, целозия и петух обозначают высокое положение в обществе (образ связан с тем, что красная верхушка цветка целозии и гребешок петуха напоминают корону). Пышный и нарядный пион символизирует богатство, фрукты с большим количеством семян и растения с лозами обозначают плодородие, обильное потомство и благополучие детей. Лесные и водоплавающие птицы, изображенные парами, призваны продемонстрировать гармонию между супругами или гармонию природы.

Вслед за китайскими мастерами корейские художники всегда старались комбинировать предметы, «которые были связаны между собой в естественных условиях или по ассоциации»<sup>117</sup>. Определенным видам растений соответствовали конкретные виды птиц (например, перепел изображался рядом с осенними колосьями проса), что соотносилось с соответствующим временем года.

---

<sup>116</sup> *Виноградова Н.А.* Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока... . С. 119.

<sup>117</sup> *Роули Дж.* Принципы китайской живописи... . С. 139.

Группировать животных или водных обитателей надлежало также по определенным правилам. Например, летняя сцена с ежом на огуречной грядке воплощала аллегорическое желание иметь большое потомство и надежду на благополучие детей, поскольку плеть огурца символизирует несметное число потомков, а густо усыпанное иголками тело ежа – их благополучие.

Второй способ аллегорического выражения человеческих желаний основан на принципе омонимии. Это широкий пласт свитков и альбомных листов, связанных с игрой слов, например, очень распространенный тип картин *ноандо* (노안도 蘆雁圖), дословно переводящийся как «изображение диких гусей в тростнике». Иероглифы «ноан» (노안 蘆雁) обозначают диких гусей и тростник, но существуют иероглифы с таким же чтением «ноан» (노안 老安), обозначающие «спокойную старость».

Схожая ситуация с ершом, иероглифическое название которого звучит как «кволь-о» (꺾어 鰻魚): иероглиф «кволь» (꺾 鰻) созвучен с иероглифом «кволь» (꺾 闕) из сочетания иероглифов «тэгволь» дворец (대꺾 大闕), поэтому изображения ершей стали обозначать пожелание добиться славы и наивысших почестей при дворе.

Стоящая в пруду в увядших листьях лотоса прохладной осенью цапля, которая поймала рыбу и пытается ее проглотить, обозначает пожелание успешной сдачи государственную экзамена *кваго* (과거 科擧) с первого раза. Сочетание иероглифов «одна белая цапля и семена лотоса» звучит «иллоёнхва» (일로연과 一鷺蓮果), что полностью созвучно выражению «сдача экзамена *кваго* с первого раза» (일로연과 一路連科).

Благопожелательная символика в живописных произведениях жанра *хвахвёймхва*, которая обозначала житейские надежды на богатство, власть, большое потомство, долголетие, продвижение по карьерной лестнице, достижения на службе сыграла большую роль в популяризации сюжетов с растениями, насекомыми, птицами, животными и водными обитателями.



Изучение ассоциативного образного строя, аллегорических значений и символизма картин жанра *хвахвёёнмохва* – важный фактор в интерпретации и понимании художественных произведений, однако скрытые от нас сегодня глубинные смыслы воспринималась людьми прошлого как данность, поэтому то, насколько гармонично, естественно и талантливо художник смог изобразить тот или иной сюжет, сублимировав традиционные культурные коды, часто имело гораздо большее значение, чем заключенный в нем благопожелательный подтекст<sup>118</sup>.

Великий китайский художник и теоретик живописи Се Хэ (謝赫, 479–502 гг.) утверждал, что «не бывает картин, которые не служат исправлению нравов»<sup>119</sup>. В рамках дальневосточной концепции нравственно содержательного мира философско-эстетический аспект и дидактическое начало корейской традиционной живописи были неотъемлемой и определяющей частью творческого процесса, придавая ему морализующее звучание.

Живопись *хвахвёёнмохва* отражала мудрую непреложность законов природы и использовала их как средство выражения этических принципов и нравственных эталонов. Конфуцианское мировосприятие побуждало к трепетному и благоговейному исследованию природных законов мироздания и использовало искусство в качестве инструмента для такого исследования. По-другому это называлось термином *чэдо чигу* (재도지구 載道之具), или «средством выражения высокой идеи», и являлось инструментом для передачи нравственных ценностей [прим. 10].

Упомянутый выше заслуженный сановник раннего периода Чосон Кан Химэн писал: «Если посмотреть на все травы, деревья, цветы и растения, увиденное глазами понять сердцем, а найденную в сердце идею передать с помощью руки, то

<sup>118</sup> Подробнее см.: *이상희. 꽃으로 보는 한국문화. 1-3. – 서울: 넥서스, 1999. – 526, 427, 596 쪽. (Ли Санхи. Корейская культура, увиденная через цветы. Т. 1-3. – Сеул: Нексосы, 1999. – 526, 427, 596 с.); 박영수. 유물 속의 동물 상징 이야기. – 서울: 영교출판 내일아침, 2005. – 334 쪽. (Пак Ёнсу. Рассказ о символизме животных в объектах культурного наследия. – Сеул: Ёнгё чхульпхан нэиль ачхим, 2005. – 334 с.).*

<sup>119</sup> Цит. по: *Роули Дж. Принципы китайской живописи... С. 97.*

получится хорошая картина, и появится удивительный *чхонги*»<sup>120</sup> (перевод наш. – *Е.В.*). *Чхонги* (천기 天機, кит. *тяньцзи*) в данном случае понимается как «небесный механизм», «движущая сила естества», «тайна природы», «небесный секрет, творящий гармонию», «некая первозданность, абсолютная гармония, вне присутствия человеческого»<sup>121</sup>.

Таким образом, знание и наблюдение за тайнами мироздания, попытки выразить принципы окружающего мира в картинах или стихах – это и есть мораль. Брат Кан Химэна прославленный интеллектуал и художник Кан Хиан (강희안 姜希顔, псевд. Инджэ 인재 仁齋, 1417–1464 гг.) в своем сочинении о садоводстве «Записки о разведении растений» (양화소록 養花小錄) писал следующее: «Если вы научитесь разводить растения, а потом приложите эти знания к увеличению своей мудрости, то для вас не останется ничего невозможного»<sup>122</sup> (перевод наш. – *Е.В.*). С точки зрения конфуцианца, занимаясь растениеводством, живописью, литературой и каллиграфией, человек занимался самовоспитанием.

Пожалуй, самым ярким примером применения принципов морали *чэдо чигу* в живописи является изображение «четырех благородных растений» *сагунджа*. Художники-интеллектуалы считали, что для того, чтобы талантливо писать *сагунджа*, нужно обладать правильными личностными характеристиками и высокими моральными устоями. Они верили, что, рисуя бамбук, дикую сливу, орхидею и хризантему, можно постоянно развиваться и самосовершенствоваться.

Кроме того, средством выражения моральных принципов считалось и популярное среди ученых-конфуцианцев монохромное изображение птиц, сидящих в одиночестве на сухих ветвях, терпящих невзгоды и холод, смотрящих вдаль или спящих, спрятав голову под крыло. Такие художественные образы в духе «живописи идей» *сабий* утешали и закаляли дух чиновников, которые любили природу, но не могли покинуть светский мир, к которому принадлежали, и

<sup>120</sup> Цит. по: 장지성. 한국의 화훼영모화... . 39 쪽. (*Чан Джисон*. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 39.).

<sup>121</sup> *Хохлова Е.А.* Становление корейского пейзажа «подлинного вида»... . С. 88.

<sup>122</sup> Цит. по: 강희안 저, 이병훈 역. 양화소록. – 서울: 을유문화사, 2005. – 25 쪽. (Кан Хиан. Записки о разведении растений / Пер. Ли Бёнхуна. – Сеул: Ёрю мунхваса, 2005. – С. 25.).

государственную службу. Ученые мужи стали считать летящих и поющих птиц олицетворением рая, чистого удовольствия, квинтэссенцией космологического движения.

Образованная прослойка корейского общества также пропагандировала принцип *канхо ханджон* (강호한정 江湖閒靜), т.е. «тишина и спокойствие на лоне природы» и превосходство над всем мирским<sup>123</sup>, художественные переживания открывались интеллектуалам через свободное созерцание; этот принцип тоже представлялся способом культивации моральных качеств и устоев. Т.е. «живопись растений, птиц и животных» была средством выражения глубокого личного взаимоотношения человека с природой во имя постижения вселенской гармонии.

Из всего вышесказанного следует, что настроения, чувства и желания человека, его психоэмоциональное состояние, социальный статус, даже мировоззрение и нравственные установки, стало возможным изображать с помощью тех или иных образов живой природы, придерживаясь определенной иконографии и иконологии. Хотя в корейской традиционной живописи жанра *хвахвёймхва* не было строго предписанного разделения, но принято считать, что художники-интеллектуалы чаще обращались в своем творчестве к мотивам «четырех благородных растений», изображению лотоса, лошадей, буйволов, одиноких птиц, т.е. к образам, связанным с высокоморальными принципами, достижением умиротворения и гармонии с природой. В отличие от них, профессиональные придворные художники чаще писали картины с подчеркнутой благопожелательной символикой, используя мотивы пионов, ярких диковинных птиц, павлинов, соколов, оленей, черепах, кошек, бабочек и др.

Подводя итоги главы, отметим следующее. Формирование отдельного жанра в традиционной живописи Кореи, объединившего в себе образы живой природы, было обусловлено беспрецедентной популярностью мотивов растений, птиц, животных, насекомых и водных обитателей, которые отражали философскую концепцию, что любая живая частица природного мира несет в себе необъятную

---

<sup>123</sup> *Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties...* . P. 49.

Вселенную. Эти образы были способны приблизить художника или ценителя живописи к Природе, связать их с тайнами мироздания.

Сложная жанровая система отразила в себе всю совокупность образов живой природы, которые со временем были интегрированы в широкий жанр *хвахвёёнмохва*. Этот жанр стал популярным и востребованным как в творчестве профессиональных художников, так и в творчестве художников-интеллектуалов, реализуясь в придворном академическом стиле и в стиле дилетантов *саый*. Данные стилевые направления определили основные композиционные приемы корейских мастеров и влияли на художественные техники, используемые в живописи жанра *хвахвёёнмохва*.

Универсальная символическая знаковая система, сложившаяся на основе сочетания религиозно-философских принципов буддизма, даосизма, конфуцианства и шаманизма, характерная для всего корейского классического искусства, породила определенную иконографию и иконологию жанра *хвахвёёнмохва*, сформировав его понятийную, идейную и философскую программу, которая включала в себя поэтизацию природы, аллегорическое отражение человеческих желаний, а также являлась средством выражения высокой морали.

Основной обширный понятийный пласт терминов, приведенный в данной главе, далее применяется нами уже без дополнительных пояснений. В следующих главах диссертации ко всем впервые вводимым корейским понятиям и терминам будут даны определения, пояснения и специальные примечания.

### ГЛАВА 3. Эволюция образов живой природы в корейской традиционной живописи конца XIV–XVII в.

#### 3.1. Развитие жанра *хвахвёёнмохва* в ранний период Чосон (1392 – ок. 1550 гг.)

Неоконфуцианство [прим. 11] получило распространение в Корее еще в конце периода Корё, а уже в начале правления династии Чосон оно стало главенствующей идеологией страны, потеснив даосизм и буддизм. В сфере культуры деятельность чиновников-конфуцианцев, которые сформировали образованную правящую верхушку нового государства, стала основой корейского изобразительного искусства, движущегося в сторону большей сдержанности и простоты. При этом в начале периода Чосон неоконфуцианство было еще недостаточно зрелым, чтобы сразу обеспечить идеологическую основу живописи, поэтому в конце XIV–XV в. ощущалось влияние традиции придворных художников и художников-интеллектуалов эпохи Корё, на которую в свою очередь сильнейшее влияние оказала живопись династий Сун и Юань.

Так, в упомянутых выше «Записках о живописи» Син Сукчу содержатся подробные сведения о коллекции принца Анпхёна (안평대군 이용 安平大君 李瑢, 1418–1453 гг.), одаренного поэта и художника, заядлого коллекционера живописи XV в. В собрание принца входили произведения великих китайских мастеров: работы легендарного Гу Кайчжи (顧愷之, ок. 344–406 гг.); произведения художников династии Северная Сун: свитки с изображением бамбука Вэнь Туна (文同, 1019–1079 гг.) и Су Ши (蘇軾, 1037–1101 гг.), пейзажи Го Си (郭熙, ок. 1020–ок. 1090 гг.), картины в жанре *хвахвёёнмохва* Цуй Цюэ (崔慤, ?–?, XI в.); пейзажи Ма Юаня (馬遠, ок. 1160–ок. 1225 гг.) династии Южная Сун; творчество живописцев династии Юань: каллиграфии Чжао Мэнфу, картины *хвахвёёнмохва* Ван Гунъяня (王公儼, ?–?, XIV в.), изображения сливы Ван Мянся (王冕, 1287–1359 гг.)<sup>124</sup>.

<sup>124</sup> 안휘준. 한국 회화사연구. – 서울: 시공사, 2000. – 311–312 쪽. (An Hwidjun. Исследование истории корейской живописи. – Сеул: Сигонса, 2000. – С. 311–312.).

На творчество профессиональных художников раннего периода Чосон, изображавших растения, птиц и животных, большое влияние оказала живопись Цуй Цюэ и Ван Гуньяня, китайских художников академического направления. Цуй Цюэ был младшим братом придворного художника Цуй Бо (崔白, работал ок. 1050–1080 гг.), который изменил академическую живопись династии Северная Сун, сделав ее более динамичной и изящной [прим. 12]. Цуй Цюэ писал картины в схожем с братом стиле, эти произведения смогли дойти до Корейского полуострова. Ван Гуньянь работал в XIV в. в период правления династии Юань, хронологически его творчество было приближено к раннему периоду Чосон. Мастер стремился к натурализму в передаче форм, использовал сложные композиционные построения. Чиновник и художник-интеллектуал периода Корё Ли Джехён (이제현 李齊賢, псевд. Икчэ 익재 益齋, 1287–1367 гг.), восхищаясь его картинами, писал следующее: «В изображениях трав и цветов Ван Гуньяня нет нравов конфуцианских ученых»<sup>125</sup> (перевод наш. – Е.В.), что подтверждает близость творчества художника к южносунскому академическому стилю с характерными для него вниманием к деталям и декоративностью композиции.

Произведения жанра *хвахвёёнмохва* придворных художников раннего периода Чосон чаще всего создавались для королевской личной коллекции. Профессиональные мастера писали картины *сехва* (세화 歲畫), которые в начале Нового года верноподданные получали от вана в качестве пожелания удачи, счастья или оберега от злых духов. Распространенными подарками были свитки *чхуынпактодо* (추응박토도 秋鷹搏兔圖) с изображением сокола, охотящегося на кролика осенью, картины с десятью символами долголетия *сипчансэndo* (십장생도 十長生圖) и изображения пионов *морандо* (모란도 牡丹圖)<sup>126</sup>. Также в формате больших вертикальных свитков или ширм художники писали картины для

<sup>125</sup> Цит. по: 장지성. 한국의 화훼영모화... . 89 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 89.).

<sup>126</sup> 김윤정. 조선 중기의 세화 풍습 // 생활문화연구. 5 호. – 서울: 국립민속박물관, 2002. – 50–58 쪽. (Ким Юнджон. Новогодние обычаи среднего периода Чосон // Исследование материальной культуры. Пятый том. – Сеул: Куннип минсок панмультгван, 2002. – С. 50–58.).

украшения дворцовых интерьеров, домов высокопоставленных чиновников или в качестве подарков дипломатическим миссиям соседних государств.

Все картины академического направления живописи исполнялись в технике «тщательной кисти» ярким цветом с подчеркнутой детализацией. Чтобы улучшить профессиональные навыки придворных художников в точной передаче изображаемых объектов *кванхёнмохва* (관형모화 觀形摹畫, досл. «наблюдение за формой и рисование по образцу»), ван Сонджон (성종 成宗, 1469–1494 гг.) приказал привезти во дворец различных зверей и птиц и повелел художникам писать травы, деревья и живых существ как можно ближе к натуре<sup>127</sup>. Хотя такие свитки и ширмы в ранний период Чосон создавались в большом количестве, до нас они не дошли.

Ведущим живописцем начала правления династии Ли принято считать Ан Гёна (안견 安堅, псевд. Хёндонджа, Чугён 현동자 玄洞子, 주경 朱耕, XV в., ?–?), который был лучшим художником Академии живописи Тохвасо, работавшим при дворе Великого вана Седжона (세종대왕 世宗大王, 1419–1450 гг.).

Описывая собрание принца Анпхёна в «Записках о живописи», Син Сукчу упоминает названия двухсот двадцати двух работ тридцати пяти авторов, тридцать три из которых были выходцами из Китая разных династий, один из Японии, и только Ан Гён являлся единственным корейским художником, что свидетельствует о непревзойденном таланте и признании мастера в культурных кругах Кореи<sup>128</sup>. Сегодня мы знаем Ан Гёна, в первую очередь, как выдающегося пейзажиста, однако, как и большинство профессиональных корейских живописцев, он был художником-универсалом, успешно работавшим в разных жанрах. Ан Гён писал разнообразных птиц, сливу, бамбук, лошадей, но до нас дошло только изображение «Дракона» (рис. 17), хранящееся в Художественной галерее Кореи в Пхеньяне. «Дракона» Ан Гёна напрямую нельзя отнести к жанру *хвахвёёнмохва*, но он схож с произведениями данного направления текучестью ритмов и попыткой передать

<sup>127</sup> Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties... . P. 49.

<sup>128</sup> 오원복. 조선시대의 화훼영모화... . 180 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... . С. 180.).

живое движение в картине. Хотя произведений мастера практически не сохранилось, корейские исследователи единогласно считают, что художник оказал большое влияние на всю корейскую живопись раннего периода Чосон, став одним из основоположников корейской национальной живописной традиции.

Шедевры старых мастеров становились источником вдохновения для творчества художников начала эпохи Чосон. Одним из немногих сохранившихся произведений является фрагмент некогда большого свитка неизвестного художника «Козлы» (рис. 18) из Национального музея Кореи. Картина схожа с альбомным листом вана Конмина «Два барана» (рис. 11), она выполнена в тщательной манере, присущей академическому стилю династии Южная Сун.

Влияние академической южносунской живописи на творчество художников-интеллектуалов раннего периода Чосон также демонстрирует альбомный лист конца XV в. «Журавли и сосны в долине» (рис. 19), который хранится сегодня в Художественном музее Кансон. Автором его является известный ученый-конфуцианец Ю Джамми (유자미 柳自湄, псевд. Сосан 서산 西山, ?–1462 гг.), входивший в состав Чипхёнджона [прим. 13]. Фоном в картине выступает пейзаж в сине-зеленых тонах, выполненный в стиле *Ма-Ся* [прим. 14]. Мастер использовал традиционную композицию *пёнгён ёнмо*, которая концентрирует основные объекты изображения в одной части полотна. Главные герои картины – пара журавлей. Их позы упрощены, контуры фигурок птиц тщательно выписаны, оперение плотно покрыто белилами<sup>129</sup>.

Особое место в живописи раннего периода Чосон занимают четыре свитка «Цветы и птицы» (рис. 20, 21) из Национального музея Кореи кисти художника-интеллектуала Син Джама (신잠 申潛, псевд. Ёнчхонджа 영천자 靈川子, 1491–1554 гг.). Син Джам был известен как мастер изображения бамбука тушью, также он хорошо писал виноград<sup>130</sup>, однако до нас дошли только четыре его произведения с цветами и птицами. Особенности каллиграфического стиля сохранившихся

<sup>129</sup> 澗松文華. 화훼영모 – 자연을 품다... . 19 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы... . С. 19.).

<sup>130</sup> 오세창. 국역 근역서화징 (槿域書畫徵). – 서울: 시공사, 1998, 297–304 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников. – Сеул: Сигонса, 1998. – С. 297–304.).



литературных трудов Син Джама и его художественные произведения имеют совершенно разный характер, в этой связи в рядах корейских искусствоведов нет единого мнения, писал ли свитки «Цветы и птицы» сам Син Джам или неизвестный профессиональный художник<sup>131</sup>.

Автор применил технику *курукчончэп*. Сначала он работал с контуром разной интенсивности и толщины: удары кисти, которыми обозначены изогнутые ветви деревьев, грубые и мощные, а линии лепестков цветов и перьев птиц – деликатные, тонкие и легкие. Затем мастер осуществил заливку цветом. При заполнении цветом главные объекты, т.е. цветы, птицы, камни, выполнены насыщенно и ярко; ветви деревьев, листья, кромка воды и другие части фона – светлыми тонами. Варьируя яркость оттенков, живописец смог достичь эффекта объема и глубины. Организация композиции и подчеркнута декоративное изображение растений и птиц демонстрируют, что на художников раннего периода Чосон все еще оказывал сильное влияние академический стиль живописи династии Южная Сун. Все свитки сомасштабны и ритмичны в своей структуре, но имеют схематичный характер: с большой вероятностью они были скопированы с более ранних произведений.

Четыре свитка «Цветы и птицы» Син Джама – это серия картин. Справедливо предположить, что они являлись частью ширмы из восьми или десяти створок так называемого типа «Цветы и птицы четырех времен года» *саге хваджодо* (사계화조도 四季花鳥圖). Скорее всего, было создано по два свитка на каждое время года, однако часть из них была утеряна. На створках подобных ширм, связанных последовательно и композиционно (год в них начинался с весны), изображались соответствующие сезону цветы и птицы. Растения символизировали неподвижность *чон* (정 靜), птицы – движение *тон* (동 動).

Сохранился еще один свиток «Цветы и птицы» (рис. 22) из коллекции Национального музея Кореи, который приписывают кисти ведущего профессионального художника XV в. Ан Гвисэна (안귀생 安貴生, работал в

<sup>131</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 95–98 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 95–98.).

середине – второй половине XV в., ?–?). Композиционно он очень близок к произведениям придворного художника династии Мин Люй Цзи (呂紀, 1477–1505? гг.) [прим. 15], поэтому сложно однозначно признать автором рассматриваемой картины Ан Гвисэна, который работал раньше, чем китайский мастер<sup>132</sup>. Живописный стиль и манера Люй Цзи в начале в XVI в. стали популярны в придворной академической живописи Чосона, следовательно, есть вероятность, что свиток «Цветы и птицы», может быть датирован первой половиной XVI в.

Для сравнения приведем два произведения Люй Цзи «Цветы и птицы четырех времен года» / «Весна» из Токийского национального музея (рис. 23) и «Цветы мальвы и коричное дерево» из Государственного музея Востока (рис. 24)<sup>133</sup>. Обе работы выполнены автором в стиле школы Чжэ [прим. 16]. Им свойственны подчеркнутая детальность изображения, напряженные, сильные цветовые контрасты, что создает атмосферу, отличную от атмосферы свитка Ан Гвисэна, но в ясной композиции и технических подходах можно обнаружить схожие черты<sup>134</sup>. В работе «Цветы и птицы» корейского художника нет чрезмерной детальности, он тактично использует легкий контур, картина исполнена в более мягкой манере. Однако тщательная прорисовка главных объектов, создание фона наплывами туши, наличие вокруг корней и скал групп точек *хочходжом* (호초점 胡椒點, досл. «точки – горошины черного перца») [прим. 17], композиционные подходы в расположении ветвей сильно изогнутого дерева и в изображении ручья отсылают нас к индивидуальному стилю Люй Цзи. В технике исполнения картина Ан Гвисэна, тем не менее, заметно уступает произведениям китайского мастера. Водоросли, поток воды, плывущие утки у Ан Гвисэна написаны схематично и напоминают скорее эскиз, позы сидящих на дереве птиц почти одинаковы.

Стоит обратить внимание еще на одну важную особенность. Люй Цзи создал свой индивидуальный стиль на основе академической живописи танских и сунских художников. Как упоминалось ранее, академический стиль династии Южная Сун в

<sup>132</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 101 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 101.).

<sup>133</sup> Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока... С. 86.

<sup>134</sup> 홍선표. 조선시대 회화사론. – 서울: 문예출판사, 1999. – 531 쪽. (Хон Сонпхё. Исследование живописи эпохи Чосон. – Сеул: Мунэ чхульпханса, 1999. – С. 531.).

начале периода Чосон считался образцом для произведений жанра *хвахвёёнмохва*, таким образом, источник творчества обоих мастеров был един. В присущем произведению Ан Гвисэна безмятежном лиризме скорее можно уловить естественную поэтичность южносунской живописи, а не подчеркнутую фантастичность картин Люй Цзи<sup>135</sup>. В технике корейского мастера еще сохранилось влияние академического стиля династии Сун, но в композиции уже использовался подход художников династии Мин, что свидетельствует о постепенных изменениях, происходивших в классическом корейском искусстве.

Благодаря активным посольским обменам, сопровождавшимся дипломатическими дарами, художники XV в. постепенно стали перенимать новую минскую художественную традицию. В эпицентре подобных перемен живопись *хвахвёёнмохва* продолжала искать свое место и обретать новые очертания. С момента основания государства Чосон в 1392 г. до 1447 г. обмен посольствами проводился триста шестьдесят раз. Около тысячи интеллектуалов из Чосона смогли познакомиться с китайской каллиграфией и живописью. Согласно корейским летописям, в XV в. талантливые китайские художники-интеллектуалы Чжу Мэнсянь (祝孟獻, ?-?), Лу Юн (陸顛, ?-?), Цзинь Чжи (金湜, ?-?) и др., прибывая в Корею в качестве послов, привозили художественные произведения (в том числе с растениями, птицами и животными) в качестве подарков, распространяя и пропагандируя актуальные в минском Китае стили живописи<sup>136</sup>. Также новые китайские живописные веяния проникали на Корейский полуостров благодаря чиновникам и художникам самого Чосона, которые отправлялись в Китай в составе корейских посольств. Они получали в подарок или приобретали свитки и каллиграфию, видели собственными глазами новые живописные альбомы, после чего возвращались в Корею, активизируя культурный обмен<sup>137</sup>.

Представители знатных родов Чосона с большим энтузиазмом перенимали стиль «живописи образованных людей» *мунинхва*. Приемы рисования, которые

<sup>135</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 106 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 106.).

<sup>136</sup> Там же. С. 84.

<sup>137</sup> 안휘준. 한국 회화사연구... 304 쪽. (Ан Хвиджун. Исследование истории корейской живописи... С. 304.).

могли использовать ученые-конфуцианцы, были довольно просты и близки к каллиграфии. Их живопись сосредоточивалась на выражении мыслей, чувств и определенных идей, например, образованные мужи всегда легко изображали бамбук или сливу тушью. Однако в отличие от «четырех благородных растений», которые еще с XII в. так полюбили писать чиновники, рисование на досуге водяными красками цветов, птиц или животных было слишком сложным делом для интеллектуалов, не имевших возможности посвятить все свое время одной только живописи и не обладавших необходимыми техническими навыками.

Как следствие, представители корейской элиты выбирали темы, присущие картинам *хвахвёнмохва* в южносунском академическом стиле, и пытались просто копировать их тушью, либо пробовали добавлять простые изображения птиц к бамбуку или сливе. Так происходил постепенный процесс становления «живописи растений, птиц и животных», выполненных тушью в стиле «живописи идей» *саый*. Основоположником этого стиля в Чосоне принято считать упомянутого выше интеллектуала и художника Кан Хиана (강희안 姜希顔, псевд. Инджэ 인재 仁齋, 1417–1464 гг.), хотя его картины с растениями и животными не сохранились. Ученый-конфуцианец Ким Алло (김안로 金安老, 1481–1537 гг.) писал о Кан Хиане следующее: «Инджэ Кан Хиан был талантлив в каллиграфии, живописи и поэзии – в те времена эти таланты называли *самджоль* “триа совершенствами”. Играя с тушью, он любил писать небольшие картины. Когда он рисовал насекомых, птиц, травы, деревья, людей или предметы, мазки его кисти не были детальными, но в них чувствовалась жизнь. Изображенные объекты не соответствовали первоначальному своему облику, но в них слышались отголоски поэзии, превосходившие художников в изяществе»<sup>138</sup> (перевод наш. – Е.В.).

Кан Хиан выращивал различные растения и старался передать их в своих картинах. В «Записках о разведении растений» он упоминает о черном бамбуке: «Я любил бамбук с детства, и даже посадил несколько ростков в горшок, поставил рядом с собой и любовался ими. А иногда пытался нарисовать одну или две веточки

<sup>138</sup> Цит. по: 장지성. 한국의 화훼영모화... 91 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 91.).

на белой бумаге, укрепляя свои навыки»<sup>139</sup> (перевод наш. – Е.В.). Мастер писал тыквы, огурцы, мандарины, баклажаны, арбузы, дыни, виноград, лотосы, гранат, хурму, цикад и пр. Узнать, каков был стиль Кан Хиана невозможно, но, если обратиться к произведениям художников, которые работали с ним в одно время, можно предположить, что картины с растениями, птицами и животными соответствовали академическому стилю Южной Сун. Такие работы отвечали вкусам ученых-конфуцианцев, но, в то же время, художники начали переосмысливать традицию и формировать свой собственный стиль, исходя из принципов «живописи идей» *саый*, фокусируясь на передаче живой энергии и духа изображаемого предмета.

Художники-дилетанты предпочитали альбомные листы с композицией *соджи ёнмо*, на которых были минималистично изображены одна или пара птиц на ветвях. Писали обычно сливу, бамбук или боярышник с трясогоузками, синицами, бекасами или сороками. Рисуя ветви, ученые мужи применяли элементы каллиграфии, а через образы печальных птиц выражали свои мысли или желание жить на лоне природы, быть вдали от мирской суеты.

Основателем целого направления живописи художников-интеллектуалов, писавших птиц на ветвях деревьев, считается Ким Джон (김정 金淨, псевд. Чхунам, Кобон 충암 冲菴, 고봉 孤峯, 1486–1521 гг.). Ким Джон являлся высокопоставленным чиновником, известным реформатором, но жизнь его окончилась трагически, он был приговорен к смерти и получил приказ покончить с собой [прим. 18].

Альбомный лист Ким Джона «Две поющие птицы» (рис. 25) из частной коллекции – одна из самых ранних сохранившихся корейских картин в жанре *хвахвёёнмохва*, написанных художником-интеллектуалом в стилевом направлении «живописи идей». Гораздо позже, в 1780 г. в верхней части листа появился комментарий, который принадлежит чиновнику, известному ценителю искусства, коллекционеру каллиграфии и живописи Ким Гвангуку (김광국 金光國, псевд.

<sup>139</sup> Цит. по: 강희안 저, 이병훈 역. 양화소록... . 46 쪽. (Кан Хиан. Записки о разведении растений... . С. 46.).

Соннон 석농 石農, 1727–1797 гг.). Этот комментарий увеличивает вероятность авторства Ким Джона: «Дао и сочинения Учителя Кима сияют, словно солнце и звезды, привлекая взгляды людей. Его каллиграфия и картины были развлечением, но он удостоился статуса *самчжоль* – одаренного тремя талантами. Однако наши привычки были невежественны, жалки и беспощадны. В мире от него осталось совсем мало, только этот единственный лист бумаги пережил суматоху и бедствия. Так почему его невыразимую ценность сравнивают только с нефритом *хэшиби* и крупными жемчужинами *чжаочэн* [прим. 19]? Будущие поколения, которые посмотрят на картину, не только оценят ее достоинства, но благодаря ей смогут представить облик Учителя и увидеть его благородство»<sup>140</sup> (перевод наш. – Е.В.).

Складывается впечатление, что альбомный лист «Две поющие птицы» исполнен лаконичными мазками туши в «бескостной технике» *мольгольпон*, но с точки зрения живописных приемов он ближе к небольшим южносунским картинам, написанным в технике «тщательной кисти». В работе отчетливо прослеживается продуманность композиции, неторопливость линий, лаконичность контрастов, однако несмотря на техническую академическую основу, по духу это произведение уже пропитано «живописью идей» *саый*. «Две поющие птицы» Ким Джона являются примером того, как в творчестве образованных людей постепенно происходит отход от академического стиля живописи *вончхехванхун* и движение в сторону стиля образованных людей *мунинхвапхун*. Малоформатные полихромные детальные работы превратились в рисунки, выполненные только тушью в соответствии со вкусами ученых-конфуцианцев<sup>141</sup>.

Две работы «Цветы и птицы» (рис. 26) Ким Джона из собрания Художественной галереи Кореи в Пхеньяне, которые на первый взгляд кажутся очень схожими с альбомным листом «Две поющие птицы», в действительности выполнены уже в более свободной каллиграфичной манере, что подтверждает вектор развития изображений одиноких птиц на раскинувшихся ветвях. Такие

<sup>140</sup> Цит. по: 김광국 저, 유홍준, 김채식 역. 김광국의 석농화원. – 서울: 놀와, 2015. – 86–87 쪽. (Ким Квангук. Собрание живописи Соннона Ким Гвангука / Пер. Ю Хонджуна, Ким Чхэсика. – Сеул: Нульва, 2015. – С. 86–87.).

<sup>141</sup> 홍선표. 조선시대 회화사론... 532 쪽. (Хон Сонпхё. Исследование живописи эпохи Чосон... С. 532.).

произведения часто окрашены настроением тихой печали, именно эту особенность стиля Ким Джона унаследуют художники-интеллектуалы среднего периода Чосон. Простое изображение, четкие линии и контрасты, выраженные в незатейливой градации туши, будут присутствовать в картинах художников Ким Сика, Ли Хама, Чо Сока, Чо Джиуна и др.

Сподвижник Ким Джона художник-интеллектуал Ко Ун (고운 高雲, псевд. Хачхон 하천 霞川, 1479–1530 гг.), который также пострадал в ходе политических распрей, был лишен всех чинов и отправлен в отставку, прославился среди современников своими изображениями тигров. Сохранился единственный альбомный лист мастера «Большой тигр с белым лбом» (рис. 27). Важно отметить, что произведение не относится к категории типичных новогодних картин *сехва* с тигром или тигром и сорокой, хотя по сюжету и главному объекту изображения схож с ними. Рисунок Ко Уна не имел утилитарной функции оберега – это образец светской живописи, который стал одним из первых в ряду многочисленных изображений тигров<sup>142</sup>. В левой части альбомного листа находится колофон, написанный самим художником: «Золотые глаза горят, энергия рычания исходит из его белого лба. Нарисовал Хачхон» (перевод наш. – Е.В.), ниже проставлена печать с псевдонимом художника. Следуя набиравшим популярность принципам «живописи идей» *сабий*, Ко Ун пытался в своей картине передать суть свирепого тигра, а следовательно, отразить дух времени.

Пожалуй, одним из самых ярких представителей живописи *хвахвёёнмохва* раннего периода Чосон являлся художник Ли Ам (이암 李巖, псевд. Чонджун 정중 靜仲, 1499–1566? гг.). Он был выходцем из королевской семьи, одним из внуков принца Имёна (임영대군 이구 臨瀛大君 李璆, 1420–1469 гг.), сына Великого вана Седжона<sup>143</sup>.

На протяжении всей эпохи Чосон ваны и представители королевской семьи проявляли интерес и любовь к каллиграфии и живописи, были среди них и

<sup>142</sup> 이원복. 조선시대의 화훼영모화... 181 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... С. 181.)

<sup>143</sup> 오세창. 국역 근역서화징... 320–321 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников... С. 320–321.)

талантливые художники. Так, Великий ван Седжон рисовал орхидеи, внук Седжона Ли Ый (이의 李穡, 1469–1554 гг.) предпочитал писать сливу, а ван Сонджо (선조 宣祖, 1567–1608 гг.) был увлечен живописью бамбука. Аристократы часто являлись не только родственниками вана, но и высокопоставленными чиновниками, поэтому им был близок стиль художников-интеллектуалов *мунинхва*, а выбор темы обычно сводился к изображению «четырех благородных растений» *сагунджа*. Ли Ам же в своем творчестве обратился к изображению животных и птиц. Он имел доступ к изящным картинам придворных художников и, рассматривая их как образцы, мог тренировать живописные навыки в академическом направлении.

Картины Ли Ама, став ярким феноменом в корейском традиционном искусстве, являются типичным примером того, как в живописи *хвахваеёнмохва* XVI в. проявилась индивидуальность мастера. Художник особенно преуспел в изображении собак, кошек и соколов, обладал выдающимися навыками работы с цветом, гармонично сочетал «бескостную живопись» *мольгольпон* и контурную живопись *курукпон*.

Сохранился цикл работ Ли Ама, на которых изображены собака, щенки, кошки, цветы и птицы – это «Собака-мать и щенки» (рис. 28) из Национального музея Кореи, «Цветы, птицы и щенки» (рис. 29) из Музея Лиум, «Кошка, залезшая [от щенков] на дерево» (рис. 30) и «Цветы, птицы, кошка и щенок» (рис. 31) из Художественной галереи Кореи в Пхеньяне, «Цветы, птицы и щенки» (рис. 32) из Музея народного творчества Японии и «Два щенка» (рис. 33) из Национального музея Чинджу<sup>144</sup>.

Размер, манера исполнения, техника и композиция в свитках «Цветы, птицы и щенки» из Музея Лиум, «Кошка, залезшая [от щенков] на дерево» и «Цветы, птицы, кошка и щенки» схожи. На них проставлена печать *пэнмунбанин* (백문방인 白文方印) [прим. 20] с псевдонимом мастера «Чонджун» (靜仲). Вероятно, картины являлись серией. Свиток «Собака-мать и щенки» имеет те же особенности и схожий лирический настрой. А вот «Цветы, птицы и щенки» из Музея народного

<sup>144</sup> Вострикова Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи раннего и среднего периодов Чосон (конец XIV – конец XVII вв.)... С. 74.



творчества Японии и «Два щенка» несколько отличаются по манере исполнения, к тому же, они написаны на шелке, а не на бумаге, как остальные свитки серии, поэтому южнокорейские исследователи часто только приписывают их авторству Ли Ама<sup>145</sup>. Тем не менее, все произведения объединяют главные герои – три щенка появляются на свитках по очереди или вместе, их фигурки организуют композиционное пространство картин.

Картина «Собака-мать и щенки» признана главным шедевром художника. Листья дерева исполнены тушью, поэтому сложно точно сказать, какое время года изображает автор, однако сухие травинки могут указывать на раннюю осень. Собака кормит щенков, тесно прижавшихся к ней, что создает теплую безмятежную идиллическую атмосферу. На собаке надет красный (редкий цвет, чаще всего использовавшийся при дворе) ошейник с позолоченным колокольчиком, который наводит на мысль, что она жила на территории королевского дворца<sup>146</sup>. Тело собаки строится плавными линиями, местами оно заполнено белилами, сверху нанесена темная густая тушь, создающая объем. Фигурки щенков образуют композиционный треугольник. Их движения неуклюжи и забавны, но выглядят естественно, что подчеркивает наблюдательность мастера, точность в передаче природы. Ствол и листья дерева написаны непринужденными уверенными мазками. Дерево своей сенью защищает уютный мир маленького собачьего семейства, служа для них чем-то вроде зонта или крыши. Продуманность и спонтанность гармонично сочетаются в картине.

В свитках серии «Цветы, птицы и щенки» из Музея Лиум, «Кошка, залезшая [от щенков] на дерево» и «Цветы, птицы, кошка и щенок» деревья исполнены в более яркой и тщательной манере, чем кошки или собаки. Чтобы придать текстуру ветвям пышно цветущих деревьев, Ли Ам использует сухую кисть, не оставляя пятен или потеков, он проводит ею короткие линии. Художник накладывает листья один на другой, создавая внутреннюю динамику в произведениях. Простое и наивное изображение щенков противопоставляется энергичным мазкам и ярким

<sup>145</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 112–113 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 112–113.)

<sup>146</sup> Masterpieces of Korean Art. – Seoul: The Korean Foundation, 2010. – P. 76.

краскам, которыми исполнены деревья, что создает общее ощущение согласованности всех элементов в картине.

Близко по настроению и живописным приемам еще одно произведение Ли Ама «Пара диких гусей» (рис. 34) из Художественной галереи Кореи в Пхеньяне. Отличительной чертой всех свитков автора является то, что пропорции цветущих деревьев, птиц, кошек и собак изменены. На фоне стволов деревьев цветы, листья, птицы, бабочки и животные кажутся слишком большими. Автор сознательно создает атмосферу сказочности и одновременно простоты прекрасного окружающего мира. Идея произведений художника была созвучна духу эпохи, когда происходило становление и укрепление новой династии: идеальный мир – это новое идеальное государство.

Исчерпывающе охарактеризовал живопись Ли Ама известный южнокорейский искусствовед Пак Ёндэ. Он приводит цитату из каллиграфии выдающегося ученого-конфуцианца XIX в. Ким Джонхи (김정희 金正喜, псевд. Чхуса 추사 秋史, 1786–1856 гг.): «Высокие горы, глубокие моря. Свободно блуждая по небу и океану» (산송해심유천희해 山崇海深遊天戲海) (перевод наш. – Е.В.). Пак Ёндэ использует только вторую часть фразы, объясняя, что Ли Ам видел окружающую действительность освобожденной от мирских забот<sup>147</sup>. Такой взгляд на жизнь лишен обременительных мыслей, мастер наслаждается актом творения, он созидает действительность, в которой абсолютно свободен. Можно с уверенностью утверждать, что лирический, чувственный живописный мир, созданный Ли Амом, заложил основы развития «живописи растений, птиц и животных» всего периода Чосон.

Сохранились также произведения художника, выполненные в иной манере. Это работы в жанре *ёнмохва* «Сокол на насесте», один свиток находится в Бостонском музее изящных искусств (рис. 35), два других (рис. 36, 37) в Музее народного творчества Японии и японском частном собрании. На всех трех картинах грозные птицы сидят в гордом одиночестве на изящных, богато декорированных

<sup>147</sup> Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period. Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004. – P. 114–116.

жердочках. Произведения – результат внимательного наблюдения: чистые линии и цвет призваны максимально натуралистично передать дух изображаемого объекта *чонсин* (전신 傳神). Сокол был популярным мотивом в живописи раннего периода Чосон, придворные художники по высочайшему приказу писали птиц детально и точно. В летописях есть упоминания о том, что хищных птиц ловили в качестве подношения вану: их дрессировали и использовали на охоте.

На свитке «Сокол на насесте» из Бостонского музея изящных искусств в левой верхней части полотна проставлено шесть печатей, среди которых вторая – Тусоннён (두성령 杜城令), четвертая – Вансан (완산 完山), что указывает на авторство Ли Ама<sup>148</sup>. Сокол находится в самом центре композиции, мастеру не нужно думать о *пхочхи* (포치 布置), т.е. правильном расположении предметов в картине. Работая с натуры, он изображает только птицу, ее суть, характер.

Голова сокола на всех трех свитках повернута в профиль. Веревка, которой связаны лапы, подвеска у хвоста охотничьей птицы с адресом хозяина, жердь, на которой сидит сокол, выполняют роль одежды чиновника и уподобляют изображение птицы традиционному парадному портрету благородного мужа, восседающего на циновке. Тонкий орнамент, написанный золотом и яркими красками, покрывает насест под лапами птицы, придавая ее облику величие. Искусно исполненные свитки Ли Ама демонстрируют высокий уровень профессиональных навыков автора.

В Корее есть всего два художника раннего периода Чосон, чье живописное наследие составляет более десяти картин (включая те, которые им приписывают), – это Ли Ам и Син Саимдан (신사임당 申師任堂, 1504–1551 гг.). Творчество Син Саимдан заслуживает особого внимания, поскольку она являлась по сути единственной признанной женщиной-художником всего периода Чосона. Художник писала пейзажи, изображала птиц и рыб, увлекалась рисованием сливы и винограда, но в историю корейской традиционной живописи она в первую очередь вошла как яркая представительница жанра «травы и насекомые»

<sup>148</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 117 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 117.).

*чхочхунхва*. Стилистическая разница произведений, приписываемых кисти Син Саимдан, столь велика, что в южнокорейском искусствознании вопрос авторства большинства из них остается на сегодняшний день открытым. Однако произведения Син Саимдан были признаны уже ее современниками и оказали большое влияние на живопись корейских художников последующих поколений<sup>149</sup>.

Ее альбомные листы, написанные только тушью, например, «Белые цапли» (рис. 38) из Национального музея Кореи или «Белая трясогузка» (рис. 39) из Музея Женского университета Ихва, являются типичными образцами небольших пейзажей, выполненных на досуге для развлечения. Это изображения эпизодов из жизни природы, в которых использовались технические приемы и композиционные подходы, присущие школе *Чжэ*. Такие работы тушью и водой «призваны внушать чувство спокойствия и гармонии с природой, они не изображают птиц и живой мир с анатомической точностью»<sup>150</sup>, а сосредоточены на выражении духа и безмятежности всей сцены. Альбомные листы именно такого плана будут в большом количестве создаваться художниками-интеллектуалами в средний период Чосон.

Интересен альбомный лист Син Саимдан «Китайский ёрш и креветка» (рис. 40) из Художественного музея Кансон. Метелки поникшего тростника погрузились в воду, огибая креветку, ниже изображены ёрш и водоросли, т.е. в композицию художник включает сразу двух водных обитателей. Эта картина – предшественница более поздних произведений жанра *охэхва*, она создана под влиянием более узкой и ранней разновидности жанра *чоодо* (조어도 藻魚圖) – изображение «водных растений и рыб». Подобные небольшие рисунки начнут активно входить в моду в конце XVII в. и будут включать наряду с рыбами крабов, креветок и других водных обитателей. Работы с похожими сюжетами традиционно выполнялись светлой тушью, были очень детальными и близкими к натуре<sup>151</sup>.

<sup>149</sup> Вострикова, Е.А. Син Саимдан – женщина-художник: опыт реконструкции творческой биографии / Е.А. Вострикова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2020. – №2. – Часть 1 – С. 187.

<sup>150</sup> Вострикова Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи раннего и среднего периодов Чосон (конец XIV – конец XVII вв.)... С. 75.

<sup>151</sup> Lee Wonbok. Traditional Painting of Aquatic Subjects... P. 8–9.

Тушью и водой Син Саимдан также писала виноград. Дальневосточная художественная традиция часто обращалась к мотиву гроздьев винограда и виноградной лозы. Живописцы приравнивали виноград, отличающийся изяществом формы, к четырем благородным растениям *сагунджа*, наделяя его витальной силой и добродетелью. Спелые обильные ягоды и ветвящийся стебель всегда символизировали плодovitость и многодетность. Общеизвестный шедевр Син Саимдан – «Виноград» из Художественной галереи Кансон (рис. 41), именно он являлся одним из главных образцов изображения винограда в Корее эпохи Чосон. На картине «Виноград» нет авторской печати, подписи или колофона, но коллекционер Ким Гвангук в XVIII в. на дополнительном листе оставил свой комментарий, где подтверждал авторство Син Саимдан<sup>152</sup>. Художник мастерски применяет возможности монохромной живописи: градациями туши она пишет зреющие ягоды винограда; использует темную густую тушь в молодом побеге, старую лозу пишет прозрачной, наполненной водой тушью, создавая таким образом пространственную глубину.

В коллекции Музея Университета Сонмун в Асане находятся еще две небольших работы Син Саимдан с виноградом «Паук и паутина в виноградной лозе» и «Виноградная лоза» (рис. 42), написанные в манере, близкой к «Винограду» из Художественного музея Кансон. Рисунки исполнены тушью на бумаге. В одной из картин Син Саимдан добавляет изображение паука в паутине, такой прием крайне редко встречается в традиции изображения винограда периода Чосон. «Декоративная застылость нарушается, паук вносит ощущение оживленного движения»<sup>153</sup>.

Самыми известными произведениями Син Саимдан являются ширмы и отдельные листы с изображением насекомых и трав *чхочхундо*: «Арбуз и богомол» (рис. 43) и «Физалис и красная стрекоза» (рис. 44) из Городского музея Оджукхон, «Лилейник и гвоздика» (рис. 45) и «Мак и бабочки» (рис. 46) из Художественного

<sup>152</sup> 백인산. 우리 문화와 역사를 담은 옛 그림의 아름다움. 간송미술 36 회화. – 서울: 컬처그래피, 2016. – 30–31 쪽. (Пэк Инсан. Красота старинных картин, повествующих нам о корейской культуре и истории. 36 шедевров музея Кансон. – Сеул: Кхольчхокырапхо, 2016. – С. 30–31.).

<sup>153</sup> Вострикова Е.А., Гаврилин К.Н. Живописное наследие Син Саимдан... С. 78.

музея Кансон, «Баклажан и кузнечик» (рис. 47) из Художественной галереи Кореи, «Травы и насекомые» (рис. 48, 49) из Национального музея Кореи и др. Арбузы и богомолы, физалис и стрекозы, лилейники, маки и бабочки, баклажаны и кузнечики, полевые мыши, саранча, огурцы и лягушки, целозия и навозные жуки, колокольчики и мальва, ящерицы, водяной перец, пчелы – главные герои картин женщины-художника. Очевидно, что принцип организации пространства всех произведений одинаков, сюжеты и идейная программа общая: несколько различных цветущих растений в центре, вокруг них порхают или ползают насекомые, мелкие зверьки, земноводные или рептилии. Перед нами сад в миниатюре, позволяющий воображению легко достроить пространство за пределами альбомного листа. Художник пишет в технике «тщательной кисти» *конхиль* тушью и минеральными красками на бумаге, акцентируя отдельные детали более интенсивным и глубоким цветом.

«Син Саимдан – мастер композиции, почти все изображения <...> циркулем можно вписать в круг. Арки и дуги отображают органический рост растений. Земля – основа всех картин ширм <...> Рисунки последовательны в своей структуре и являются частями единого целого»<sup>154</sup>. Художник создает микромиры, каждый из которых отражает просторность и безграничность Вселенной. Син Саимдан с точностью на грани натурализма пишет объекты окружающего ее мира живой природы, гирляндами тесно переплетая травы, цветы, овощные культуры. Детально изображая самые простые и часто встречающиеся предметы, она раз за разом создает новый художественный образ, который призван отразить круговорот жизни.

Работы художника – один из ярчайших примеров корейской национальной эстетики. Авторская индивидуальность, самобытность живописной манеры, творческая интерпретация отличают стиль Син Саимдан. Аналогов в корейской традиционной живописи более ранних периодов нет, а вот последователей и подражателей у женщины-художника было очень много.

---

<sup>154</sup> Вострикова Е.А., Гаврилин К.Н. Живописное наследие Син Саимдан... . С. 73–74.

Необходимо отметить, что живопись Ли Ама и Син Саимдан, будучи разной по форме, но схожей по времени создания, является поистине блистательной страницей в истории корейского традиционного искусства раннего периода Чосон. Многочисленные копии и имитации их картин определяли статус мастеров в художественной среде. Индивидуальный стиль живописцев превращался в стиль поколения, под влиянием которого формировались целые художественные направления. Именно они стали законодателями эстетических вкусов более поздних периодов.

Также важно подчеркнуть, что в жанре *хвахвёёнмохва* раннего периода Чосон индивидуальность художника-интеллектуала и его видение мира проявлялись гораздо ярче, чем в пейзажах *сансухва* или в изображении людей *инмульхва*, что является одной из самобытных черт корейской традиционной живописи.

Так как живописных произведений раннего периода Чосон сохранилось крайне мало, кроме картин на бумаге и шелке важное значение для понимания направления *хвахвёёнмохва* имеет подглазурная роспись кобальтом на белом фарфоре *пэкча* (백자 白磁): изображения бамбука, ветвей цветущей сливы, сосен, птиц, рыб и других элементов. Голубая роспись фарфора, обжигавшегося в королевских печах, выполнялась придворными художниками Академии живописи Тохвасо. Она демонстрирует новые эстетические запросы королевской семьи и аристократии, основанные на скромности и простоте, умеренности и безыскусности *комбак* (검박 儉朴) и прозрачности и чистоте *мёнджин* (명징 明澄), как неотъемлемых принципах неоконфуцианского мировоззрения. Интересно, что расписная керамика в данном случае несколько обогнала живопись.

Бело-голубые керамические изделия XV–XVI вв., такие как сосуд с изображением сосны и бамбука (рис. 50) из Музея Университета Тонгук, сосуд с изображением людей под сосной и бамбуком (рис. 51) из Музея Женского университета Ихва, бутыл с изображением сливы, птиц и бамбука (рис. 52) из частной коллекции, сосуд с узким горлышком с изображением сливы, бамбука и

птиц (рис. 53) из Национального музея Кореи<sup>155</sup>, можно рассматривать как прототипы картин, которые будут в большом количестве создаваться художниками уже в средний период Чосон.

Сохранилась также керамика XV–XVI вв., расписанная мотивами жанра *охэхва*. В этот период керамика, украшенная рыбами и водными растениями, была распространена шире, чем сама живопись *охэхва*.

Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением множества рыб (рис. 54) из Музея Лиум стилистически близок к бело-голубому фарфору династии Мин. В картуше в центральной части сосуда написан большой карп, несколько маленьких рыбок и водные растения. Рыбы также присутствуют на разнообразных формах керамики *пунчхон* (분청 粉靑), инкрустированной цветными глинами или декорированной подглазурной росписью окисью железа или красной медной краской. Прекрасным примером может послужить кувшин с рисунком рыб (рис. 55) из Музея Лиум. Как правило, на каждой стороне сосуда изображалась только одна рыба либо пара рыб с изогнутыми или перекрещенными телами. Детали, которые часто включались в декор: волны, водоросли во рту рыбы или вокруг нее, лotosовый пруд. Изображаемые сцены были максимально близки к рисунку на бумаге, поэтому талант художника виден в каждой линии росписи<sup>156</sup>.

Подводя промежуточные итоги, отметим следующее. В ранний период Чосон происходило активное становление жанра *хвахвёёнмохва* как самостоятельного направления корейской традиционной живописи. Живопись *хвахвёёнмохва* представляла собой смесь отдельных стилевых направлений, взаимно обогащавших друг друга: это были академический стиль эпохи Корё, на который огромное влияние оказала академическая китайская живопись династии Южная Сун, стиль *мунинхва* интеллектуалов школы Чжао Мэнфу династии Юань, а также новые стилевые направления, сформировавшиеся уже в правление династии Мин. Корейские мастера, заимствуя из Китая и оттачивая основные живописные техники, адаптировали их под запросы и вкусы своего заказчика, которым выступал в

<sup>155</sup> Kang Kyung-sook. Korean Ceramics... . P. 152–156.

<sup>156</sup> Lee Wonbok. Traditional Painting of Aquatic Subjects... . P. 8.



первую очередь правящий двор молодой династии. Подчеркнутая детализация, использование цветовых контрастов, мягких градаций туши, присущих академическому стилю, были свойственны не только придворной живописи, но и «живописи образованных людей», которая с укреплением позиций неоконфуцианства становилась все более популярной в высших слоях корейского общества. Направление *хвахвёёнмохва*, являясь одним из самых популярных и любимых в корейском обществе, смогло достичь высокого уровня художественной зрелости уже в начале XVI в., что проявилось в творчестве художников Ли Ама и Син Саимдан. Изображая идеальный и прекрасный мир природы, они были первопроходцами в формировании корейской национальной эстетики.

### **3.2. Развитие жанра *хвахвёёнмохва* в средний период Чосон (ок. 1550 – ок. 1700 гг.)**

В средний период Чосон основной политической силой в стране стали ученые мужи, придерживавшиеся неоконфуцианской идеологии. Несмотря на огромные потери в результате Имджинской (1592–1598 гг.), маньчжуро-корейских (1627, 1636–1637 гг.) войн и не утихавших конфликтов между политическими группировками внутри страны, в этот период окончательно сформировалось конфуцианское общество, которое напрямую влияло на искусство и живопись Кореи.

В XVI–XVII вв., на фоне усиления роли живописи художников-интеллектуалов и ослабления роли придворных художников, свои позиции значительно укрепило стилевое направление *мунинхвапхун*. Даже представители аристократии и королевской семьи, которые всегда больше любили изящный академический стиль живописи, стали предпочитать картины в стиле «живописи идей». Как следствие, в картинах профессиональных художников начало проявляться влияние живописи художников-интеллектуалов.

Сохранилось бóльшее количество свитков и альбомных листов, чем датируемых ранним периодом Чосон. Значительную часть их составляют пейзажи, изображения бамбука и дикой сливы, спящих птиц, буйволов, сюжеты любования водопадом, сцены с рыбаками и рыбной ловлей, т.е. все то, что занимало мысли

ученых-конфуцианцев и было довольно легко нарисовать, имея бумагу, тушь и кисть. К характерным особенностям всей корейской живописи среднего периода Чосон можно отнести увеличившееся количество персонажей, более схематичный фон, подчеркнутый контраст светлого и темного, небрежную, динамичную и лаконичную композицию, свободный, смелый мазок, густую тушь.

Утонченная живопись жанра *хвахвёймохва* академического направления переживала упадок, тогда как развитие в Корее простой и «грубоватой» живописи интеллектуалов в духе *саый* стало отражением запроса эпохи на скромную и аскетичную неоконфуцианскую культуру. В это время к «рабам своих увлечений» *ванмуль санджи* (완물상지 玩物喪志) [прим. 21] в обществе стали относиться настороженно, что коснулось даже королевской семьи<sup>157</sup>. Заметив хотя бы малейший признак того, что правитель чрезмерно увлекся живописью или каллиграфией, верноподданные без колебаний об этом докладывали в своих петициях самому вану. К тому же страну сильно потрясли длившиеся полвека войны и политические неурядицы, ставшие причиной уменьшения общего числа профессиональных художников.

К XVII в. популярность академического стиля, имевшего своим истоком живопись династии Южная Сун, практически сошла на нет. Однако под влиянием консервативных традиций Академии живописи Тохвасо большие детальные свитки и ширмы с цветами и птицами, выполненные ярким цветом, продолжали создаваться для украшения дворцов. И именно к среднему периоду Чосон завершилось формирование иконографии такого рода произведений.

Жанр *хвахвёймохва*, находясь под влиянием Чжэцзянской художественной школы династии Мин, достиг расцвета и оформился в уникальное живописное направление. Художники массово писали небольшие картины с изображениями объектов живой природы, выполненные тушью в технике «свободной кисти» *унпхиль* (운필 運筆). Художники-дилетанты, стремясь не концентрироваться полностью на творческом процессе, часто создавали незатейливые композиции,

<sup>157</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 153 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 153.).

например, рисовали бамбук или сливу, которые отражали философские идеи неоконфуцианского мира и подчеркивали их образованность. Самые одаренные расширяли спектр жанров до пейзажей и картин с птицами и животными.

Наиболее простым и соответствующим конфуцианскому духу решением являлась птица, сидящая на сливе или бамбуке. В композициях с птицами и животными типа *соджи ёнмо* и *пхёнгён ёнмо* стали использоваться элементы и техники изображения деревьев (стволов, ветвей, листьев), камней или гор, заимствованные из традиционного пейзажа. Типичное для школы *Чжэ* впечатление некоторой грубости в исполнении, создающееся с помощью свободных линий и густой туши, совпало с настроениями интеллектуалов среднего периода Чосон и часто повторялось в картинах *хвахвеёнмохва*. Птицы обычно изображались более тщательно и аккуратно, а расходящиеся в стороны резкие динамичные линии ветвей и контуры камней контрастировали с ними, создавая внутренний баланс.

Необходимо отдельно отметить огромное влияние на изобразительное искусство Кореи XVII в. минских трактатов по теории живописи и искусства *хвабо* (화보 畫譜). Для художников среднего периода Чосона, которым сложно было своими глазами увидеть выдающиеся работы китайских мастеров, такие пособия, сначала монохромные, а позже проиллюстрированные цветными гравюрами, становились лучшим материалом, с помощью которого можно было изучать и осваивать живописную теорию и практику. На корейскую живопись жанра *хвахвеёнмохва* среднего периода Чосон наибольшее влияние оказали следующие китайские трактаты: «Гоасун линмао пу», «Руководство по изображению птиц и животных Гао Суна» (高松翎毛譜, 1554 г.), «Гуши хуапу», «Альбом живописи мастера Гу»/«Советы мастера Гу» (顧氏畫譜, 1603 г.), «Шичжучжай шу хуапу», «Альбом живописи из мастерской Десяти бамбуков» (十竹齋書畫譜, 1627 г.), «Цзецзыюань хуапу», «Слово о живописи из Сада с горчиное зерно» (芥子園畫傳, первый альбом был издан в 1679 г., в 1818 г. выпущены четыре части) и др.

Художники-интеллектуалы и профессиональные художники годами добивались совершенства в копировании растений, птиц и животных из минских альбомов, отрабатывая разные положения и позы живых существ. Познание же прелести рисования с натуры в этот период было скорее исключением<sup>158</sup>. Практически всегда художники писали свои картины тушью на основе того или иного образца. Проявлением таланта мастера было его умение, подражая существующему произведению, творчески комбинировать стандартные элементы. Так как истинным талантом обладали немногие, основная масса изображений растений, птиц и животных среднего периода Чосон была однообразна и шаблонна.

В направлении *хвахвёёнмохва* особых высот достигла живопись тушью бамбука *мукчукто* (묵죽도 墨竹圖) и сливы *мунмэдо* (묵매도 墨梅圖). Самые известные изображения бамбука среднего периода Чосон принадлежат кисти выходца из королевской семьи, художника-интеллектуала Ли Джона (이정 李霆, псевд. Тханын 탄은 灘隱, 1554–1626 гг.) [прим. 22]. Мастер усвоил художественные подходы династий Юань и Мин и считается основоположником корейской традиции рисования бамбука. Работы Ли Джона обладали неповторимым индивидуальным стилем, коллекционеры жаждали заполучить его картины, а художники подражали и копировали живописную манеру.

Свиток «Бамбук на ветру» (рис. 56) из Художественного музея Кансон – один из главных шедевров живописи бамбука всего периода Чосон. Год создания точно установить невозможно, однако принято считать, что это поздняя работа Ли Джона<sup>159</sup>. Ветви бамбука заднего плана едва видны, они выполнены почти прозрачной светлой тушью и усиливают глубину пространства в картине. Основной ствол растения, напротив, написан густой темной тушью. Бамбук – образец стойкости и несокрушимой силы духа. Под порывами пронзительного ветра он слегка наклоняется, но не гнется, упорно сражаясь со стихией.

<sup>158</sup> 이/동주. 한국회화사. – 서울: 범우사, 1996. – 229 쪽. (Ли Донджу. Малая история корейской живописи. – Сеул: Помуса, 1996. – С. 229.).

<sup>159</sup> 潤松文華. 매난국죽 – 선비의 향기. – 서울: 강송미술문화재단, 2015. – 25 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – С. 25.).

Излюбленный ландшафт Ли Джона – бамбуковые рощи, среди которых прошла его жизнь. Символика растения была близка его мироощущению: благородный муж старался подражать бамбуку, ведя достойный образ жизни. Прямые стволы символизировали достоинство, зеленые листья – постоянство, полый стебель – это метафора целостности и чистоты. Мастер создавал бесчисленные вариации на тему (ростки бамбука, толстый бамбук, бамбук под дождем, бамбук под снегом, высохший бамбук), которые отражали изменения состояния растения в разное время года. Примером могут послужить два листа альбома «Три обитатели Чистоты» [прим. 23] «Ростки бамбука» и «Сухой бамбук» (рис. 57, 58) из собрания Художественного музея Кансон. Работы выполнены на черном шелке золотом в технике *кымни* [прим. 24]. Использование золотой краски, а не традиционной черной туши, придает рисункам волшебное очарование и ощущение иномирия.

В период династии Юань укрепилось представление о том, что хороший рисунок бамбука требует искусного владения каллиграфией. Однако именно баланс между каллиграфичностью и живописностью – неперемный показатель качества исполнения бамбука. Ли Джон, безусловно, прикладывал немалые усилия, чтобы достичь необходимого равновесия. Молодые ростки бамбука выполнены детально. Утолщения стеблей, которые еще частично находятся под землей, прожилки и оболочка ростков, молодые листочки бамбука изображены тщательно и живо, мастер пишет самую суть растения. Ли Джон всегда изображает бамбук в натуралистичной манере, не упуская ни малейшей детали. В «Сухом бамбуке» мастер пишет растение, которое сопротивляется приходу зимы. Эффект «летающей белой кисти» *тибэкчхе* (비백체 飛白體) [прим. 25], выполненный сухой кистью, оставляет незакрашенные пространства внутри штриха и делает веточки и листочки бамбука живым и подвижным.

В колофоне к «Сухому бамбуку» в верхнем левом углу описано место и время создания альбома, стоят личные печати художника. На двух печатях вырезаны иероглифы «Ыйсок» (의속 醫俗) и «субун унгёк» (수분운격 水分雲隔). «Ыйсок» указывает, что благородному мужу следует быть терпимым к грубым и дурным

людям. Идея заимствована у знаменитого сунского поэта, художника и каллиграфа Су Ши (蘇軾, псевд. Су Дунпо 苏东坡, 1037–1101 гг.)<sup>160</sup>:

Без мяса человек может похудеть,  
 Без бамбука он высокого не ищет.  
 Худой может поправиться,  
 Тогда как бездуховного ученого мужа уже не излечить.  
 (перевод наш. – Е.В.)

Су Ши, в свою очередь, опирался на высказывание Конфуция, который якобы сказал: «Без мяса человек худеет, а без бамбука становится вульгарным».<sup>161</sup>

«Субун унгёк» обозначает «отделенный водой и облаками», это выражение взято из стихотворения китайского поэта и политического деятеля династии Тан Ду Фу (杜甫, псевд. Цзымэй 子美, 712–770 гг.) и подразумевает уединение с природой<sup>162</sup>.

Ведущим мастером в изображении дикой сливы среднего периода Чосон является художник-интеллектуал О Моннён (어몽룡 魚夢龍, псевд. Сольгок, Сольчхон 설곡 雪谷, 설천 雪川, 1566–1617? гг.). «Цветущая слива лунной ночью» (рис. 59) из Национального музея Кореи – его программное произведение. Образ сливы с длинными вертикальными ветвями был самым распространенным и популярным в средний период Чосон. Старые, сломанные, корявые, дуплистые ветви символизировали благородство, сознание, свободное от всего мирского, бескорыстный дух. Молодые побеги, устремившиеся в небо, стали метафорой возвышенных идеалов.

В свитке «Цветущая слива лунной ночью» доминируют упрямые ветви, уходящие в небо и формирующие пространство по вертикали. Самая длинная ветвь делит композицию на две равные части. Мелкие, трепещущие лепестки цветов

<sup>160</sup> Цит. по: 澗松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 19 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 19.).

<sup>161</sup> Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая... . С. 258.

<sup>162</sup> 澗松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 19 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 19.).

почти незаметны, тогда как тычинки и чашечки цветов подчеркнуты темной тушью. Круглая луна лишь намечена над верхушками ветвей, создавая ощущение свежести, прохлады и чистоты ночи. Стихотворение известного поэта и писателя Ким Сисыпа (김시습 金時習, псевд. Мэвольдан, Чхонханджа, Тонбон 매월당 梅月堂, 청한자 淸寒子, 동봉 東峰, 1435–1493) «Цветение дикой сливы»<sup>163</sup> соответствует духу картины О Моннёна:

Движимый твоим благородством, [о, прекрасное дерево],  
 Одинокый бреду я по заснеженной дороге в поисках [чудесного цветения].  
 Наивные мысли роятся в голове,  
 Я не могу расстаться с твоим образом, пока тусклая луна восходит в небесах.  
 (перевод наш. – Е.В.)

В литературе и живописи периода Чосон, посвященной дикой сливе, подчеркивается добродетель и неукротимая сила духа дерева, которое может выжить в холодную зиму. Уже с конца периода Корё похвалой в адрес цветущей сливы стало выражение «железное нутро и каменное сердце» *чхольджан соксим* (철장석심 鐵腸石心), а в период Чосон, когда доминировало строгое неоконфуцианство, это была самая расхожая фраза, подчеркивающая сильный и упрямый дух растения.

Другое произведение О Моннёна «Слива» (рис. 60) из Художественного музея Кансон – еще один типичным образец корейской живописи дикой сливы. Композиция развивается по диагонали. Ветви написаны кистью, густо напитанной водой, отчего тушь становится совсем светлой. Лепестки изображены без контуров. Тычинки, пестики, чашелистики смело выделены темной тушью. Работа акцентирует внимание зрителя на утонченности и красоте цветов. Колофон содержит стихотворение буддийской монахини династии Юань<sup>164</sup>:

Весь день искала весну,

<sup>163</sup> Цит. по: Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period... . P. 152.

<sup>164</sup> Цит. по: 濶松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 29 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 29.)

Но так и не нашла.  
 В соломенных сандалиях  
 Проходила через облака на горных вершинах.  
 Вернулась и слегка улыбнулась,  
 До меня донесся аромат цветов сливы.  
 На кончиках веток  
 Уже наступила весна.

(перевод наш. – *Е.В.*)

Работы О Моннёна вдохновляли многих художников-профессионалов и дилетантов, стиль мастера более чем на век определил канон в изображении дикой сливы в корейском искусстве.

Третий великий художник направления «живописи образованных людей» среднего периода Чосон – Хван Джипчун (황집중 黃執中, псевд. Ёнгок 영곡 影谷, 1533–1593? гг.), он преуспел в изображении винограда. «Виноград» (рис. 61) из Художественного музея Кансон является последним и единственным сохранившимся фрагментом четырехстворчатой ширмы. Стебли берут свое начало в левой части картины, направляясь и вверх, и вниз, образуя динамичные, разнонаправленные диагонали, что придает небольшому по формату полотну размах, позволяющий выдержать любое увеличение. Гибкие ветви и вьющиеся усики винограда намечены уверенными стремительными линиями. Гармония композиции проявляется в балансе пустых пространств и бурно разрастающейся лозы. Виноградная гроздь и листья лишь обрамляют упругие стебли, напоминающие иероглифы.

«Винограду» (рис. 62) из Национального музея Кореи свойственно иное настроение. Хван Джипчун пишет каждую виноградинку своего размера и оттенка, градации туши в изображении плодов помогают создать глубину пространства. Две ветви устремлены по диагонали вниз, разделяя полотно на две части. Одна из них исполнена темной тушью, другая – светлой, напоминая гармонию *инь-ян*, складывающуюся из противоположностей. Поникший листочек на светлом стебле



уравновешивает всю композицию. Писать виноградную лозу для дилетантов было сложнее, чем многие другие растения, так как мастер должен был найти правильный баланс темной и светлой туши, а также гармонично распределить крепкую лозу и тонкие хрупкие усики между плотными гроздьями ягод и трепещущими листьями. Рисунки Хван Джипчуна подкупают своей нарочитой простотой, лаконичностью, свободой самовыражения – типичными свойствами живописи интеллектуалов. Утонченный стиль этого художника оказал влияние на многих корейских живописцев.

Не менее популярными у непрофессиональных художников среднего периода Чосон стали изображения птиц и животных. Жанр «цветы и птицы» второй половины XVI в. представлен очень ограниченно, сохранилось всего две работы художников-интеллектуалов этого периода. Это «Птица в бамбуке» (рис. 63) Син Серима (신세림 申世霖, псевд. Иллим 인림 仁霖, 1521–1583 гг.) из Национального музея Кореи и «Птичка вдыхает аромат сливового дерева» (рис. 64) Ким Си (김시 金禩, псевд. Янсондан 양송당 養松堂, 1524–1593 гг.) из Художественного музея Кансон. Живопись для обоих мастеров была не простым увлечением: их можно назвать художниками-интеллектуалами, которые активно следовали по пути творчества.

Син Серим по матери и жене являлся дальним родственником королевской семьи, служил чиновником в Академии Тохвасо, т.е. сфера живописи была ему близка. Художник много работал в жанре *хваджохва*, его творчество пользовалось популярностью среди современников<sup>165</sup>, но кроме «Птицы в бамбуке» других произведений не сохранилось. В левом нижнем углу альбомного листа проставлен отпечаток прямоугольной печати с именем Син Серима. На картине изображена сидящая на ветке бамбука небольшая птица, которая вот-вот взлетит. Данный мотив часто встречался в пособиях по живописи, однако смелая и энергичная работа художника свидетельствует о том, что это не простое копирование образца, а его переосмысление. Лаконичное изображение птицы и ветвей бамбука,

<sup>165</sup> 오세창. 국역 근역서화장... 356 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников... С. 356.).

переданное быстрыми, экспрессивными мазками – свидетельство острой наблюдательности, стремления к натурализму. Картину Син Серима можно считать прототипом всех более поздних композиций с птицами на ветвях, которые в XVII в. будут создавать самые разные художники<sup>166</sup>.

Ким Си также был выходцем из благородной чиновничьей семьи, считался поэтом, каллиграфом и художником *самджоль*. Мастер преуспел в живописи разных направлений, но единственной дошедшей до нас картиной с птицей на ветвях является упомянутая выше «Птичка вдыхает аромат сливового дерева». Рисунок выполнен Ким Си в 1592 г. на склоне лет. Колофон в верхней правой части имеет следующее содержание: «Картина написана в год Имджин в Хоньяне во время болезни» (перевод наш. – *Е.В.*). В картине чувствуется любительский характер живописи художника-дилетанта. Композиция, типичная для китайских художественных пособий, выполнена Ким Си шаблонно. Лапки птицы словно не могут удержать ее тело. Однако неточность форм и погрешности в технике компенсируются характерным для стиля *саый* подходом «использую тушь, использую кисть» *ёнмук ёнпхиль* (용묵용필 用墨用筆). Слива и птица сохраняют прелесть мазка и выглядят живописно.

Важно, что в картинах Син Серима и Ким Си уже полностью отсутствует техника «тщательной кисти», они свободны от академической точности исполнения. Оба произведения выполнены «бескостным» методом *мольгольпон* и иллюстрируют начальный этап развития лаконичной композиции «птицы на ветвях» *соджи ёнмо* в духе *саый*.

Другим важным мотивом в живописи среднего периода Чосон являются дикие гуси. Рассмотрим его на примере альбомного листа «Стая гусей в тростнике под луной» (рис. 65) из собрания Университета Кённам. Автор этой картины – выходец из королевской семьи Ли Гёньюн (이경운 李慶胤, псевд. Накпха, Ханнимджон 낙파 駱坡, 학림정 鶴林正, 1545–1611 гг.), талантливый художник,

<sup>166</sup> *오원복*. 조선시대의 화훼영모화... 184 쪽. (*Ли Вонбок*. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... С. 184.).

работавший в разных жанрах и использовавший как академический стиль, так и стиль «живописи образованных людей».

Произведения с подобным сюжетом обычно обращались к композиции так называемого «близкого пейзажа» *пхёнгён ёнмо*, с изображением пары гусей *ссанан* (쌍안 雙雁), либо слетающего с небес садящегося гуся *наган* (낙안 落雁). Кончики крыльев птиц, исполненные плоскими продолговатыми мазками густой туши, линия в основании клюва напоминает цифру 3, глаза – точки темной туши, поперечные волны перьев на груди представляют типичный набор в изображении дикого гуся среднего период Чосон. С точки зрения стиля, альбомный лист «Стая гусей в тростнике под луной» не является выдающимся<sup>167</sup>, однако он интересен тем, что колофоны содержат стихи *чехваси* близких друзей Ли Гёнъюна Ли Хомина (이호민 李好閔, 1553–1634 гг.) и Ю Монъина (유몽인 柳夢寅, 1559–1623 гг.):

Луна добралась до озера, ветер шумит в тростнике,

Гусь слетает к кромке воды,

Отчего веселится [стая птиц]? Одни летят и кричат впереди, другие чуть отстают.

Что разум, а что чувство?

Мне нравятся эти свободные птицы.

Три гуся сидят на берегу в камышах,

А этот собирается приземлиться,

Он уже складывает крылья.

Ю Монъин (левая сторона альбомного листа)

Зачем же поля с поникшими колосьями риса и проса находятся у воды рядом с [диким] тростником?

[Свободная птица], лечу я, отрешившись от всего,

Сияющая луна взошла на небесах, сопровождая меня.

Ли Хомин (правая сторона альбомного листа)

(перевод наш. – Е.В.)

<sup>167</sup> 유복열. 한국회화대관. – 서울: 문교원, 2002. – 120 쪽. (Ю Богэль. Большой обзор корейской живописи / Богэль Ю. – Сеул: Мунгёвон, 2002. – 120 с.).

Сюжет картины прост. Над возвышающимися вдали горами светит луна. Гусь собирается приземлиться на берег озера, где в зарослях колышущегося тростника собралась его стая. Отдыхающие птицы вытянули шеи и смотрят на своего собрата. Мотивы луны, ветра в тростнике, опускающейся на землю птицы помогли интеллектуалам выразить свои чувства как в живописи, так и в поэзии.

Еще одно знаковое произведение Ли Гёньюна – «Чешущаяся собака в тени цветов» (рис. 66) из Художественного музея Кансон. На небольшом альбомном листе изображена сидящая под деревом собака, которая символизирует духа-хранителя дома<sup>168</sup>. Этот мотив не раз будет повторяться корейскими художниками. Фигура животного заполняет большую часть полотна. Шерсть на голове, спине и лапах написана очень тщательно. Элементы фона, дерево и камень, напротив изображены жесткими спонтанными мазками, в которых чувствуется влияние школы *Чжэ*. Такой контраст уравнивает изображение и сосредоточивает внимание зрителя на образе собаки. Тон черной туши в дереве совпадает с тоном в иероглифах, которыми написан псевдоним художника «Накпха» (駱坡). Два иероглифа кажутся слишком большими, однако художник намеренно пишет их крупно. Линии, которыми выполнены редкие ветки, склонившиеся над собакой, будто черты иероглифов в подписи.

Подход к изображению объектов живой природы и стилистическая разница между «Стаей гусей в тростнике под луной» и «Чешущейся собакой в тени цветов» очень велика. Объяснить это можно тем, что сюжет с гусями был распространен, его иконография закреплена, так что Ли Гёньюна копировал уже существовавшую картину или пособие по живописи, а изображая собаку, он, скорее всего, писал с натуры. Такая разница в технике была свойственна многим талантливым корейским живописцам, которые, экспериментируя, не ограничивали себя определенным жанром или стилевым направлением.

Младший брат Ли Гёньюна Ли Ёньюн (이영운 李英胤, псевд. Чуннимсу 죽림수 竹林守, 1561–1611 гг.) тоже был известным художником, работавшим в

<sup>168</sup> *Chang Jina*. Dog in the Paintings: National Museum of Korea's Mini-exhibit in its Fine Arts Gallery // National Museum of Korea. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 1, 2006. P. 36.

разных жанрах. Нет достоверных сведений, что картины Ли Ёньюна с цветами и птицами действительно принадлежат его кисти, тем не менее эти произведения сыграли заметную роль в развитии живописного направления *хвахвёёнмохва*.

Приписываемый Ли Ёньюну альбомный лист «Голуби на иве весной» (рис. 67) из Национального музея Кореи представляет пару белых голубей, сидящих на ветвях в ветреный день. Предположительно, первоначальный размер листа был больше, но, когда работу помещали в альбом, края обрезали. Чтобы подчеркнуть белое оперение голубей, Ли Ёньюн находит баланс между мягкими контурными линиями и туманным фоном, написанным с помощью легкой туши вокруг фигурок птиц. Автор акцентирует тушью кончики клювов голубей и их глаза, лаконичным росчерком обозначает крылья. Такие особенности были присущи живописной манере прославленного придворного художника династии Мин Линь Ляна (林良, 1416 – ок. 1480) [прим. 26]. Эффект порыва ветра, переданный движением ветвей и листьев, также один из любимых приемов китайского мастера, который он использовал в свитке «Птицы в осеннем лесу» (рис. 68) из Музея искусств провинции Гуандун. Сегодня в южнокорейском искусствознании высказывается точка зрения, что «Голуби на иве весной» могли быть написаны самим Линь Ляном, если же автором был все-таки Ли Ёньюн, то он в совершенстве освоил технику китайского художника<sup>169</sup>.

Значимыми произведениями среднего периода Чосон являются восемь свитков цикла «Цветы и птицы» (рис. 69) из Национального музея Кореи, приписываемые кисти Ли Ёньюна. Мнения исследователей по вопросу авторства опять же расходятся<sup>170</sup>. Однако вне зависимости от того, был ли автором сам Ли Ёньюн или неизвестный профессиональный художник, свитки являются важнейшими памятником изобразительного искусства конца XVI – начала XVII в.

Сегодня восемь свитков разделены, однако изначально они были собраны в ширму *пёнпхун*. Произведения Ли Ёньюна хорошо иллюстрируют типичную

<sup>169</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 176 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 176.).

<sup>170</sup> 이동주. 한국회화소사... 132 쪽. (Ли Донджу. Малая история корейской живописи... С. 132.); 안휘준. 한국회화사연구... 547–548 쪽. (Ан Хвиджун. Исследование истории корейской живописи... С. 547–548.); 장지성. 한국의 화훼영모화... 177 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 177.).

композицию, присущую картинам жанра «цветы и птицы» академического направления. Во всех свитках принципы пространственной организации объектов общие. Если по центру любого свитка цикла провести горизонтальную линию, разделяющую картину пополам, то верхняя часть будет содержать композицию *соджи ёнмо*, на ней расположены ветви дерева, вокруг которых летают две или более небольших горных птицы; нижняя часть представляет композицию *пхёнгён ёнмо* с расположенными на берегу камнями, травами и цветами, в которых парами написаны крупные горные и водоплавающие птицы. По вертикали основные элементы всегда тяготеют к одной стороне свитка.

Ширма была исполнена в формате «Цветы и птицы четырех времен года», по два свитка на каждый сезон, которые передают величие природы и цикличное движение жизни, отраженное в тонких переменах настроения. На двух первых весенних свитках мы видим цветы персика, магнолию и иву с едва пробивающимися листочками. На втором и третьем – цветущие гардении и пионы как образы лета. Осень господствует на пятом и шестом свитках, осеннее цветение символизируют гибискус и хризантема. Зиме соответствуют припорошенные снегом камелии и бутоны сливы, которые вот-вот распустятся, невзирая на холода. На весенних свитках пейзаж смещен вправо, на зимних – влево. Этот прием будто держит композицию в раме, образуя кулисы: когда ширма была раскрыта полностью – «зима и весна» обрамляли «лето и осень» по сторонам.

Краски и тушь, покрывающие полотно не полностью, использованы скупно. Фон написан размытой тушью, его образуют водная гладь и старые древесные стволы. Цветом выделены только птицы и цветы, акцентируя композицию. Художник умело использовал технику *курукчончэпон*, создавая главные переходы тона, так, например, кончики лепестков магнолии обрамлены плотными белилами, а чашечки цветков постепенно тускнеют, обнажая естественный цвет шелка. Такая же техника градации тона применяется в изображении камней и деревьев.

Свитки представляют собой типичные произведения жанра «цветы и птицы», выполненные в технике «тщательной кисти», берущей свое начало в

академической живописи династии Мин. Однако, взяв за образцы пышные и яркие китайские картины, корейский художник создал иные по настроению произведения. В свитках «Цветы и птицы» использовались подходы, присущие Люй Цзи и Линь Ляну, но декоративный эффект снижается за счет уменьшения силы контраста между светом и тенью и удачного использования небольшого количества цвета. Корейским картинам, в отличие от китайских, свойственна более спокойная и умиротворенная атмосфера.

Влияние академического стиля чувствуется и в произведениях совершенно иного типа, например, в картинах известного художник-интеллектуала Ким Сика (김식 金植, псевд. Чхонпхо, Тхвечхон 청포 淸浦, 퇴촌 退村, 1579–1662 гг.), внука Ким Си. Ким Сик прославился изображениями буйволов, о которых мы поговорим позже, а также картинами в жанре *хваджохва*. В коллекции Национального музея Кореи хранится его альбом «Цветы и птицы» (рис. 70). На каждой небольшой картине проставлена квадратная печать *чумунбанин* (주문방인 朱文方印) [прим. 27] с псевдонимом Ким Сика «Чхонпхо» (淸浦). Из четырех альбомных листов «Ласточка, летящая над гвоздикой» и «Птичка на летнем пруду» составляют одну пару, а «Белые цапли в увядших лотосах» и «Гуси в тростнике на берегу» – вторую. Все произведения символизируют отшельничество и созерцательное уединение на лоне природы. Живописная техника Ким Сика близка к технике Ким Джона, художника раннего периода Чосон. Автор работает тщательно, избегая импровизации, «игры тушью», поэтому листы создают впечатление ксилографии. Птицы подчеркнута декоративны, их фигурки выглядят плоскими. А вот в изображении цветов гвоздики и листьев лотоса, напротив, больше естественности, изысканно переданы свет и тень в побегах тростника.

Схожи в технике исполнения и другие работы Ким Сика: «Птицы осенью лакомятся красными ягодами» (рис. 71), «Птица на красном клене» (рис. 72) из Художественного музея Кансон и «Бекас» (рис. 73) из Художественной галереи Кореи в Пхеньяне. В них нет случайных или спонтанных линий, но свобода и легкость раскинутых, словно растущих ветвей деревьев в некоторой степени компенсируют неподвижность поз птиц.

Можно смело утверждать, что подобные картины в «живописи образованных людей» середины XVII в. сформировали отдельное стилевое направление. В качестве яркого примера приведем работы «Маленькие птички на красном клёне» и «Белоголовые птички на колючем ясене» художника-интеллектуала Ли Хама (이함 李涵, псевд. Ынхо 은호 恩湖, 1633–1700? гг.), которые входят в альбом «Птицы и животные» (рис. 74) из Национальном музее Кореи. Аккуратно заполненная тушью и легким цветом поверхность шелка говорит о влиянии академического стиля, в то же время простая композиция и бесхитрость исполнения свидетельствуют о том, что это живопись дилетанта. Отсутствие трехмерности в изображаемых объектах организует пространство и привносит неповторимую декоративность, граничащую с условностью, во все картины этого типа.

Техники и лирическая атмосфера описанных выше произведений были отточены в творчестве выдающегося живописца Ли Джина (이징 李澄, псевд. Ходжу 허주 虛舟, 1581–1653? гг.). Ли Джин был внебрачным сыном члена королевской семьи Ли Гёньюна. Будучи профессиональным художником, мастер преуспел во всех жанрах традиционной живописи, преподавал в Академии живописи Тохвасо.

Среди сохранившихся работ Ли Джина наиболее выдающимися являются «Цветы и птицы» (рис. 75) и «Утки-мандаринки на летнем пруду» (рис. 76) из Национального музея Кореи. На свитке «Цветы и птицы» стоит печать с псевдонимом мастера «Ходжу» (虛舟), под ней печати «Вансан Ли Джин» (완산이징 完山李澄) и «Чахам» (자함 子涵), две последние печати проставлены и на картине «Утки-мандаринки в летнем пруду». Выполнены произведения с использованием приемов, характерных для работ профессиональных художников, писавших ярким цветом в технике «тщательной кисти», однако Ли Джин применяет только тушь. Обращаясь к стандартным композициям *соджи ёнмо* в «Цветках и птицах» и *пхёнгён ёнмо* в «Утках-мандаринках на летнем пруду», автор выходит за рамки нормативных, устойчивых иконографических схем, естественно



располагая предметы на шелке, добиваясь натуроподобия, свидетельствующего об особой наблюдательности мастера, вглядывающегося в жизнь природы.

Свиток «Цветы и птицы» явно был инспирирован рядом более ранних изобразительных источников. Так, например, образ птицы, кормящей птенцов, извлечен Ли Джинем из пособия по живописи династии Мин «Руководство по изображению птиц и животных Гао Суна»<sup>171</sup>. Птицы выполнены детально и искусно, в то время как бамбук и цветущие ветви написаны в духе «живописи идей». В «Утках-мандаринках на летнем пруду» автор использует смелый ракурс – точку зрения снизу-вверх. Силуэт ныряющей утки растворяется в пелене воды, демонстрируя особенную искусность мастера. На контрасте с натурализмом в изображении уток-мандаринок, колокольчики на скале переданы условно. Гармонично соединяя направления *конпхиль* и *саый*, Ли Джин преобразует традицию профессионалов, открывая мир изысканных монохромных решений в духе «живописи идей».

Сохранился также альбом «Пейзажи и птицы» из коллекции Художественного Музея Кансон. Это сборник картин Ли Джина, состоящий из десяти пейзажей и восьми произведений *хвахвёёнмохва*. Альбомные листы представляют собой разбитые по парам и расположенные друг напротив друга картины: «Две поющие птицы» и «Пара птиц в бамбуке на камнях»; «Утки-мандаринки в пруду и водяной перец» и «Дикие гуси и гвоздика в запруде»; «Белые цапли в лotosовом пруду» и «Дикие гуси в тростнике осенью»; «Золотые фазаны на утесе» и «Белые фазаны глубоко в горах» (рис. 77, 78).

В альбомном листе «Две поющие птицы» в правой части штрихами *пубёкчун* (부벽준 斧劈皴) [прим. 28] изображена скала, ее фактура подчеркнута точками *хочходжом*, в то время как фон, обрамляющий фигурки птиц, написан светло-голубым тоном, который создает ощущение синей дымки *чхоннам* (청담 靑嵐), символизирующей энергию далеких гор. Схожие приемы использованы во всех картинах цикла.

<sup>171</sup> Цит. по: *장지성. 한국의 화훼영모화... 196 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 196.)*

В работе «Две поющие птицы» уникально то, что маленькие пташки, которые обычно появляются в композициях типа *соджи ёнмо*, и скала, выступающая фоном в композициях типа *пхёнгён ёнмо*, написаны вместе, создавая эффектный контраст. На небольшом листе художник сочетает композиционные подходы верхней и нижней частей большеформатных вертикальных свитков. Можно утверждать, что Ли Джин выступает новатором, нарушая законы классики в построении композиции, отстаивая тем самым собственное представление о гармонии.

В альбомном листе «Пара птиц в бамбуке на камнях» отдыхают две райские мухоловки с роскошными длинными перьями в хвостах. Этот вид птиц встречался на картинах Линь Ляна (рис. 79) и Люй Цзи (рис. 24), райские мухоловки были также изображены на свитке «Зима» из цикла «Цветы и птицы» (рис. 69) Ли Ёньюна. Далеко не все корейские художники видели таких птиц вживую, поэтому часто копировали форму с уже имевшихся образцов, интерпретируя или додумывая их облик. Райские мухоловки, созданные Ли Джином, похожи на птиц Линь Ляна.

В альбомных листах «Утки-мандаринки в пруду и водяной перец», «Дикие гуси и гвоздика в запруде», «Белые цапли в лotosовом пруду» и «Дикие гуси в тростнике осенью» художник пишет сценки у воды, находя в них особое очарование. Эти картины представляют набор стандартных художественных приемов и мотивов, широко распространенных и любимых в Корее. Очевидно, что художник не работал с натуры. Утки-мандаринки или обычные утки, плавающие у берега, – мотив, пришедший из живописи династии Сун, который стал популярен в Корее еще в эпоху Корё. Мы уже видели схожие сюжеты в творчестве Син Джама, Ан Гвисэна и Ли Ёньюна. Сцены с парой диких гусей на фоне водяного перца или тростника, а также картины с цаплями в осеннем пруду, покрытом засохшими листьями лотоса, вошли в моду с начала периода Чосон. Облик и позы птиц в альбомных листах Ли Джина отвечают всем принятым живописным канонам. Однако особенностью творчества мастера является тонкая декоративность, композиционное мастерство, которые он демонстрирует даже в самых типовых, с точки зрения формы, произведениях.

В альбомных листах «Золотые фазаны на утесе» и «Белые фазаны глубоко в горах» изображены пары птиц, сидящих на скалах. Эти роскошные птицы, так же как райские мухоловки и пестрые утки-мандаринки, явно не соответствовали сдержанным вкусам ученых-конфуцианцев. Таких птиц любили в богатых аристократических семьях. Более того, представители *садэбу* часто выращивали белых и золотых фазанов в декоративных целях. Однако, вряд ли картины писались с натуры, скорее всего, они тоже имеют какой-то живописный прообраз<sup>172</sup>.

Ли Джин стандартизировал и усовершенствовал целое живописное направление. Взяв за основу изображения с цветами и птицами академического стиля, художник творчески переосмыслил их. Его индивидуальный стиль и неоконфуцианская идеология схожи в основополагающей концепции, где на первом плане стоит гармония природы. При этом картины Ли Джина с их декоративностью были в бóльшем почете у королевской семьи, а не у широкого круга образованных чиновников<sup>173</sup>.

Вершиной «живописи образованных людей» среднего периода Чосон считается творчество художника-интеллектуала Чо Сока (조속 趙涑, псевд. Чханган 창강 滄江, 1595–1668 гг.). Он был чиновником, ученым-конфуцианцем, в 1623 г. участвовал в возвращении власти официальному наследнику, будущему вану Инджо (인조 仁祖, 1623–1649 гг.). Но вскоре Чо Сок отказался от всех государственных постов. Он вел очень скромную жизнь, посвящая себя науке, каллиграфии, живописи и литературе. Чо Сок считается эталоном художника-интеллектуала. Мастер относился к живописи как к увлечению или забаве, чаще всего осознанно не оставлял на своих работах подписи. Среди произведений, приписываемых художнику, есть картины, выполненные в разных стилях, с печатями и без, поэтому сложно однозначно определить подлинность авторства Чо Сока.

<sup>172</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 203–204 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 203–204.)

<sup>173</sup> Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties... . P. 55.

Свиток «Сороки на старом дереве» (рис. 80) из Национального музея Кореи – признанный шедевр традиционной живописи, приписываемый кисти Чо Сока. Корейское народное поверие гласит, что стрекочущие сороки символизируют счастье и радость, они также предвещают визит долгожданного гостя. Картина несет в себе благопожелательный смысл, но главное, к чему стремился Чо Сок, – это поэтизация природы.

Для создания естественного перехода света и тени свиток выполнен в сложной технике *саммукпюп* (삼묵법 三墨法) [прим. 29], при которой изменение оттенков туши достигается работой одной кисти. Точки *тхэджом* (태점 틈點), или «точки мха» [прим. 17], – результат свободного и ритмичного движения руки мастера. Неоднородные по форме, они не привлекают внимание зрителя, хаотично покрывая ветви. Композиция тщательно продумана. В верхней части свитка на С-образной ветви сидят две сороки, в нижней – два небольших белоухих бюльбюля. В большинстве произведений среднего периода Чосон головки птиц представлены в профильной проекции. Однако в данном случае Чо Сок показывает одну из сороку в динамике поворота, будто рисует ее с натуры. Быстрой, подвижной кистью мастер тщательно моделирует фигурки птиц, отдельными мазками обозначая их оперение. Старое дерево в сочетающихся мотивах толстых и корявых ветвей, молодых побегов и трепещущих листочков является олицетворением круга жизни, где соединились мимолетность, суетливость, бренность с вечностью. Этот контраст выражен стилистически: дерево изображено энергично и мощно, птицы детально и скрупулезно. Схожее направление представляет картина «Птицы в осеннем лесу» (рис. 68) китайского художника Линь Ляна, построенная на близких технических приемах<sup>174</sup>. Позволим себе предположить, что этот свиток повлиял на творчество Чо Сока, которое в свою очередь стало образцом для многих поколений корейских художников.

Еще одно произведение, приписываемое авторству Чо Сока, – «Сорока на старой сливе» (рис. 81). Картина провозглашает наступление счастья и радости

<sup>174</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 213–216 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 213–216.).

после невзгод и лишений, объединяя в себе мотив цветения сливы, знаменующий обновление и приход весны, и благопожелательную символику образа сороки. Художник не стремится к натурным наблюдениям в изображении природы, ему важнее раскрыть дух и суть происходящего. Слива олицетворяет собой благородного мужа, но в этой картине сорока под стать сливе – становится аллегорией верного и преданного чиновника.

В технике исполнения свиток «Сороки на старом дереве» значительно превосходит «Сороку на старой сливе». Тем не менее свитку «Сорока на старой сливе» присуща эстетика, более характерная для живописи художников-интеллектуалов среднего периода Чосон: картина в бóльшей мере соответствовала вкусу образованных людей.

Композиция организована так, чтобы привлечь все внимание зрителя к птице, изображенной в профильной проекции. Пустую верхнюю часть полотна разделяет парящая ветвь, уравновешивая тяжелое изображение сороки<sup>175</sup>. Сорока, точки *тхэджом* и тычинки цветов выполнены густой тушью, ветви сливы – средней, а цветы и листья бамбука – слабой. Этим приемом художник добивается контраста света и тени. Чо Сок работал быстрыми движениями кисти, однако в «Сороке на старой сливе» просветы моделирующих штрихов в технике *пибэкчхе* создавались специально: они не являются результатом единого штриха, а прорисовывались несколько раз для создания подчеркнутого эффекта «летающего белого». Мастер равномерно распределил схожие по форме точки *тхэджом* в продуманных местах: рядом с большой точкой стоит маленькая. Стилистические особенности, присущие свитку «Сорока на старой сливе», демонстрируют многие другие произведения Чо Сока, для которых характерны экспрессивность и лаконизм выразительного языка, сочетающиеся с емкостью, казалось бы, простых образов птиц.

На альбомном листе «Увядший лотос и птичка» из Национального музея Кореи в правом верхнем углу проставлена квадратная печать с иероглифами псевдонима художника «Чханган» (滄江), что повышает вероятность авторства Чо

<sup>175</sup> 潤松文華. 화훼영모 – 자연을 품다... . 51 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы... . С. 51.).

Сока. Мастер делает основным неяркий, спокойный оттенок туши, темными акцентами выделяет только клюв, глаз, коготки и кончики перьев. Стебель лотоса слишком тонкий, чтобы птица могла на нем усидеть, но художник пренебрегает натурализмом в изображении. Птичка с острым черным клювом, небольшой по сравнению с телом головой и короткими перьями хвоста – излюбленный персонаж живописи Чо Сока. Рисунок, созданный буквально за несколько минут, полностью отражает особенности «живописи образованных людей» *мунинхва*.

По схожим принципам выполнены парные работы из Национального музея Кореи «Птичка на [цветущей] сливе» (рис. 83) и «Птичка в бамбуке» (рис. 84.). Это два довольно больших свитка, хотя в них использована композиция *соджи ёнмо*, применяемая обычно в малоформатных альбомных листах.

В композиции свитка «Птичка на [цветущей] сливе» толстая ветвь разделяет лист по диагонали. В центральной части рисунка художник разместил на ветви готовую взлететь маленькую птичку. Перед нами типичная поза птицы, которая могла быть заимствована из китайских живописных пособий или скопирована с более ранних корейских образцов, например, с альбомного листа Син Серима «Птица в бамбуке» (рис. 63) XVI в., но именно благодаря творчеству Чо Сока данный тип изображений стал очень популярным в Корее.

Когда мастер писал птицу в свитке «Птичка в бамбуке», он заполнил ее фигурку средней по тону тушью, затем, пока тушь еще не просохла, густой темной тушью прорисовал три яруса перьев в крыльях так, чтобы возникали легкие потеки. Это одно из самых изысканных произведений среднего периода Чосон. Ракурс птицы со спины с наклоненной головкой выглядит натуралистично. В тонких переходах оттенков туши, в игре света и тени на листьях бамбука чувствуется влияние живописного стиля Ли Джона, художника второй половины XVI – первой четверти XVII в., о котором мы упоминали ранее. В объемном пространстве веточки бамбука и птичка, написанные несколькими штрихами кисти, создают атмосферу естественности, к которой так стремились ученые-конфуцианцы.

Тихий и простой стиль Чо Сока унаследовал его сын Чо Джиун (조지운 趙之耘, псевд. Мэчхан, Мэгок 매창 梅窓, 매곡 梅谷, 1637–1691? гг.), он продолжил

дело отца и в основном писал одиноких птиц и сливу<sup>176</sup>. Так сложилось, что слава Чо Сока затмила творчество Чо Джиуна, но, судя по сохранившимся работам, сын мог быть даже более талантливым художником, чем отец.

Самая известная работа Чо Джиуна и одно из наиболее ярких произведений среднего перерода Чосон – «Спящая птица на сливе» (рис. 85) из Национального музея Кореи. Колофон в верхнем левом углу содержит подпись «Кисть Унджи» (운지필 耘之筆, иероглифы имени Джиун наоборот). Под подписью стоят две печати, распознать верхнюю не представляется возможным, на нижней печати выгравировано выражение «железное нутро и каменное сердце» *чхольджан соксим* (철장석심 鐵腸石心), обозначающее стойкость дикой сливы и непоколебимый дух конфуцианца.

Чо Джиун – мастер композиции. Хотя в произведении много пустого пространства, все детали находятся в удивительной гармонии. Ветви сливы и бамбука берут общее начало в левой части свитка. Сначала они накладываются друг на друга, далее они дугами расходятся вправо. Одна тонкая веточка сливы поднимается зигзагообразно налево, вторая – главная ветвь, изгибаясь в форме лука, пересекает все пространство свитка. На ней в самом центре композиции размещена дремлющая птица. Ветви сливы и птица выполнены средним и слабым тоном туши, бамбук же написан темной густой тушью, он обрамляет птицу сверху и снизу, будто защищая ее.

В использовании тушевых контрастов, в технике исполнения сливовых ветвей, в изображении тычинок и пестиков цветов сливы, в форме точек *тхэджом*, манере исполнения перьев и по размеру свитка «Спящая птица на сливе» Чо Джиуна очень близка к «[Приносящей радость] сороке на старой сливе» (рис. 81) Чо Сока. Произведения можно было бы назвать парными полотнами, принадлежащими кисти одного художника. Есть свидетельства, что Чо Джиун в совершенстве овладел живописным стилем отца и мог копировать его технику.

<sup>176</sup> 오세창. 국역 근역서화장... 597 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников... С. 597.).

Сегодня в южнокорейском искусствознании даже появилась точка зрения, что автором обоих свитков был именно Чо Джиун<sup>177</sup>.

В средний период Чосон именно Чо Сок и Чо Джиун стали теми художниками-интеллектуалами, которые, основываясь на живописных принципах школы *Чжэ* и минских художественных пособиях, популяризировали и окончательно сформировали основные подходы в изображении тушью одиноких или спящих птиц, внося в них неповторимый корейский колорит.

Среди работ Чо Джиуна есть и произведения иного характера. Им присущи живая работа кисти, неяркий цвет и тщательная прорисовка деталей. Примером может служить картина, приписываемая художнику, «Журавль на сосне» (рис. 86) из Национального музей Кореи. Перед нами образец сочетания натуралистического подхода и эстетики академического стиля династии Мин с техникой легкого окрашивания *сумук тамчхэ*, практиковавшейся художниками-интеллектуалами. «Журавль на сосне» примечателен не только прорисовкой деталей, но и изысканностью исполнения. Перья птицы написаны тщательно и тонко. С одной стороны, это усиливает декоративный эффект, но, в то же время, добавляет веризм всему образу. На длинных ногах журавля заметны складки кожи, что указывает на влияние живописного стиля китайского мастера Люй Цзи. Мощные ветви и иголки сосны выполнены тушью и носят импровизированный характер, демонстрируя влияние живописной школы *Чжэ*. Картина может быть рассмотрена как некий переход к новым творческим парадигмам в «живописи растений, птиц и животных» XVIII в.

Еще одна работа Чо Джиуна – «Перепел осенью клюёт просо» (рис. 87) из Художественного музея Кансон. У левого края посередине полотна проставлена печать с псевдонимом художника «Мэчхан» (梅窓), в правом нижнем углу – печать с иероглифами «Фамильная реликвия, принадлежащая Ким Ёнджину» (김용진가진장 金容鎭家珍藏). Произведение хранилось в семье Ким Ёнджина

<sup>177</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 226-227 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 226-227.).



(김용진 金容鎭, 1878–1968), известного политического деятеля первой половины XX в.

С древности перепел символизировал прямоту, честность и благородство скромного ученого-конфуцианца *сонби* (선비). Такие ученые, как правило, не занимали государственных должностей, не заботились о внешнем благополучии, отрекаясь от роскоши и мирской суеты. Созревшие и упавшие зерна проса обозначали добродетель скромности. Изображение перепелов, клюющих зерна проса, символизировало желание позволить жизни идти своим чередом, а также передавало лирическое настроение осени.

Чо Джиун использовал традиционную композицию *пхёнгён ёнмо*, лаконичные штрихи, тактичный легкий контур, тихие деликатные цвета. Птица исполнена в технике «тщательной кисти», но ее образ не перегружен детализацией, автор стремился передать дух и суть перепела в концепции *саый*. Хотя мастер копировал птицу и растения из китайских художественных пособий, перед нами авторская интерпретация: работу отличает бóльший натурализм, противопоставленный традиционной условности и плоскостному характеру изображения. Альбомный лист датируется концом XVII в. и отражает процесс перехода от стандартизированной живописи среднего периода Чосон к поиску нового стиля XVIII в.

Еще один популярный мотив в живописи среднего периода Чосон, требующий отдельного упоминания, – это изображение буйволов на картинах типа *удо* (우도 牛圖). Сюжеты с буйволами традиционно были популярны в странах Дальнего Востока: «Буйвол – символ животного начала в человеке, а прирученный буйвол с веревкой, продетой через кольцо в носу, – это побежденное животное начало в человеке, некая прирученная сущность»<sup>178</sup>. Пастушок на буйволе воспринимался как метафора становления человека, который смог победить свою необузданную природу. Непривязанные пасущиеся животные олицетворяли собой

<sup>178</sup> Вострикова Е.А. Шедевры традиционной корейской живописи: взгляд из КНДР // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2020. – №12. – С. 111.

свободу духа и идею возвращения к природе<sup>179</sup>. Кормление буйволицей теленка обозначало материнскую любовь.

Темы и иконография средневековых корейских картин с буйволами берут свое начало в живописи китайской династии Южная Сун. На произведения с буйволами среднего периода Чосон оказал влияние стиль сунского мастера Ли Ди (李迪, ок. 1100 – после 1197 гг.) [прим. 30]. Его картина «Буйволы, спасающиеся от грозы» (рис. 88) из Национального музея Гугун в Тайбэе является примером высокого образца, которому следовали художники-интеллектуалы Чосона.

Буйволы встречаются в творчестве многих прославленных художников XVI–XVII вв.: Ким Си известен своими работами «Отдыхающий буйвол» (рис. 89) из Художественного музея Кансон и «Желтый буйвол» (рис. 90) из коллекции Музея Сеульского национального университета; его внук Ким Сик создал много произведений с буйволами, самыми известными из которых являются «Буйволы под сухим деревом» (рис. 91) из Национального музея Кореи и «Играющий на флейте верхом на буйволе» (рис. 92) из Художественного музея Кансон; братья Ли Гёньюн с «Играющим на флейте верхом на буйволе» (рис. 93) и Ли Ёньюн с «Мальчиком, тянущим буйвола» (рис. 94), сын Ли Гёньюна Ли Джин со «Спящим под деревом буйволом» (рис. 95) из Художественного музея Кансон.

Все перечисленные картины пронизаны атмосферой спокойствия и неторопливости. Буйволы выглядят наивными, забавными и даже карикатурными. Данный факт объясняется следующим: китайские мастера изображали водяных, или азиатских буйволов – обитателей южных районов Китая и Индии, а корейские художники, использовавшие китайские работы в качестве образцов, никогда не видели таких животных и потому упрощали и обобщали их облик. На свитках и альбомных листах среднего периода Чосон контуры огромных тел водяных буйволов написаны лаконичными линиями, деликатный переход от среднего тона туши на животе и ногах к более светлому на спине создает объем туловищ животных. Часто на мощную шею добавлялись складочки, созданные ритмичными

<sup>179</sup> 안휘준. 한국 회화사연구... . 541–542 쪽. (An Хвиджун. Исследование истории корейской живописи... . С. 541–542.).

темными линиями. Большие изогнутые рога широко расставлены, добрые глаза, будто в светлых очках, изображали овальными точками, нос формировали штрихи в форме буквы Х. Рога, копыта, нос и глаза писались самой темной тушью<sup>180</sup>. Только в XVIII в. корейские художники начнут изображать обычных буйволов, обитающих на Корейском полуострове. В этот период животные чаще всего уже не будут выступать как самостоятельные герои картин, а станут частью жанровых сельских сцен.

Подведем промежуточные итоги. В средний период Чосон, несмотря на войны и смуты, жанр *хвахвёнмохва* продолжал развиваться, и именно в это время произошло окончательное формирование устойчивых иконографических схем, присущих «живописи растений, птиц и животных». Данный этап характеризуется ослаблением академических тенденций в живописи, что стало откликом на ситуацию в стране и запрос эпохи на скромную, непретенциозную живопись в духе неоконфуцианства. На корейских художников особое влияние оказывало творчество китайских живописцев Линь Ляна и Люй Цзы, минская Чжэцзянская школа, а также китайские трактаты и пособия по живописи.

В XVII в. произошел настоящий расцвет живописи художников-интеллектуалов *мунинхва*, что подтверждается большим количеством сохранившихся свитков и альбомных листов, выполненных только тушью в соответствии с принципами «живописи идей» *саый*. Лаконичные композиции с одинокими или спящими на ветвях птицами *соджи ёнмо*, появившиеся еще в начале XVI в., стали определяющими в живописи *хвахвёнмохва* среднего периода Чосон. К подобным мотивам обращалась целая плеяда корейских интеллектуалов, которая стремилась передать в живописи чистоту помыслов, стойкость перед лицом невзгод и благородство устремлений.

На этом фоне происходило постепенное формирование национальных особенностей корейской живописи, которые активно и явно покажут себя уже в XVIII в. в поздний период Чосон, найдя свое отражение в жанре *хвахвёнмохва*.

---

<sup>180</sup> 이원복. 조선시대의 화훼영모화... . 185–186 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... . С. 185–186.).

## ГЛАВА 4. Эволюция образов живой природы в корейской традиционной живописи XVIII – начала XX в.

### 4.1. Развитие жанра *хвахвёймохва* в поздний период Чосон (ок. 1700– ок. 1800 гг.)

Хотя Имджинская война (1592–1598 гг.) и маньчжурские нашествия (1627, 1636–1637 гг.) нанесли ощутимый удар экономике и дипломатическим связям Чосона, государственная система продолжала крепко придерживаться принципов неоконфуцианства, что позволило к последней четверти XVII в. миновать последствия тяжелого исторического периода и стабилизировать ситуацию в обществе. В XVIII столетии порядок и стабильность в экономике и политике способствовали наступлению «золотого века» корейской культуры и искусства.

После падения в Китае династии Мин (1644 г.) и воцарения цинской династии значительную роль в идеологической сфере развития корейского искусства начинает играть концепция *соджунхва* (소중화 小中華, «Корея – маленький Китай»), или *чосон чунхваджуи* (조선중화주의 朝鮮中華主義, «Чосон как срединное государство»). В сознании представителей правящих элит XVII–XVIII вв. главенствовал синоцентризм. Они старались сохранить «истинный» облик китайской культуры, считая маньчжурскую династию Цин «варварской», и верили, что стали единственными преемниками неоконфуцианства. Такую идеологию можно рассматривать как продолжение принципа *садэджуи* (사대주의 事大主義, «поклонение сильному», преклонение перед Китаем), тем не менее, вера в то, что теперь Чосон являлся центром культуры в мире, стимулировала развитие уникальной культуры самой Кореи и стала фундаментом, на котором проявилась ее национальная самобытность.

Бурный расцвет культуры в поздний период Чосон был следствием экономической стабильности. Благодаря росту производства, развитию торговли и промышленности обогатился не только правящий благородный класс *садэбу*, но и средний и низший классы корейского общества. Представители аристократии и королевского двора продолжали интересоваться живописью. Однако, когда материальное благополучие постепенно распространилось на все корейское

общество, спрос на живопись стал шире, а формы изобразительного искусства разнообразились, в определенной степени изменив эстетический кодекс обывателя. Среди переводчиков, врачей, мелких чиновников, обладавших глубокими знаниями в литературе и искусстве, а также представителей среднего класса, обогатившихся за счет торговли, появились меценаты, которые поддерживали художников. Коллекционирование картин и интерес к живописи в XVIII в. вошли в моду<sup>181</sup>. Представители средних и низших слоев, пробуя свои силы в живописи, стали как создателями, так и потребителями различных видов искусства, чего прежде не происходило.

Придворные художники *хвавоны*, удовлетворяя требования и запросы государства, создавали портреты правителей и высокопоставленных чиновников, иллюстрации для документальных летописей *ыйгве* (의궤 儀軌) и огромные ширмы, необходимые для дворцовых церемоний и зонирования зальных пространств; кроме того, по запросам более широкого круга заказчиков они писали декоративные картины в академическом стиле. На новом культурном фоне произведения профессиональных художников XVIII в. начали освобождаться от формальности, свойственной живописи Академии Тохвасо, в них ярче стал проявляться индивидуальный стиль того или иного мастера. Если живопись среднего периода Чосон развивали в первую очередь представители элиты, то в поздний период Чосон придворные художники стали занимать лидирующую позицию в этой области. Вместе с тем происходило постепенное размывание границы между профессиональным художником и художником-интеллектуалом.

Важно также отметить, что живопись позднего периода Чосон продолжала испытывать влияние китайской художественной культуры. В XVIII в. конфронтация с империей Цин, существовавшая на ранних этапах, была нивелирована, дипломатические обмены происходили на постоянной основе. При ване Чонджо (정조 正祖, 1776–1800 гг.) молодые чиновники и ученые, участвовавшие в дипломатических миссиях в Китай, сформировали движение

<sup>181</sup> 홍선표. 조선시대 회화사론... 231–248 쪽. (Хон Сонхё. Исследование живописи эпохи Чосон... С. 231–248.).

*пукхак* (북학 北學), или «учение у Севера» [прим. 31], и выступали за изучение выдающихся достижений в науке и культуре империи Цин. Под предводительством императоров Канси (康熙, 1661–1772 гг.) и Цяньлуна (乾隆, 1735–1795 гг.) империя Цин находилась на пике своего процветания. Императоры были также страстными покровителями искусств и активно развивали придворную живопись. Новые китайские живописные стили нашли прямое отражение в корейских художественных произведениях.

В поздний период Чосон влияние живописной школы *Чжэ* в Корею быстро пошло на спад. В начале XVIII в. на полуостров проник стиль школы *Унай* (오파 吳派, кор. *Опха*) [прим. 32], относившейся к «южной школе» живописи, который стал в Китае основным художественным течением и развивал направление художников-интеллектуалов *вэньжэньхуа* (кор. *мунинхва*). Именно в XVIII в. в полном масштабе в Корею была усвоена «южная школа» живописи, ставшая к тому времени международным стилем всего восточноазиатского региона. Трактаты «Альбом живописи мастера Гу», «Альбом живописи из мастерской Десяти бамбуков», «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», которые состояли из цветных ксилографий, в конце XVII – начале XVIII в. наводнили Корею и оказали значительное влияние на корейскую живопись.

Необходимо также отметить, что в этот период западноевропейские художественные техники и приемы стали опосредованно проникали на Корейский полуостров через цинский Китай. В корейских портретах, пейзажах, буддийской живописи, произведениях жанра *хвахвэёнмохва*, изображениях книжных полок *чхэккахва* (책가화 冊架畫) начинает применяться светотень и линейная перспектива. Новые техники просачивались в Корею благодаря участникам дипломатических миссий, которые посещали католические храмы Пекина, расписанные европейскими художниками, привозили домой научно-техническую и религиозную литературу и даже западноевропейские картины. Часто корейских

послов сопровождали художники, получившие возможность увидеть западную живопись своими глазами и использовать новые приемы в своем творчестве<sup>182</sup>.

Одним из главных достижений живописи позднего периода Чосон стало развитие пейзажей «подлинного вида» *чингён сансухва* (진경산수화 眞景山水畫), в которых художники изображали родную природу и прославленные места Корейского полуострова, и бытовой живописи *пхунсокхва*, отражавшей повседневную жизнь корейского традиционного общества. Живопись *хвахвёёнмохва* также претерпела значительную трансформацию и обрела новый облик. На смену лаконичным и часто схематичным монохромным картинам среднего периода Чосон пришли жизнерадостные детализированные произведения в цвете. Популярность насыщенной цветовой эстетики и колористического многообразия была во многом связана со спросом новых заказчиков на живое, более декоративное изображение природы.

Яркие птицы, цветущие деревья, скалы, написанные в сине-зеленом стиле *чхоннокпхун* (청록풍 靑綠風), стали украшениями и во дворцах, и в домах простых обывателей. Образцами могут послужить работы с хищными птицами профессионального художника Чон Хоннэ (정홍래 鄭弘來, псевд. Манхянджэ 만향재 晩香齋, 1720–? гг.) «Смелый сокол на восходе солнца» (рис. 96) из Национального музея Кореи и «Сокол наблюдает за восходом солнца над морем» (рис. 97) из Художественного музея Кансон, а также созданные безымянными придворными художниками изображения сосен и журавлей типа *сонхакто* (송학도 松鶴圖), например, «Сосна и журавли» (рис. 98) из Национального музея Кореи, ослепительная по цветовому решению ширма «Десять символов долголетия» (рис. 99) типа *сипчансэн* (십장생 十長生) [прим. 33] из Музея Лиум, полиптих «Весна в горах» (рис. 100) из Художественной галереи Кореи типа *хэхапкандорю* (해학반도류 海鶴蟠桃類), сочетавший в себе изображения моря, журавлей и персиковых деревьев как символов долголетия и бессмертия. Все они

<sup>182</sup> Гаврилин К.Н., Вострикова Е.А. Живопись Кореи XVIII – начала XIX в. и западное влияние: диалог культур // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №1. – Часть 2. – С. 292.

демонстрировали композиционное величие, насыщенную гамму палитры, тонкую работу живописца и, следовательно, богатство владельца.

Даже в таком консервативном жанре, как «четыре благородных растения», вершиной живописи бамбука позднего периода Чосон был признан свиток «Бамбук, покрытый снегом» (рис. 101) художника-интеллектуала Ю Докчана (유덕장 柳德章, псевд. Суун 수운 岫雲, 1675–1756 гг.), хранящийся в Художественном музее Кансон. Бамбук, который всегда рисовался в монохромной технике, автор исполнил в цвете. Идея стойкости перед лицом невзгод, воплощенная в образе бамбука, остающегося зеленым даже под снегом, удачно реализована Ю Докчаном. Снег исполнен густыми белилами. Чтобы различить ветви переднего и заднего плана, стволы и листья написаны разными оттенками зеленого. Такой же прием создания глубины пространства использовался в бамбуке, исполненном тушью, но ранее никто в Корее не писал растение так натуралистично.

Отличительной особенностью данного периода стала работа многих художников с натуры, обозначавшаяся термином *сасэн* (사생 寫生, досл. «писать жизнь»). Работа с натуры строилась на процессе самообучения, определявшегося термином *чадыкчок* (자득적 自得的, досл. «чувствовать удовлетворение собой», «быть довольным собой»). Процесс такого самообучения состоял в наблюдении за структурными характеристиками и особенностями объекта и предполагал получение удовольствия от акта творения. В то же время делался упор на изображение объекта именно таким, каков он есть, именуемый *чынмуль саджин* (즉물사진 卽物寫眞, т.е. «точное изображение близкого предмета») <sup>183</sup>. Живопись с натуры не просто точно отражала окружающую действительность, но ее миссия была определена намерением передать «дух предмета» *чонсин*, важнейшей особенности философского содержания дальневосточной живописи. Конечно, эти изобразительные принципы существовали и ранее, но в XVIII в. они проявились в корейской традиции более явно.

<sup>183</sup> Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties... . P. 56.



В «живописи растений, птиц и животных» следствием работы с натуры стало смещение акцента с абстрактных идей к бóльшему реализму и субъективному опыту творца. Художники продолжали писать те же объекты и поднимали в своем творчестве те же темы, но смогли достичь совершенно иных результатов. С другой стороны, излюбленными мотивами художественного внимания становились обыденные предметы, которые в более ранние периоды мастера, ориентировавшиеся только на взыскательный вкус элиты, не сочли бы достойными своего творчества<sup>184</sup>. Живописцы XVIII в. стали изображать сорок в ветвях сосен при въезде в деревню, кур на подворье, белых цапель на рисовых полях. Жанр *хвахвёёнмохва* они теперь использовали для того, чтобы отразить умиление, поэтический восторг, которые вызывает красота природы, а не как средство эмблематической передачи абстрактной идеи железной воли, преданности или одиночества.

Работа с натуры стала важным новшеством позднего периода Чосон, но корейские живописцы не отказались от произведений в духе «живописи идей» *саый*. Бóльшая часть картин с образами живой природы была скопирована с художественных пособий. Однако произведения данного направления XVIII в. принципиально отличались от ранее созданных, так как художники-дилетанты начали широко применять в них профессиональные техники. Интеллектуалы использовали годами отточенные каллиграфические навыки в живописи, их приемы экспромтного обращения с тушью стали более изысканными. Ностальгируя по древности *коый* (고의 古意, досл. «думы о былом»), они занимались одновременно поэзией, живописью и каллиграфией. Чтобы достичь совершенства в творчестве, требовалось «прочитать десять тысяч книг и пройти дороги в десять тысяч *ли*» (독만권서 행만리로 讀萬卷書行萬里路) [прим. 34], т.е. занятия живописью начали требовать времени и усилий, перестав быть легким развлечением.

---

<sup>184</sup> Chang Jina. The Artistic Effect and Meaning of Birds, Flowers and Animal Paintings from Joseon // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 29, Autumn, 2014. P. 8.

Самым выдающимся художником-интеллектуалом переходного этапа между средним и поздним периодами Чосон считается Юн Дусо (윤두서 尹斗緒, псевд. Конджэ 공재 恭齋, 1668–1715 гг.). Выходец из могущественного клана хэнамских Юнов, он отказался от чиновничьей карьеры и посвятил себя науке и творчеству. Считая важным наблюдение за повседневной жизнью, Юн Дусо стал одним из первых корейских художников, работавших с натуры, в то же время, следуя общему увлечению китайской классикой и активно копируя ее, он оказался в числе первых последователей «южной школы». По сути, Юн Дусо сумел реализовать принцип *попко чхансин* (법고창신 法古創新) – «следуя древности, создавать новое».

Юн Дусо работал в разных жанрах, но одной из самых актуальных тем его живописи стали лошади. Изображение лошади было символом благородства, начала государственной карьеры, стремления к эпохе мира и процветания. Современник Юн Дусо критик и художник Нам Тхэын (남태응 南泰膺, псевд. Сонджу 선주 仙舟, 1687–1740 гг.), писал о творческих подходах мастера следующее: «Когда он собирался писать лошадь, дни напролет проводил в конюшне, рассматривая ее. Так могло продолжаться в течение нескольких лет. Взором своей души он всматривался в облик лошади, в ее мысли. Лишь убедившись, что сможет похоже изобразить даже кончики шерсти, он брался за кисть. Законченную картину [Юн Дусо] сравнивал с живой лошадью. Он тут же рвал работу, если хоть один волосок отличался. Кисть [художник] откладывал в сторону только тогда, когда лошадь на картине в точности соответствовала лошади наяву»<sup>185</sup> (перевод наш. – Е.В.).

Такое напряженное наблюдение в полной мере отражено в небольшом альбомном листе «Табун лошадей» (рис. 102) из частной коллекции, который является наброском или эскизом к картине. Юн Дусо создавал множество подобных работ, главным образом концентрируясь на передаче естественности движений лошадей.

Еще один образец работы с натуры – альбомный лист «Белая лошадь под ивой» (рис. 103) из частой коллекции. Голова лошади и ее фигура скрупулезно проработаны четкими техничными мазками. Животное, для которого привычно свободное

<sup>185</sup> Цит. по: 이내욱. 공재 윤두서. – 서울: 시공사, 2003. – 155 쪽. (Ли Нэок. Конджэ Юн Дусо. – Сеул: Сигонса, 2003. – С. 155.).

движение, неподвижно стоит, привязанное к дереву, тогда как листья ивы развеваются на ветру. Внутреннее напряжение в картине создается благодаря тому, что Юн Дусо меняет местами объекты динамического движения *тон* и неподвижности *чон*. Противопоставляя элементы фона и главный объект изображения, художник достигает удивительной ритмической гармонии в произведении.

Юн Дусо также обращался к жанру *согвадо* («овощи и фрукты»). Мотив овощей и фруктов в тарелке всегда был популярен в Китае. Существуют документальные свидетельства, что данный жанр уже в начале периода Чосон существовал и в Корее, однако самыми ранними из сохранившихся работ этого направления являются произведения Юн Дусо<sup>186</sup>. Альбомные листы «Овощи и фрукты» (рис. 104) и «Гранат и ветка сливы» (рис. 105) невозможно однозначно отнести к направлениям «тщательной кисти» или «живописи идей». Тонкие мазки на поверхностях тарелок, проработка отдельных деталей, контуры, типичны для структурированных тщательных изображений *конхиль*, тогда как умеренное растекание туши и предельно ограниченная работа кистью придают работам черты «живописи идей» *сабий*. Смешанный подход к технике свидетельствует о том, что автор пребывал в напряженном творческом поиске и был готов к экспериментам. Важно также отметить, что эти произведения стали одними из первых в Корее, где были использованы западноевропейские живописные приемы. Юн Дусо пытался передать объем плодов и тарелок с помощью светотени<sup>187</sup>. Но подлинной живописности в листе «Овощи и фрукты» автор достиг, используя свойства бумаги. Благодаря эффекту потеков и размывок внутри контура арбуза, он добился особенной выразительности силуэта и глубины пространства. В листе «Гранат и ветка сливы» объем тарелки мастер старался исполнить светотенью, но не учел источник света. Гранат и юдзу выглядят плоскими: Юн Дусо сосредоточился на передаче их текстуры, а трехмерность создать все же не смог. Подходы Юн Дусо

<sup>186</sup> 오/나/우 공재 윤두서... 90-92 쪽. (Ли Нэок. Конджэ Юн Дусо... С. 190-92.).

<sup>187</sup> Там же. С. 132-143.

смело можно назвать новаторскими. Именно поэтому творчество мастера оказало большое влияние на живопись художников позднего периода Чосон.

Традицию работы с натуры продолжил художник-интеллектуал Чо Ёнсок (조영석 趙榮祐, псевд. Кванаджэ, Соккесанин 관아재 觀我齋, 석계산인 石溪山人, 1686–1761 гг.), который еще больше сосредоточился на реалистичности передачи изображаемых объектов. Он практиковал натурные зарисовки людей, животных, птиц ивовым углем и стремился к правдивости *чынмуль саджин*, т.е. изображал предмет именно таким, каков он есть, всячески избегая копирования пособий по живописи.

Произведение Чо Ёнсока «Подковка лошади» (рис. 106) из Национального музея Кореи, относящееся к первой половине XVIII в., – одна из первых картин в истории корейской бытовой живописи, в которой запечатлена сцена из жизни простого народа. Отдельного внимания заслуживает изображение испуганной лошади. Ее шея напряжена и выгнута. Натуралистическая достоверность образа достигнута благодаря наблюдениям за структурными характеристиками объекта и работе с натуры.

Создавая известную картину «Сороки на сосне» (рис. 107), хранящуюся сегодня в частном собрании, Чо Ёнсок опирался на натурные эскизы. Изменив традиционную иконографию, он разместил двух птиц не на тонких ветках цветущей сливы, а на мощных сучьях сосны<sup>188</sup>. Важно подчеркнуть, что стремление к веризму образа птиц не помешало ему передать их экзистенциальную сущность – «дух предмета» *чонсин*.

В эпоху *чингён сидэ* (진경시대 眞景時代, досл. «реальная/подлинная эпоха», этим термином в корейском искусствознании обозначают XVIII в.) [прим. 35] стремление к реалистическому отражению мира, зародившееся в живописи прогрессивных художников-интеллектуалов, переняли, усилили и развили придворные художники. Показательным примером может служить творчество

<sup>188</sup> Вострикова Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII – начало XX вв.) // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. – 2021. – №3. – С. 45–46.

потомственного профессионального художника-универсала Ким Дуряна (김두량 金斗樑, псевд. Намни 남리 南里, 1696–1763 гг.), который стал одним из первых мастеров в Корее, использовавших линейную перспективу и светотень.

Обратимся к его картине «Чешущаяся черная собака» (рис. 108) из Национального музея Кореи, которая является характерным образцом нового натурализма в живописи<sup>189</sup>. Композиционно и интонационно «Чешущаяся черная собака» Ким Дуряна близка к листу «Чешущаяся собака в тени цветов» (рис. 66) Ли Гёньюна, мастера XVI в. Ким Дурян пытался переосмыслить картину Ли Гёньюна и воплотить знакомый сюжет по-своему. Очевидно, что «Чешущаяся черная собака» – гораздо более детальное и натуралистичное произведение. Сложную позу собаки, чешущей бок, автор запечатлел правдиво и точно. Выразительно написана шерсть животного. Художник использовал сухую кисть, ее упругим кончиком прорисовывая отдельные пряди и волоски. Игра света и тени на морде, хвосте и туловище собаки демонстрирует увлечение художника западноевропейскими живописными приемами создания трехмерного объема и светотеневой моделировки<sup>190</sup>.

Стоит также упомянуть работу Ким Дуряна «Волопас» (рис. 109) из коллекции Художественной галереи Кореи. Альбомный лист относится к середине XVIII в., и это один из самых ранних примеров бытового жанра, в котором художник написал не отвлеченную сцену с мальчиком-пастушком и водяным буйволом, интерпретируемую как интеллектуальную аллегория, а обычный день из жизни деревенского пастуха. Образы здесь следуют натуре, меняющей традиционную иконографию изображения буйвола. Перед нами реальное животное, местом обитания которого является Корейский полуостров. Ким Дурян с анатомической точностью нарисовал громоздкую фигуру буйвола, детально проработав фактуру его шкуры<sup>191</sup>. «Тяжелая фигура [буйвола] на первом плане хотя и статична, но вместе с тем в ней живо схвачены медлительность движений и спокойствие животного»<sup>192</sup>, – отмечает О.Н. Глухарёва.

<sup>189</sup> «Ветер в соснах...». 5000 лет корейского искусства... . С. 215.

<sup>190</sup> *Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period...* . P. 222.

<sup>191</sup> *Вострикова Е.А. Шедевры традиционной корейской живописи: взгляд из КНДР...* . С. 112.

<sup>192</sup> *Глухарёва О.Н. Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века.* – М.: Искусство, 1982. – С. 182.

Отдельного внимания заслуживает творчество, пожалуй, самого известного и прославленного художника периода Чосон Чон Сона (정선 鄭敼, псевд. Кёмджэ 겸재 謙齋 1676–1759 гг.), который считается родоначальником пейзажа «подлинного вида». Мастер долгие годы служил художником в Академии живописи Тохвасо. Индивидуальный почерк Чон Сона сочетал приемы «южной школы» живописи с техниками, которые были характерны для «северной школы».

Изображая природу во всем ее многообразном величии, Чон Сон мало обращался к теме растений, птиц и животных. Тем ценнее для нас его цикл «Восемь картин с растениями, животными, птицами и насекомыми» (рис. 110, 111) из Художественного музея Кансон, который отличается острой выразительностью благопожелательных образов. Ясная композиция, тщательная детализация и напряженные цветовые контрасты свидетельствуют о перекличке работ Чон Сона с картинами Син Саимдан (рис. 48, 49). С большой вероятностью мастер вдохновлялся работами прославленной женщины-художника XVI в. Однако Чон Сон пишет не только травы, насекомых и земноводных, он значительно расшил тему, введя новых выразительных персонажей: петуха, курицу с цыплятами и кошку<sup>193</sup>.

Сложная организация пространства во всех картинах цикла соответствует традиционной композиции *пхёнгён ёнмо*. Руководствуясь принципом *сасэн*, проникательный наблюдатель Чон Сон пишет саму суть жизни окружающего его мира. Он виртуозно сочетает тщательную контурную живопись и «бескостную» технику *мольгольпон*, добиваясь необходимых живописных эффектов. Под хризантемами черная кошка с ярко-желтыми глазами наблюдает за кузнечиком с сиреневым брюшком; огромная жаба спряталась в тени плотного листа баклажана; в саду петух с яркими перьями под красными плодами физалиса и темно-синими астрами с желтыми сердцевинками готовится склевать насекомое; под цветами целозии заботливая курица, опустив крылья, следит за весело бегающими цыплятами и т.д. — во всех композициях художник сумел отразить естественное

<sup>193</sup> 澗松文華. 화훼영모 – 자연을 품다... . 67–73 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы... . С. 67–73.).

поведение животных и птиц, мимолетные движения насекомых<sup>194</sup>. Точная передача фактуры листьев и лепестков цветов, шерсти, перьев и даже тонких волосков на лапках насекомых подтверждает, что художник изучал натуру, внимательно всматривался в ритмы живой природы.

Одним из самых ярких мастеров жанра *хвахвёёнмохва* XVIII в. стал художник Сим Саджон (심사정 沈師正, псевд. Хёнджэ 현재 玄齋, 1707–1769 гг.), работавший в традициях «южной школы» живописи *мунинхва*. Он был выходцем из знатной семьи, однако отца художника казнили по обвинению в политическом заговоре, поэтому Сим Саджон не имел права занимать государственные посты и посвятил всю свою жизнь, полную тягот и лишений, только живописи [прим. 36]. Несмотря на трудности, мастер поддерживал тесные отношения с самыми видными представителями мира искусства Чосона. Так, прославленный художник-интеллектуал и критик Кан Сехван (강세황 姜世晁, псевд. Пхёам 표암 豹菴, 1713–1791 гг.) писал о Сим Саджоне следующее: «Для Хёнджэ (псевдоним Сим Саджона) не было картин, которые бы ему не давались, но лучше всего он писал цветы, травы и насекомых, далее шли изображения животных и птиц, потом – пейзажи»<sup>195</sup> (перевод наш. – *Е.В.*).

Образы живой природы стали центральными мотивами живописи художника, сформировав его любимые темы. Для творчества Сим Саджона характерна свободная, мощная работа кистью, стремительные линии и мастерское использование неяркого легкого цвета. В отличие от многих своих современников, Сим Саджон почти не писал с натуры. Сборники картин и художественные пособия стали для него важным источником информации, по которым он мог изучать китайские стили живописи. Его целью и вдохновением выступала не реальность как таковая, а идеальный мир, созданный собственным воображением.

Большое количество произведений мастера в жанре «травы и насекомые»: «Дицентра приманивает бабочку» (рис. 112) и «Цикада, поющая на сухой ветви

<sup>194</sup> 潤松文華. – 서울: 한국민족미술연구소, 2009. № 76. – 234–236 쪽. (Кансон мунхва. Каталог. Сеул: Хангук минджок мисуль ёнгусо. – 2009. – Т. 76. – С. 234–236.).

<sup>195</sup> Цит. по: 오세창. 국역 근역서화징... . 706 쪽. (*О Сечхан. Сборник биографий корейских художников...* . С. 706.).

ивы» (рис. 113) из Художественного музея Кансон, «Камень, травы и насекомые» (рис. 114) из Музея Сеульского национального университета демонстрируют знакомство художника с «Альбомом живописи из мастерской Десяти бамбуков» и «Словом о живописи из Сада с горчичное зерно». Форма камней и насекомых, мягкая текучесть форм заимствованы Сим Саджоном из трактатов по живописи. Однако неверно утверждать, что художник только копировал картины. Являясь приверженцем китайской «южной школы» живописи, Сим Саджон создал свой собственный уникальный и индивидуальный мир образов живой природы, для которого была свойственна возвышенная одухотворенность.

Художник неоднократно писал хищных птиц, фазанов, дятлов и зимородков. Частично Сим Саджон продолжал традицию простой свободной работы кистью художника первой половины XVII в. Чо Сока, эту преемственность демонстрирует альбомный лист «Водоплавающая птичка [зимородок] чувствует аромат» (рис. 115) из Художественного музея Кансон. Также для картин Сим Саджона характерна широкая динамичная линия школы *Unai*<sup>196</sup>. Примером могут выступить альбомные листы «Дятел» (рис. 116) из частной коллекции и «Дятел стучит в глубоком сосредоточении» (рис. 117) из коллекции Художественного музея Кансон. Образ дятла связан с буддийской идеей глубокого сосредоточения *самадхи* (санскр. *Samadhi*) и был очень любим Сим Саджоном. Такой же уверенный сильный мазок характерен для длинного вертикального свитка «Грозный ястреб наблюдает за фазаном» (рис. 118), который исполнен тушью и водой и слегка подсвечен красным цветом. Элементы фона (камни, ветви дерева и трава) написаны очень быстро. Однако в изображении ястреба и фазана Сим Саджон не замедлил скорость работы кистью, что привело к некоторой схематичности и скованности в позах птиц. Тем не менее изящество линий позволило создать в произведении ритмическую гармонию.

Эффект живых спонтанных линий и тонкие колористические достоинства живописи Сим Саджона лучше всего проявляются в произведениях небольшого формата, например, в альбомном листе «Птичка и ягоды» (рис. 119) из

<sup>196</sup> *Hong Sunpyo. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties...* . P. 57.



Художественного музея Кансон. С момента, когда художник развернул перед собой бумагу, и до проставления печати прошло, по-видимому, не больше тридцати минут. Однако ни в одной части картины не видно нерешительности или небрежности. Окончательно завершая работу, автор продумал даже расположение вытянутой печати с иероглифами «Земля, где живет Хёнджэ (псевдоним художника)» (현재거사 玄齋居士), сделав оттиск в том месте, куда направлен взгляд птицы<sup>197</sup>.

Стиль *саый* со свойственными ему экспромтной «игрой тушью» и каллиграфическими линиями Сим Саджон применял в написании «четырех благородных растений». «Одинокая хризантема, противостоящая инею» (рис. 120) – яркий образец жанра *сагунджа*. Иконография хризантем взята художником из трактата «Слово о живописи из Сада с горчицное зерно». Лепестки пышных цветов выполнены в «бескостной» технике, в которой градации туши отражают переход света и тени. Кончики травинок изящно выделены коричневым цветом, призванным передать атмосферу поздней осени. Символическое значение и идейная суть цветка хризантемы – «[тот, кто] пренебрегает холодом и в одиночестве хранит преданность, целостность» *осан коджоль* (오상고절 傲霜孤節) в полной мере раскрыты художником.

Сим Саджон умел писать и в совершенно иной манере. Его свиток «Утки на лotosовом пруду» (рис. 121) из собрания Музея Лиум повторяет живописный стиль придворного мастера династии Цин Цзян Тинси (蔣廷錫, 1669–1732 гг.) [прим. 37]. Корейский художник создал полихромную утонченную композицию, построенную на колористическом многообразии и внимании к деталям и формам. Но несмотря на широту технических возможностей и универсальность индивидуальной манеры художника, основной живописный стиль Сим Саджона был сформирован в духе «южной школы». Представители средних образованных слоев корейского общества восхищались произведениями мастера, его творчество оказало огромное влияние на художников второй половины XVIII–XIX в.

<sup>197</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... 281–283 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 281–283.).

Еще один яркий представитель «южной школы» живописи в Корее – Кан Сехван, о котором мы уже упоминали. Харизматичный и талантливый интеллектуал оказал огромное влияние на творческие процессы, происходившие в Корее в XVIII в. Он активно занимался живописью, каллиграфией и поэзией, а также прослыл самым известным художественным критиком и учителем, воспитавшим целую плеяду талантливых живописцев<sup>198</sup>.

За свою долгую жизнь Кан Сехван обращался к самым разным жанрам. В позднем творчестве одной из центральных тем мастера, который в этот период предпочитал псевдоним Ноджук (노죽 露竹, «Бамбук в росе»), стали «четыре благородных растения». Показательна его работа «Бамбук в камнях» (рис. 122) из собрания Художественной галереи Кансон. Основной характеристикой альбомного листа является акцент на свободном пространстве. Считая просторную композицию одним из важнейших элементов жанра *сагунджа*, Кан Сехван писал: «В изображении сливы и бамбука сложно создавать свежее ощущение пустоты»<sup>199</sup> (перевод наш. – Е.В.). Строгая эстетика, опирающаяся на принципы «южной школы», создает в работе тонкий композиционный баланс.

Работы Кан Сехвана в жанре *сагунджа* особенно ценны, так как мастер в попытке трансформировать штамповые сюжеты первым в Корее начал писать все четыре благородных растения, не отдавая предпочтение какому-либо из них, как обычно делали художники до него<sup>200</sup>. Признанным шедевром позднего творчества Кан Сехвана является длинный горизонтальный свиток «Орхидея и бамбук» (рис. 123) из Национального музея Кореи. Он отражает творческую манеру автора, для которой характерны открытая композиция, мягкая работа кистью, сочетание мотивов бамбука и орхидеи. Интересны рассуждения Кан Сехвана об изображении орхидей. Он утверждал, что так как орхидеи не были распространены в Корее, только немногие художники были знакомы с этим цветком, и еще меньше знали,

<sup>198</sup> Гаврилин К.Н. Кан Сехван – художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в. // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2021. – №1. – Часть 1. – С. 181–192.

<sup>199</sup> Цит. по: 潤松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 65 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 65.).

<sup>200</sup> Min Kilhong. A Painter's Life: Kang Sehwang and Literati Culture in the 18<sup>th</sup> Century // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 24, Summer, 2013. P. 22–23.

как его писать<sup>201</sup>. Небольшие альбомные листы «Орхидея» (рис. 124) из Художественного музея Кансон и «Орхидея» (рис. 125) из Художественного музея Ильмин в полной мере передают стиль Кан Сехвана. Они выполнены в простой, изысканной манере; в поисках точных форм и композиционных решений автор использовал китайские пособия по живописи. Обращение художника к китайским трактатам подтверждает также работа «Цветы и птицы, созданные в мастерской Десяти бамбуков» (рис. 126) из собрания Художественного музея Ильмин. Рисунок основан на гравюре, входящей в «Альбом живописи из мастерской Десяти бамбуков»<sup>202</sup>.

Кан Сехван умел также писать в манере, более свойственной профессиональным художникам. Свиток «Чем дальше [находится цветок], тем тоньше аромат» (рис. 127) из Художественного музея Кансон выполнен в тщательной контурной технике с проработкой мельчайших деталей. Полый внутри и гладкий снаружи стебель лотоса традиционно символизировал благородного мужа. В колофоне в верхней части свитка автор написал следующее: «Учитель Чжоу Дуньи [прим. 38] говорил: “Цветок лотоса хорош, когда видишь его издалека, но не стоит беспечно забавляться с ним”. Я добавлю, что хорошо смотреть издалека и на нарисованный цветок лотоса»<sup>203</sup> (перевод наш. – *Е.В.*).

Кан Сехван проявлял живой интерес ко всему новому, он активно экспериментировал, применяя в том числе западноевропейские художественные техники. Например, в рисунке «Редька» (рис. 128) из Национального музея Кореи художник, добавив легкий желтый цвет вокруг белой редьки, попытался создать иллюзию объема: пятно, кажущееся ее тенью, было призвано создать трехмерный эффект<sup>204</sup>.

<sup>201</sup> 澗松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 63 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 63.).

<sup>202</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 250 쪽. (*Чан Джисон*. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 250.).

<sup>203</sup> Цит. по: 澗松文華. 화훼영모 – 자연을 품다... . 105 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы... . С. 105.).

<sup>204</sup> Гаврилин К.Н. Кан Сехван – художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в... . С. 187–188.

Самобытным и нестандартным подходом к творчеству отличался художник Чхве Бук (최북 崔北, псевд. Сонджэ, Хосэнгван 성재 星齋, 호생관 毫生館, 1712–1786 гг.). Выходец из среднего класса, он не был придворным живописцем, но считался профессионалом, который зарабатывал на жизнь кистью. О жизни мастера сохранилось мало информации, известно только, что Чхве Бук отличался экстравагантным поведением. Художник часто обращался к пейзажу в стиле «южной школы» живописи, но больше всего он был известен своими картинами с растениями, птицами и животными. В качестве основы для сюжета художник использовал китайские пособия по живописи, при этом он не пытался разобраться в особенностях строения животных и птиц, мало обращаясь к натуре.

Популярным мотивом живописи Чхве Бука стали перепела, за что мастер получил прозвище – «Чхве-перепел» (최메추라기, Чхве-мечхураги, иначе 최순 崔鶉, Чхве-сун). «Перепела осенью клюют просо» (рис. 129) из собрания Художественного музея Кансон и «Перепела» (рис. 130) из Музея Университета Корё – типичные произведения художника. С точки зрения техники, произведения Чхве Бука значительно уступают альбомному листу «Перепел осенью клюёт просо» (рис. 87) мастера второй половины XVII в. Чо Джиуна. Плоскостность и схематичность перьев птиц делают их образы «неживыми». То же характерно и для других картин *хвахвеёнмохва* Чхве Бука. Заячий мех в альбомном листе «Заяц» (рис. 131) из коллекции Национального музея Кореи детально исполнен фактурной кистью, но направление роста шерсти не соответствует позе животного. Форма носа зайца странно искажена, фигурка кажется ненатуралистичной.

Чхве Бук часто обращался к образу орла, охотящегося на зайца. Этот мотив встречался в новогодней живописи *сехва* как благопожелательный и всегда пользовался особым спросом. В картине «Орел и заяц» (рис. 132) из Художественной галереи Кореи заяц выглядит скорее рассерженным, чем испуганным, а в работе «Орел, выслеживающий зайца» (рис. 133) из собрания Национального музея Кореи взгляд грозной птицы даже не направлен на свою жертву. При всей традиционности сюжетов мастер каждый раз интерпретировал их по-своему.

В рисунке «Полевая мышь грызет редьку» (рис. 134) из коллекции Художественного музея Кансон мышь и редька существуют в изображении как бы отдельно друг от друга. Альбомный лист Чхве Бука «Капуста и красная редька» (рис. 135) из Национального музея Кореи с композиционной точки зрения также не отличается совершенством: красная редька наложена на капусту. Тем не менее, зеленые листья и яркий корнеплод, выполненные с помощью плотных размывок в «бескостной» технике *мольгольпон*, наполняют чистым цветовым звучанием всю композицию, придавая ей свежесть и живость, не свойственные ранее корейской живописи жанра *согвадо*. Цветовое решение картины отсылает нас к творчеству художника династии Цин Юнь Шоупина (惲壽平, 1633–1690 гг.) [прим. 39].

Чхве Бук всегда тщательно писал объекты живой природы, но результатом скрупулезной работы становились не натуралистичность или чувственность образов, а нечто уникальное и своеобразное. Автор создавал неповторимые индивидуальные характеры своих героев: перепела выглядят рассерженными, заяц и полевка словно задумались о чем-то важном. Птицы и животные Чхве Бука упрямые и угрюмые<sup>205</sup>, будто они наделены человеческими достоинствами или недостатками. Именно эту особенность любили заказчики художника. Необычная природа, не существовавшая в реальности, рождалась в картинах Чхве Бука. Такой творческий подход принципиально отличался от принятых канонов корейской традиционной живописи.

Одним из наиболее известных представителей жанра *хвахвёёнмохва* XVIII в. являлся профессиональный художник Пён Санбёк (변상벽 卞相璧, псевд. Хваджэ 화재 和齋, 1730–1775? гг.). Натуралистичный живописный стиль Пён Санбёка всецело отражен в анималистической и орнитологической живописи. Благодаря своим произведениям с кошками, курами и петухами мастер получил прозвища «Пён-кот» (변고양이, Пён-коянъи) и «Пён-петух» (변계, Пён-ке).

<sup>205</sup> 장지성. 한국의 화훼영모화... . 298–301 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... . С. 298–301.).

Высочайшей оценкой творчества Пён Санбёка служат строки известного философа и поэта позднего периода Чосон Чон Ягёна (정약용 丁若鏞, псевд. Дасан 다산 茶山, 1762–1836 гг.) [прим. 40], который писал о его картинах:

Он рисует куриц, петухов и цыплят, перья у них, как у живых.

<...>

Слышал, что, когда художник писал их, петухи ошибались [глядя на картину] и начинали громко петь.

Когда он писал кошек, все мыши в страхе разбежались.

Он достиг небывалого мастерства, не могу оторваться от его картин.

Это прекрасный образец для тех, кто грубо рисует только воды и горы<sup>206</sup>.

(перевод наш. – Е.В.)

Небольшая работа «Кошка, сидящая в осеннем саду под хризантемой» (рис. 136) из Художественного музея Кансон исполнена в ярких теплых тонах. Художник, следуя принципу *сасэн*, детально пишет фигурку кошки, которая присела рядом с цветком и смотрит вдаль. Пён Санбёку удалось точно передать позу животного, выражение желтых глаза, живые настороженные уши. Очевидно, мастер работал с натуры или создавал предварительные эскизы.

Признанным шедевром художника является свиток «Кошки и воробьи» (рис. 137) из собрания Национального музея Кореи. Иероглиф «кошка» «мё» (묘 猫, кит. «мао») близок по звучанию к «мо» (모 耄, кит. «мао»), обозначающему человека в возрасте восьмидесяти-девяноста лет, поэтому изображения кошек являлись символами преклонного возраста и долгой жизни. Пара кошек также стала метафорой пожилой супружеской четы. Иероглиф «воробей» «чак» (작 雀, кит. «цюэ») звучит как «чак» (작 鵲, кит. «цюэ»), обозначающий сороку, вестницу счастливых новостей, поэтому воробьи – это символы радости, пожелания счастья. Картины с кошками и

<sup>206</sup> Цит. по: *백인산. 우리 문화와 역사를 담은 옛 그림의 아름다움... . 130–131 쪽. (Пэк Инсан. Красота старинных картин, повествующих нам о корейской культуре и истории... . С. 130–131.)*

воробьями стали популярными подарками на восьмидесятилетие или празднование шестидесятилетнего юбилея свадьбы.

Вероятнее всего, свиток «Кошки и воробьи» был создан Пён Санбёком на пике творческой карьеры в промежутке между 1760 и 1770 гг.<sup>207</sup> В правой части небольшой колофон содержит надпись «Нарисовано Хваджэ (псевдоним художника)». Слегка изогнутый ствол дерева исполнен ритмичными штрихами разных оттенков туши, которые вместе с контурами дупла создают глубину пространства. Большая кошка сидит, подняв голову, и наблюдает за маленькой кошкой, залезшей на дерево в попытке поймать воробьев. Художник обнаруживает чуткое внимание к малейшим деталям, он изображает сцену, сосредоточиваясь более на облике животных, нежели на напряжении охоты. Пён Санбёк виртуозно написал мягкую густую шерсть, проработав каждый волосок. Фигурки кошек представлены в сложных ракурсах, основанных на тщательном наблюдении за повадками животных.

Свиток «Курица с цыплятами» (рис. 138) из Национального музея Кореи считается парным к свитку «Кошки и воробьи». Размер шелка, тональность, идейная концепция произведений близки. Вероятно, они могли быть створками одной ширмы<sup>208</sup>. Курица собирает своих цыплят, чтобы накормить их: некоторые цыплята делят между собой жука, другие пьют воду из треснутой плошки, кто-то прячется в лапах курицы, один цыпленок уснул. Материнская любовь и забота становятся основной темой этого лирического произведения.

Свитки «Кошки и воробьи» и «Курица с цыплятами» являются не просто благопожелательными картинами, им свойственно появление новых содержательных смыслов, иная повествовательность сюжета. Мастер создал сценки, наполненные очарованием живой природы, юмором и поэтическим чувством, что хорошо отражает общий настрой живописи жанра *хвахвеёнмохва* XVIII в.

Еще одна широко известная картина Пён Санбёка – «Петух и курицы охраняют цыплят» (рис. 139) из собрания Художественного музея Кансон. В колофоне, оставленном Кан Сехваном, мы читаем следующее: «Темно-синий петух и темно-

<sup>207</sup> Masterpieces of Korean Art... . P. 80.

<sup>208</sup> Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period... . P. 221.

коричневая курица ведут семь [или] восемь цыплят. Мастерство, превосходящее художников прошлого, чудесное и восхитительное в своей тонкости и детальности»<sup>209</sup> (перевод наш. – *Е.В.*). Альбомный лист «Петух и курицы охраняют цыплят», как и свиток «Курица с цыплятами», отличаются нетипичной для корейской традиционной живописи реалистичностью исполнения. Жесткое, насыщенное цветом оперение взрослых птиц противопоставляется художником легкому пушку цыплят. Произведениям «присуща новаторская композиция: птицы представлены в смелых ракурсах и поворотах, подчеркивающих пространственную глубину. Такие приемы явно были заимствованы из арсенала западноевропейского искусства»<sup>210</sup>.

В XVII–XVIII вв. в западноевропейской живописи набирают популярность изображения разнообразных диких и домашних птиц, курятников, птичьих концертов, птичьих дворов. Именно в этот период в европейских академиях художеств окончательно утверждает себя анималистический жанр, занявший отдельное место в академической иерархии жанров. Примерами являются работы голландских художников Гейсберта Гиллиса де Хондекутера (Gijsbert Gillis d'Hondecoeter, 1604–1653 гг.) «Петух и курицы в пейзаже» (рис. 140) из Королевской галерея Маурицхёйс и его сына Мельхиора де Хондекутера (Melchior d'Hondecoeter, 1636–1695 гг.) «Птичий двор» (рис. 141) из коллекции Рейксмюзеума. На китайский живописный рынок в этот период попадало много предметов западноевропейского искусства. Есть вероятность, что произведения в духе живописи Хондекутеров также проникали на Дальний Восток. Мы не можем подтвердить идею о прямом заимствовании Пён Санбёком сюжетов для своих картин с петухами и курицами, но вероятность опосредованного влияния исключать нельзя. Размещение птиц в пространстве картин, круговая композиция расположения фигурок цыплят и куриц, реалистичность изображения на грани

<sup>209</sup> Цит. по: 潤松文華. 화훼영모 – 자연을 품다... 109 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы... С. 109.).

<sup>210</sup> Вострикова Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII – начало XX вв.)... С. 46.



натурализма – все это новшества, появившиеся в корейской традиционной живописи только в поздний период Чосон<sup>211</sup>.

Влияние на творчество Пён Санбёка западноевропейских живописных техник и приемов также доказывают два альбомных листа «Бамбук и пара воробьев на дереве» (рис. 142) и «Птицы на заснеженной ветке» (рис. 143) из Художественного музея Кансон. Мастер с особой тщательностью создал объем тел небольших птиц, используя сложные цветовые переходы, не характерные для корейской живописи. Особенно удачно исполнены фигурки воробьев. В образах нет шаблонности, свойственной работам, основанным на китайских пособиях по живописи. Даже ветви деревьев написаны по-новому, их форма предельно приближена к природной. Идеальные пропорции фигурок птиц, их естественный вид, акцентированная объемность изображения, сведенный практически к минимуму контур сближают произведения Пён Санбёка с творчеством Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766 гг.) [прим. 41], итальянского мастера, работавшего в этот же период при цинском дворе<sup>212</sup>. Условную параллель можно провести с отдельными листами альбома Джузеппе Кастильоне «Бессмертное цветение бесконечной весны» (рис. 144) из Национального музея Гугун в Тайбэе, на которых запечатлены цветы и птицы<sup>213</sup>. Еще одним далеким прообразом воробьев Пён Санбёка может стать «Щегол» (рис. 145) голландского мастера Карела Фабрициуса (Carel Fabritius, 1622–1654 гг.), который использовал в создании фигурки птицы художественный прием обманки *tromplèy* (фр. trompe-l'oeil).

Иным, но тоже новаторским подходом к живописи в жанре *хвахвёёнмохва* отличался великий придворный художник позднего периода Чосон Ким Хондо (김홍도 金弘道, псевд. Танвон, Тангу 단원 檀園, 단구 丹邱, 1745–1806 гг.). Учителем Ким Хондо являлся Кан Сехван, на формирование художественного мира мастера оказало влияние творчество Чон Сона, Сим Саджона и Пён Санбёка.

<sup>211</sup> Вострикова Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII – начало XX вв.)... С. 46.

<sup>212</sup> Гаврилин К.Н., Вострикова Е.А. Живопись Кореи XVIII – начала XIX в. и западное влияние... С. 299–300.

<sup>213</sup> Подробнее об альбоме «Бессмертное цветение бесконечной весны» см.: Дубровская Д.В. Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба. – М.: Институт востоковедения РАН, 2018. – С. 66.

Сегодня Ким Хондо в первую очередь известен как жанрист, однако мастер ярко проявил себя во всех традиционных жанрах.

Результатом внимательного наблюдения за жизнью природы стали детально проработанные альбомные листы «Рыжая кошка, играющая с бабочкой» (рис. 146) и «Цветок лотоса и стрекозы» (рис. 147) из Художественного музея Кансон. «Рыжая кошка, играющая с бабочкой» – классическая благопожелательная картина, которую проницательный художник преобразует в мирную деревенскую сценку: летним днем большая сине-черная бабочка дразнит рыжую кошку. В работе «Цветок лотоса и стрекозы» Ким Хондо использовал технику «тщательной кисти», делая упор на *чынмуль саджин* – точной передаче внешних характеристик объекта. Цветок лотоса, коробочка с семенами, бутон, большие листья и пара ярких стрекоз ритмично перемежаются пустым пространством. Прямые линии-прожилки на лепестках лотоса чередуются с волнистыми, придавая цветку натуралистичность и создавая глубину пространства. Засохший лист дополнен коричневой окантовкой без контуров, в которой мастер использовал западноевропейский прием светотени.

Стремление Ким Хондо к правдоподобию и натурализму демонстрирует свиток «Свирепый тигр под сосной» (рис. 148) из коллекции музея Лиум. Надпись в правом верхнем углу гласит: «Пхёам [Кан Сехван] нарисовал сосну», а в левом нижнем углу стоит подпись «Саньин» (사능 士能), одно из имен Ким Хондо. С большой вероятностью тигра написал Ким Хондо, сосну – Кан Сехван. Чтобы продемонстрировать всю силу и мощь грозного хищника, Ким Хондо разворачивает тигра мордой к зрителю. Изгиб напряженного тела продолжает хвост в форме перевернутой буквы S. Лоснящаяся шея, движение спины, горящие яркие глаза тигра переданы автором чрезвычайно реалистично. Эта картина стала одним из главных символов всей традиционной живописи Кореи.

На горизонтальном свитке «Свирепый пес» (рис. 149) из Национального музея Кореи ближе к правому верхнему углу проставлена печать «Саньин» (사능 士能), которая указывает на кисть Ким Хондо. Однако в южнокорейском искусствоведении широко распространено мнение, что она появилась значительно позже и

достоверно не подтверждает авторство художника<sup>214</sup>. Сам свиток датируется концом XVIII – началом XIX в. и мог быть написан современником Ким Хондо. Неизвестный мастер, успешно выполнив светотеневую моделировку фигуры огромной собаки, создал глубину пространства в картине и передал ощущение объемности ее тела. Картина отмечена явным влиянием западноевропейской живописи<sup>215</sup>.

Изображая птиц и растения, Ким Хондо стремился писать не столько высокие идеи, сколько обыденную красоту природы. Он искусно объединил направления *конхиль* и *саый* и сформировал свой собственный уникальный стиль, в котором изящно выражал поэтический восторг, порожденный совершенством мироздания. В классической восьмистворчатой ширме «Цветы и птицы» (рис. 150, 151) из Художественного музея Кансон мастер создал полные гармонии лаконичные композиции с одной или двумя парами водоплавающих или лесных птиц, в которых пустое пространство сливается с гладью воды или исчезает в далах горных ландшафтов. Ким Хондо деликатным неярким цветом, мягкими линиями и размывками передал умиротворение и безмятежность окружающего мира.

Автор постоянно обращался к образам цапель, журавлей, диких уток, сорок, фазанов и ястребов. Применяя традиционные малые композиции *согёнсик* и большие композиции *тэгёнсик*, Ким Хондо смог уйти от формализованной, часто повторяющейся иконографии. Разнообразных птиц он стал изображать в реалистичных пейзажных сценах с широкими долинами, сельскими полями и садами, высокими горами Корейского полуострова. Лучшими работами Ким Хондо с птицами считаются «Радостно стрекочущие сороки весной» (рис. 152), «Белые цапли на заливно-рисовом поле» (рис. 153), «Пара фазанов в осеннем лесу» (рис. 154), которые входят в «Живописный альбом года *пёнджин*», хранящийся сегодня в Музее Лиум. Использование чистого цвета и особая острота композиционных решений, призванные передать восторженный поэтический настрой, выгодно

<sup>214</sup> Yi Sŏng-Mi. Searching for Modernity. Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosŏn Period. Seattle: Spencer Museum of Art, University of Washington Press, 2015. – P. 49 p.

<sup>215</sup> Гаврилин К.Н., Вострикова Е.А. Живопись Кореи XVIII – начала XIX в. и западное влияние... С. 300–301.

отличают работы мастера<sup>216</sup>. Редко в корейской традиционной живописи столь ярко проявлялись индивидуальный вкус художника и свобода творчества.

Живописный стиль Ким Хондо оказал влияние на манеру еще одного прославленного художника конца XVIII – начала XIX в. Син Юнбока (신윤복 申潤福, псевд. Хевон 혜원 蕙園, 1758–1813? гг.). Сведений о жизни мастера сохранилось мало, известно только, что он происходил из семьи профессиональных художников и недолго работал в Академии живописи Тохвасо. Син Юнбок известен своими картинами бытового жанра, в которые он часто включал изображения собак, кошек, воробьев, ястребов, цветущие персиковые и гранатовые деревья, хризантемы и т.д. В жанре *хвахвёймохва* художник работал редко. До нас дошли небольшая работа «Собака и кошка» (рис. 155) из Музея Женского университета Ихва и альбомный лист «Молча смотрит на луну, [поднимающуюся] за ветвями» (рис. 156) из Художественной галереи Кансон, в которых ясно отражены лирические мотивы, свойственные живописи Ким Хондо<sup>217</sup>. В «Собаке и кошке» Син Юнбок написал правдоподобную сценку, в которой собака загнала кошку на высокий камень. В листе «Молча смотрит на луну, [поднимающуюся] за ветвями» одинокая собака будто погружена в глубокое раздумье. Художник с помощью легких пятен туши и пустот создал световоздушное пространство, которое залито неярким лунным светом. Собака у Син Юнбока такая же изящная, как и женские фигуры в его жанровых картинах. Произведение пронизано атмосферой спокойствия и тишины.

Отдельно необходимо отметить активное развитие в XVIII в. жанра *охэхва*. Термин обозначает специфический живописный жанр, включающий в себя самый большой диапазон пресноводных и морских обитателей: караси, карпы, окуни, змееголовы, раки, крабы, улитки, рыба-шар, камбала, рыба-сабля, минтай, акулы, скаты, моллюски, креветки, осьминоги, кальмары, каракатицы и др. В картинах данного жанра обычно изображались один, два или множество видов водных

<sup>216</sup> Вострикова, Е.А. Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII – начало XX вв.)... С. 47.

<sup>217</sup> 오윤복. 조선시대의 화훼영모화... 190 쪽. (Ли Вонбок. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон... С. 190.).

обитателей, иногда пресноводных и морских в одном произведении, которые, будучи написанными все вместе, помимо декоративной функции, несли благопожелательный смысл и выражали простые желания людей. Первыми к живописи *охэхва* в своем творчестве обратились художники-интеллектуалы, позже в нем стали работать профессиональные художники и художники – выходцы из народа. В XVIII в. жанр *охэхва* окончательно оформился как самостоятельное направление и развивался без видимого влияния китайской традиции.

Такие прославленные художники как Чон Сон, Сим Саджон, Чхве Бук, Ким Хондо обращались к мотивам водных обитателей. Особой популярностью пользовались изображения крабов. Примером могут послужить рисунки Сим Саджона «Крабы в тростнике на берегу» (рис. 157) и Ким Хондо «Крабы, объедающие тростник» (рис. 158) из Художественного музея Кансон, а также работа Чхве Бука «Два краба» (рис. 159) из Музея Университета Сонмун.

Иероглифы, которые обозначают «получать тростник» (전로 傳蘆) и «получать пищу, дарованную ваном/императором после успешного прохождения экзамена» (전려 傳臚) звучат одинаково. Читаемые по-корейски иероглифы «ро» (로 蘆) – «тростник» и «рё» (려 臚) – «получать, передавать» в китайском чтении произносятся «лу». Сочетание иероглифов, которое звучит как «два панциря» «иган» (이갑 二甲), обозначает сдачу обеих ступеней государственного экзамена на чин. Поэтому изображения с двумя крабами в тростнике стали обозначать успешную сдачу экзамена и получение ритуальной пищи от вана в качестве вознаграждения (이갑전려 二甲傳臚). Крабы обладают также способностью ходить боком (пятиться назад), что стало ассоциироваться с искусством отступить. Благородному мужу на государственной должности следовало уметь чувствовать момент, когда необходимо не настаивать на своих идеях, отойти в сторону или даже уйти со службы<sup>218</sup>.

Шедевром жанра *охэхва* является свиток Сим Саджона «Рыба, выпрыгивающая из воды, приветствует солнце» (рис. 160), принадлежащий

<sup>218</sup> Вострикова Е.А. Шедевры традиционной корейской живописи: взгляд из КНДР... С. 116.

Художественному музею Кансон. Изображение карпа несет в себе благопожелательный смысл, связанный с успешной сдачей государственного экзамена на чин и назначением на чиновничью должность [прим. 42]. Колофон в верхней части полотна гласит: «Написано играючи для Самхёна во втором месяце [феврале] 1767 г.» (перевод наш. – *Е.В.*). Сюжет заимствован из китайской живописи, но изображение моря с восходящим солнцем – оригинальная идея самого Сим Саджона<sup>219</sup>. Исполненные тушью волны соразмерно распределены по поверхности полотна и придают картине эпическое звучание, не характерное для корейской традиционной живописи.

Ярким образцом подобной живописи является также картина «Карп» (рис. 161) из собрания Художественного музея Кансон знаменитого каллиграфа Ли Гванса (이광사 李匡師, псевд. Вонгё 원교 圓嶠, 1705–1777 гг.). В 1773 г. двадцать лет спустя свиток закончил его сын Ли Ёник (이영익 李令翊, псевд. Синджэ 신재 信齋, 1738–1780 гг.). Дополняют основной сюжет три малька карпа, которые обозначают детство, водяной орех – жизнь вдали от дома, а также водяной перец «рё» (료 蓼), созвучный с чтением иероглифа «рё» (료 了) – «завершение», т.е. символ окончания обучения. Общий смысловой контекст свитка – завершение тяжелой жизни вдали от дома в период обучения и сдача государственного экзамена на чин.

Ведущим мастером жанра *охэхва* позднего периода Чосон признан профессиональный художник Чан Ханджон (장한종 張漢宗, псевд. Оксан, Ёльчхонджэ 옥산 玉山, 열청재 閱淸齋, 1768–1815 гг.). До нас дошли его восьмистворчатая ширма «Водные обитатели» (рис. 162) и восемь рисунков «Живописного альбома водных обитателей» (рис. 163) из Национального музея Кореи. Художник включал в произведения серебряных карасей, китайских окуней, змееголовов, осьминогов, скатов, черепах, разнообразных моллюсков, крабов и др. Характерным фоном выступал берег, выполненный по всем правилам традиционного пейзажа, на котором изображались водяные растения, тростник,

<sup>219</sup> 潤松文華. 화회영모 – 자연을 품다... . 107 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы... . С. 107.).

цветущая слива и ивы. Чтобы добиться предельной реалистичности, художник покупал водных обитателей и в процессе рисования наблюдал за ними. До Чан Ханджона корейские художники никогда не уделяли столько внимания изучению структурных характеристик и облика живых существ<sup>220</sup>.

Подводя промежуточные итоги, отметим, что в XVIII в. социальные, экономические и политические изменения в Корее привели к трансформации классического искусства, которое приобрело более выраженный национальный характер, будто бы удаляясь от китайских прообразов. Отличительная особенность жанра *хвахвёньмохва* этого периода – интерес отдельных художников к реалиям обыденной жизни, будничности, красоте повседневности. Таким образом, искусство постепенно отдаляется от частого использования устойчивых иконографических схем, ценя остроту наблюдательности и яркость художественного высказывания.

Параллельно в рамках «южной школы» как основного направления живописи в поздний период Чосон, жанр *хвахвёньмохва*, продолжая быть средством передачи человеческих стремлений к долголетию, гармонии, удаче или способом распространения высокой морали, стал служить для акцентировки прекрасной безмятежности окружающего мира. Лирический настрой и поэтизация образов живой природы начали доминировать в картинах. Показательно, что проникновение культуры империи Цин значительно ускорило перемены в художественной среде и привело к тому, что картины, написанные с натуры и обладавшие ярко выраженным «корейским» характером, к началу XIX в. были постепенно вытеснены произведениями в духе «живописи образованных людей» *мунинхва*.

#### **4.2. Развитие жанра *хвахвёньмохва* в конце эпохи Чосон (ок. 1800–1910 гг.)**

Конец эпохи Чосон был временем серьезных социальных потрясений и изменений на Корейском полуострове. В первой половине XIX в. усилилось влияние кланов андонских Кимов и пхунъянских Чо, соперничавших друг с другом. Этот период стали называть «правлением временщиков». Коррупция в правительстве, местных органах власти и эксплуатация крестьян привели к

<sup>220</sup> Lee Wonbok. Traditional Painting of Aquatic Subjects... . P. 13.

массовым восстаниям. В этот же период христианство, получившее распространение в народной среде, в правящих кругах было признано угрозой всей конфуцианской социальной системе, что породило активные гонения и казни среди корейских католиков.

Ставший регентом при малолетнем сыне ване Коджоне (고종 高宗, 1863–1907 гг.) Ли Хаын (이하응 李晙應, псевд. Сокпха 석파 石坡, 1820–1898 гг., титул – Хынсон Тэвонгун 흥선대원군 興宣大院君) [прим. 43] ликвидировал влияние кланов при дворе, попытался преодолеть социальные проблемы и восстановить разрушенную страну. Но после его ухода в конце XIX в. государство Чосон, отступив от политики внешней изоляции, было уже не в силах противостоять влиянию западных государств, соседних стран, а позже японскому колониальному вторжению.

Непростая ситуация в обществе оказала значительное влияние на искусство. В рамках течения *пукхак* в Корее широко распространилась «доказательная наука» *каочжэнсюэ* (고증학 考證學 кор. *коджынхак*) [прим. 44], под влиянием чего корейская художественная культура стала еще более одержима культурой династии Цин. Образованная элита пропагандировала превосходство цинской науки и искусства. В условиях активных изменений, происходивших на Корейском полуострове в течение XIX в., художникам не хватало времени и условий для полноценного переосмысления внешних заимствований, что привело к значительному ослаблению национального характера живописи. С другой стороны, этот период безусловно можно назвать отправной точкой отхода от традиционной парадигмы и начала движения в сторону современного искусства новейшего времени.

Самый известный художник-интеллектуал, один из лидеров научных кругов первой половины-середины XIX в. Ким Джонхи (김정희 金正喜, псевд. Чхуса, Вандан 추사 秋史, 완당 阮堂, 1786–1856 гг.) [прим. 45], ставший центральной фигурой культурной жизни Кореи, считал, что в живописи следует проявлять глубокое понимание классики и придерживаться исключительно принципов



«южной школы». Показателем высочайшего мастерства в художественном искусстве для него стало понятие *мунги* (문기 文氣) [прим. 46], или «дух сочинения», суть которого заключалась в том, что только человек, воспитанный на классической китайской литературе, мог раскрыть свой талант в живописи.

Расцвет «южной школы», пропагандировавшей «живопись образованных людей», сочетался во второй половине XIX в. с появлением на Корейском полуострове новых стилей цинской живописи Янчжоуской (揚州畫派, *Янчжоу хуанай*) [прим. 47] и Шанхайской (上海畫派, *Шанхай хуанай*) [прим. 48] школ, переосмысливших традицию и подчеркивающих индивидуальность художника. Картины китайских мастеров наводнили корейский художественный рынок, попадая в коллекции и к выходцам из высших слоев общества *садэбу*, и к представителям низшей образованной социальной прослойки *ёхан* (여항 閭巷), сформировавшейся в поздний период Чосон из мелких чиновников<sup>221</sup>.

Художники, встав на путь творческой интерпретации, создавали облик живописи конца династии Чосон. Это было время экспериментов и поисков новых форм, что дало толчок к появлению произведений, подобных которым ранее в Корее не создавалось. Культура живописной практики для «удовольствия и одобрения» распространилась на интеллектуалов, среди которых теперь были выходцы из разных слоев корейского общества: от родственников правящей династии до мелких чиновников. Картины с четырьмя благородными растениями *сагунджа*, базировавшиеся на каллиграфических приемах и работе тушью, а также флоральные произведения с пышными цветами в жанре *хвахвехва*, заимствованные из живописи династии Цин, стали очень популярны среди корейских художников.

Подлинный облик «живописи образованных людей» *мунинхва* первой половины XIX в. отражают картины Ким Джонхи, о котором мы писали выше. Мастер известен своими рисунками орхидей, всегда символизировавшими добродетель и силу благородного мужа, мягкого и кроткого снаружи, но крепкого духом. Ким Джонхи считал, что в изображении орхидей главное не создание

<sup>221</sup> 홍선표. 조선시대 회화사론... 331–341 쪽. (*Хон Сонпхё*. Исследование живописи эпохи Чосон... С. 331–341.).

формы, а передача благородства и интеллигентности *согвонги* (서권기 書卷氣), некой «энергии знаний», которая исходит от начитанного и образованного человека. Ким Джонхи писал: «Не все хорошие художники могут писать орхидеи. На “пути живописи” орхидеи имеют особую форму, и передать их кистью можно только в том случае, если в сердце художника есть *согвонги*»<sup>222</sup> (перевод наш. – Е.В.).

Лучшим образцом творчества мастера является живописный альбом «Собрание орхидей» из Художественного музея Кансон, который содержит шестнадцать листов с орхидеями и семь каллиграфических произведений, собранных в два тома. «Гора, покрытая снегом» (рис. 164) – первый лист альбома. Орхидеи, характерного для Корейского полуострова сорта, составляют в рисунке плотную группу, что отличает их от общепринятого канона. Ким Джонхи накладывал быстрые элегантные мазки, последовательно создавая густой тушью короткие листья, похожие больше на ошестинившуюся траву. Цветы и бутоны выполнены легкой светлой тушью. Колофон гласит:

Снег покрыл всю гору,  
Лед сковал реку.  
Весенний ветерок ласкает кончики пальцев,  
Кажется, я постиг мудрость Неба.

(перевод наш. – Е.В.)

«Тяжелые капли росы весной» (рис. 165) – второй лист альбома. На одиноком длинном стебле, окруженном несколькими листьями, изображена гирлянда цветов. Листья орхидеи дугообразно поднимаются из левого нижнего края картины в верхний правый. Первая тонкая острая линия разделила пространство картины. После нее был написан второй лист, пересекающий пустое пространство, благодаря чему образовалось небольшое очертание глаза феникса *понан* (봉안 鳳眼, «глаз феникса»). Третий мазок, также направленный вправо, заставил глаз раскрыться

<sup>222</sup> Цит. по: 장지성. 한국의 화훼영모화... 340 쪽. (Чан Джисон. Корейская живопись растений, птиц и животных... С. 340.).

*пхабонан* (파봉안 破鳳眼, «раскрытый глаз феникса») [прим. 49]. Чтобы придать цельность всей композиции, мастер в верхнем левом углу добавил изящную каллиграфическую надпись, которая создает с изображением орхидеи единый ансамбль:

Весенние лучи сияют, роса обильна,  
 Земля [пропитана] теплом, и поднимается трава.  
 Горы вздымаются, солнце высоко.  
 Безмолвие, безлюдье:  
 Только лишь облако аромата [орхидей].

(перевод наш. – *Е.В.*)

Обычно стихи писались справа налево, однако здесь художник сознательно написал текст слева направо, подчеркнув тем самым направление роста листьев растения.

Завершающий лист первого тома альбома – «Цветы отцветают, появляются плоды» (рис. 166). Ким Джонхи нарисовал в нем изящные цветы и листья, следуя общепринятому канону. В картине нет освежающего чувства роста молодого растения. У изображения иное назначение – оно выражает лишь стремление интеллектуала к уединению и покою<sup>223</sup>, о чем свидетельствует колофон с размышлениями автора, дугообразно вписанный в композицию: «Последний лист. Я не применял новых техник и необычных стилей. [Так как это последний лист] я собрал цветы, которые принесут плоды. Человек, ведущий уединенную жизнь, нарисовал это для Мёнхуна» (перевод наш. – *Е.В.*). Многолетняя практика и тщательное изучение традиции позволили Ким Джонхи создавать элегантные картины с орхидеями, которые раскрывали эмоции и создавали простор для глубоких размышлений.

Одно из ключевых произведений в творчестве художника – свиток «Орхидея» (рис. 167) из Национального музея Кореи, который демонстрирует

<sup>223</sup> 澗松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 85 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 85.).

квинтэссенцию абсолютного вкуса корейского эстета. Растение выглядит скорее как иероглиф, а иероглифы, заполняющие пустые пространства, выглядят как рисунок. Изображение и надписи гармонично сочетаются, подтверждая идею общности начал каллиграфии и живописи. После колофонов в свободном пространстве проставлены пятнадцать красных печатей самого Ким Джонхи, ценителей его живописи и владельца картины<sup>224</sup>. Средние по тону туши хрупкие листья и стебель единственного цветка поднимаются из нижнего правого угла к центру и далее изгибаются вправо, будто их качнул ветер. Ким Джонхи легко написал лепестки, а потом ударил кистью, получив блестящее черное пятно в сердцевине цветка. Надписи вокруг растения выполнены темной тушью. На картине пять комментариев. Верхний левый колофон гласит: «Я не рисовал двадцать лет и случайно взял кисть, так появилась картина, на которую меня вдохновили Небеса. Я закрыл двери и искал, и снова искал. Ответ, который я нашел, был в буддийской недвойственности Вималакирти» (здесь и далее перевод всех колофонов к свитку наш. – *Е.В.*).

Бодхисатва Вималакирти [прим. 50] подчеркивал, что самый глубокий способ общения – через молчание. Сравнение предполагает, что истинное значение орхидеи лучше всего может быть передано через глубокую тишину.

Ким Джонхи дал дальнейшие разъяснения в правом верхнем углу: «Если вы опять спросите меня о значении картины, я опять отвечу молчанием Вималакирти». Следующий комментарий находится под длинным листом справа: «Стиль этой картины такой странный, что, вероятно, никто никогда не поймет и не оценит ее». Однако Ким Джонхи был так горд своим творением, что снизу в левой части картины добавил крупными иероглифами надпись: «Эта картина была предназначена для Тальджуна. Произведение вдохновлено Небом, такое создается только раз в жизни». Последняя маленькая строчка правее под цветком: «Ососан увидел ее и выхватил у меня. Как забавно»<sup>225</sup>. Личности интеллектуалов, упомянутых в комментариях, остаются не установленными. Хотя художник

<sup>224</sup> *Ryu Kyunghee. An Encounter with Mungnando, a Masterpiece by Kim Jeonghui // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 37, Autumn 2016. P. 38.*

<sup>225</sup> Цит. по: *Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period... P. 352–355.*

предполагал, что никто не оценит и не поймет картину, «Орхидея» была сразу принята учеными-конфуцианцами как шедевр «живописи образованных людей».

Ким Джонхи, оригинальный мыслитель с глубоко продуманной эстетической теорией, создал возвышенный мир живописи *мунинхва*, который был расширен и трансформирован его учениками. По мнению интеллектуала, совсем немногие художники могли преуспеть в изображении орхидей. Художником, постигшим живопись орхидей, Ким Джонхи считал Ли Хаына (Хынсон Тэвонгун), могущественного политического деятеля, о котором мы уже упоминали. Ким Джонхи обучал Ли Хаына живописи и каллиграфии и признавал его орхидеи лучшими. Ли Хаын говорил об орхидеях следующее: «Чтобы написать хорошую орхидею, художник не должен пытаться копировать натуру. Не должен он и копировать других художников. Единственный способ, который приведет к успеху – это практиковаться как можно больше»<sup>226</sup> (перевод наш. – *Е.В.*). Примером живописи Ли Хаына может стать «Орхидея» (рис. 168), принадлежащая Художественному музею Кансон. Стилистически рисунок схож с работами Ким Джонхи. Три высоких листа, дугообразно наклоняясь влево, равноудалены друг от друга. Длинные листья выполнены густой тушью, короткие листочки и стебли с цветами написаны светлой тушью, что создает в картине глубину пространства. Колофон гласит: «Диалог двух единомышленников подобен аромату орхидеи»<sup>227</sup> (перевод наш. – *Е.В.*). Строки отсылают нас к «Книге перемен», постулируя, что, когда люди идейно близки друг другу, они способны созидать, преображая мир вокруг себя, а слова таких объединенных умов подобны аромату орхидеи. На сегодняшний день сохранилось несколько полиптихов авторства Ли Хаына, в которых растения выступают основным мотивом. Так, ширма «Орхидеи Тэвонгуна» (рис. 169) из Музея Сеульского национального университета совершенством линий и форм служила образцом для многих корейских художников конца эпохи Чосон.

<sup>226</sup> Цит. по: *Park Youngdae. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period...* . P. 355.

<sup>227</sup> Цит. по: 濶松文華. 매난국죽 – 선비의 향기... . 105 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца... . С. 105.).

Одним из самых талантливых последователей Ким Джонхи являлся художник-интеллектуал Чо Хирён (조희룡 趙熙龍, псевд. Убон, Хосан 우봉 又峯, 호산 壺山, 1789–1866 гг.). В своем творчестве он вышел за привычные рамки направления *мунинхва* и писал экспрессивные цветы дикой сливы с использованием ярких красок, которые невозможно встретить в классических формах «живописи образованных людей». В своих дневниках Чо Хирён отмечал, что становился «безумным от цветения сливы», целыми днями вел разговоры с прекрасными деревьями, посвящал им стихи, рисовал их<sup>228</sup>.

Восьмистворчатая ширма «Красная и белая слива в цвету» (рис. 170) из Национального музея Кореи – одна из многочисленных ширм с деревьями сливы, написанных Чо Хирёном. Яркими белыми и розовыми пятнами художник создал многочисленные взрывы нежных цветов. Форма мощных корявых стволов, уходящих вверх и в стороны, выполнена смелыми мазками, свободными от условности. Автор утверждал, что «каждая ветка должна быть написана так, будто ты захватил дракона или связал тигра»<sup>229</sup> (перевод наш. – Е.В.).

Еще один типичный пример живописи Чо Хирёна – диптих «Красная слива» (рис. 171) из частной коллекции. Старые стволы зигзагообразно поднимаются ввысь по плоскости вертикальных свитков, несколько раз меняя направление. Композиция создана ритмичными разворотами, чередующимися с пустыми пространствами. Стволы такие мощные, что их можно спутать с камнями, а цветение выглядит как извергающиеся из скалы потоки цветов. В своих работах Чо Хирён передавал красоту цветущей сливы, не стремясь акцентировать внимание на добродетели или достоинствах истинного конфуцианца, которые вкладывали в изображения сливы художники-интеллектуалы среднего периода Чосон. Повторяющиеся образы исполнены подлинного вдохновения, для мастера слива в первую очередь служила средством выражения собственных переживаний и эмоций. Картины Чо Хирёна были самыми экспрессивными художественными

<sup>228</sup> Yoon Jong-gyoon. Plum Blossoms: a Beautiful Flower that Reflects the Joseon Mindset // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 12.

<sup>229</sup> Цит. по: Lee Soomi. Artists in Love with Plum Blossoms: Yi Insan and Jo Huiryong // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 39, Spring, 2017. P. 28.

произведениями своего времени, им свойственны импульсивность, свобода и смелость, редко встречающиеся в корейской традиционной живописи.

Чо Хирён был одним из тех, кто дал толчок витку моды на китайского художника, поэта и каллиграфа Линь Бу (林逋, 967–1028 гг.) [прим. 51], прославившегося любовью к цветущей дикой сливе. Также художник популяризировал живописный сюжет *мэхва соок* (매화서옥 梅花書屋), «домик для хранения книг, окруженный цветущей сливой». Такие картины поражали зрителя буйным цветением сливы, на фоне которого располагался крошечный домик с читающим в нем интеллектуалом. В свитке Чо Хирёна «Домик для хранения книг, окруженный цветущей сливой» (рис. 172) из собрания Художественного музея Кансон изображен дом, через круглое окно в нем видна спина погруженного в созерцание ученого. Хотя интеллектуал в хижине являлся обычным образом идеальной жизни отшельника, обильное цветение заметно контрастировало со строгим настроением, присущим изображениям сливы более ранних периодов, что указывает на изменения в предпочтениях и вкусах образованных мужей XIX в. Сцены с цветением дикой сливы называли «ароматное снежное море» *хянсолхэ* (향설해 香雪海). Эта красочная метафора была связана с легендарной китайской горой Лофушань (羅浮山), на которой цвели и благоухали тысячи сливовых деревьев. В представлении корейских интеллектуалов высокая духовность чань-буддизма соответствовала этому образу и была альтернативой эстетике традиционного неоконфуцианства. Т.е. философское содержание комбинации образов цветущей сливы и читающего или медитирующего отшельника может быть воспринято как отражение чаньского представления о красоте и неоконфуцианской мысли<sup>230</sup>.

Большой интерес вызывают произведения жанра *хвахвехва*, в котором изображались цветущие травянистые растения или деревья, еще одного ученика Ким Джонхи художника-интеллектуала Ким Сучхоля (김수철 金秀哲, псевд.

<sup>230</sup> *Kho Youen-hee. Images and Beyond, Plum Blossom Painting in the Joseon Period // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 7–9.*

Пуксан 북산 北山, 1800?–1862? гг.). Мастер обращался к мотивам сливы, хризантемы, лотоса, плетистого кампсиса, гортензии и др. Живопись Ким Сучхоля свежая и нетрадиционная, его стиль характеризуется радикальным упрощением объекта изображения, смелым использованием пространства, несдержанным мазком, декоративным цветом. Такой новый взгляд был шокирующим и экстраординарным для Кореи.

Диптих «Цветы и травы» (рис. 173) из коллекции Национального музея Кореи исполнен тушью и водяными красками на модных в XIX в. длинных свитках из бумаги *нэнкымджи* (냉금지 冷金紙) с вкраплениями сусального золота или серебра. Цвет декоративен, он создает радостное настроение, но приемы мастера деликатнее, чем в академической технике «тщательной кисти». Тонкие колористические достоинства свитков демонстрируют переходы на лепестках от более насыщенных оттенков к менее насыщенным; камни изображены с помощью градации цвета, созданной одной кистью. Гармония плоских форм и необычная, продуманная композиция, которую сложно назвать утонченной, отражают индивидуальный стиль мастера.

Альбомные листы «Розовая и желтая хризантемы» (рис. 174) из Художественного музея Кансон и «Цветы лотоса» (рис. 175) из собрания Музея Женского университета Ихва – две типичные работы Ким Сучхоля. Мастер применяет гротескный тушевой контур, активно использует цвет, нанося его широкими мазками. Творческий подход художника характеризуется смелостью, порывистостью образов и некоторой эскизностью рисунка. Хотя Ким Сучхоль следовал традиции «южной школы» живописи с ее лаконичностью линий и простой цветовой экспрессией, он освоил также стиль Янчжоуской школы, который пользовался большой популярностью и коммерческим успехом в конце эпохи Чосон.

Еще один выдающийся последователь идей Ким Джонхи – художник-интеллектуал Хо Рён (허련 許鍊, псевд. Сочхи 소치 小痴, 1809–1892 гг.). Ким Джонхи, высоко оценивая творчество Хо Рёна, писал следующее: «Его живопись



прекрасна, она смыла устаревшие привычки нашей страны, таких произведений больше нет к востоку от реки Амноккан»<sup>231</sup> (перевод наш. – Е.В.).

Хо Рён увлекался изображением пионов, за что получил прозвище «Хо-Пион» (허모란 許牡丹, Хо-моран). Традиционно яркие пионы писали в технике «тщательной кисти» как символы богатства и добродетели правителя. Пионы же в направлении «живописи идей» *сабий* исполнялись в технике *мольгольпон* тушью или легким цветом без предварительного контура. Хо Рён использовал «метод трех тушей» *саммукпон*, одной кистью создавая значительные переходы оттенков туши в листьях и лепестках. Свитки «Пион» (рис. 176) из коллекции Национального музея Кореи и «Пион» (рис. 177) из Государственного музея Востока представляют собой репрезентативные произведения Хо Рёна с древесными пионами. И.А. Елисеева отмечает, что грубыми мазками автор написал заостренные камни, «менее интенсивными пятнами изобразил плотную поверхность листьев <...> Тончайшими градациями и размывами туши передал хрупкость и нежность цветочных лепестков, а в обозначении <...> тычинок свел мазки до точек»<sup>232</sup>. Растения у Хо Рёна нереалистичны, он словно избегал естественности форм. Пышные пионы в живописи не так легко упростить, как, например, орхидеи, однако художник лаконичными движениями кисти смог придать их образам импровизированный спонтанный характер.

В альбоме «Шедевры Сочи» (рис. 178), хранящемся в собрании Национального музея Кореи, Хо Рён выполнил целую серию работ с пионами. Повторяя один и тот же мотив, художник создал ряд разнообразных изображений пионов, экспериментируя с формой и тоном листьев, бутонов, цветов, направлением роста побегов. Подобно тому, как Ким Джонхи использовал орхидеи для раскрытия «энергии знаний» *согвонги*, Хо Рён раскрывал *согвонги* через образ пиона.

<sup>231</sup> Цит. по: *오세창. 국역 근역서화징... . 946 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников... . С. 946.)*.

<sup>232</sup> *Елисеева И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. – М.: Государственный музей Востока, 2010. – С. 73.*

Совершенно иными были произведения художника-интеллектуала Син Мёнъёна (신명연 申命衍, псевд. Эчхун 애춘 靄春, 1809–1886 гг.). Творчество мастера отличается изысканными цветовыми решениями и сложной, продуманной композицией. В коллекции Национального музея Кореи хранится альбом «Пейзажи и цветы» (рис. 179, 180) Син Мёнъёна, включающий два монохромных пейзажа в стиле «южной школы», пятнадцать работ с пышным цветением (роза, гортензия, лотос, лилия, китайская гвоздика, хризантема, мак, мальва, хоста, пионы, бегония, лилейник, нарцисс, глициния, орхидея), две композиции с бабочками и две с птицами. На одном из произведений цикла указана дата создания – 1864 г. Учитывая схожий размер шелка и единую манеру исполнения, можно предположить, что все работы были созданы приблизительно в это же время.

Флоральные фантазии и художественный стиль корейского мастера напрямую связаны с творчеством раннецинского художника Юнь Шоупина, о котором мы уже упоминали выше. Юнь Шоупин соединял в своих работах красочность и детальность техники «тщательной кисти» с живописностью пятна стиля *саый*<sup>233</sup>. Цветы китайского автора, а также работы пекинских художников XVIII–XIX вв. в стиле Юнь Шоупина, были хорошо приняты в корейских художественных кругах, увлеченных цинской культурой<sup>234</sup>. Образцами заимствованных Син Мёнъёном мотивов могут служить альбомные листы Юнь Шоупина «Бегония» (рис. 181) и «Маки» (рис. 182) из коллекции Государственного музея Востока.

Художественные произведения Син Мёнъёна характеризуются четкой структурной работой кистью. Так, в альбомном листе «Хоста» форма цветов передана точно и живо, листья же лишены натуралистичных изгибов, прожилки единообразны и подчеркивают плоскостность изображения. Син Мёнъён успешно сочетал контурную живопись с техникой *мольгольпон*. В альбомном листе «Бегония» над линией преобладает цветное пятно. В «Лилии и китайской

<sup>233</sup> Виноградова Н.А. «Цветы-птицы» в живописи Китая. – М.: Белый город, 2009. – С. 38.

<sup>234</sup> Lee Sukyung. The Splendid and Delicate Colors of Flowers, Grasses and Birds // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 26, Winter, 2008. P. 11–12.

гвоздике» белые цветы выполнены с помощью контура, тогда как стебель, листья и лепестки гвоздики написаны в «бескостной» технике. Такой же подход мастер использовал в рисунке «Дицентра».

Композиции Син Мёнъёна отличались мягкостью и выразительностью цветовой гаммы, редкой для корейского искусства. Листья «Гортензии», исполненные в разных оттенках зеленого, подчеркивают стремление автора создать баланс в изображении, нежели написать объект натуралистично. Особо удались мастеру изменения в тоне цвета лепестков в альбомных листах «Лотос», «Маки» и «Хризантемы». С точки зрения технического совершенства и живописности, произведения Син Мёнъёна занимают отдельное место в истории корейской традиционной живописи XIX в.

Представитель знатного рода, художник-интеллектуал Нам Геу (남계우 南啓宇, псевд. Ильхо 일호 一濠, 1811–1890 гг.) также писал в технике «тщательной кисти». В конце эпохи Чосон он был самым известным мастером, специализировавшимся только на изображении бабочек и цветов, за что получил прозвище «Нам-Бабочка» (남나비, Нам-наби; 남접 南蝶, Нам-чоп). Будучи художником-интеллектуалом, Нам Геу превзошел многих профессиональных художников как в качестве, так и в количестве выполненных работ. Обращает на себя внимание выбор темы, не характерной для «живописи образованных людей»: чтобы выразить себя в творчестве, мастер сознательно предпочел узкое направление, соответствовавшее его личным интересам и вкусам.

Иероглиф «чоп» (蝶 접), обозначающий бабочку, как и иероглиф «чиль» (螭 질) – семидесяти-восемидесятилетний старец, в китайском чтении произносятся «де», поэтому бабочки в живописи стали символом долголетия. Однако работы Нам Геу нельзя трактовать только как благопожелательные картины: принципиальными элементами, которые отличали их от схожих по тематике произведений предыдущих периодов, являлись красота живописи и стремление к пластическому совершенству. Художник коллекционировал насекомых и писал их

с натуры. Репница, белянка, бабочка-парусник, парусник ксут и другие бабочки из свитков Нам Геу обитают на Корейском полуострове.

Диптихи «Цветы и бабочки» (рис. 183, 184) из коллекций Национального музея Кореи и Музея Лиум, выполненные на длинных вертикальных свитках, были в моде в конце эпохи Чосон. В нижней части художник всегда располагал цветы, в центральной – бабочек, в верхней – вписывал колофоны с пояснениями к сюжетам картин. Обычно в произведениях жанра *чхочхунхва* цветы играли главенствующую роль, тогда как насекомые только дополняли их. Однако у Нам Геу именно бабочки находятся в центре внимания. Мастер выделял ярким тоном только цветов, с которым композиционно связаны бабочки, остальные растения писал бледными и слегка размытыми. Автор тщательно продумывал, как разместить нарядных бабочек в пространстве картины: насекомые разделены на группы по четыре, три или одной бабочке. Пластическая эстетика произведений Нам Геу доказывает, что его творчество вышло за рамки классической парадигмы и обозначило собой некую начальную стадию перехода к современному искусству Кореи.

В конце периода Чосон живопись животных и птиц продолжала традиции, заложенные в XVII в. Чо Соком и развитые в XVIII в. Ким Хондо, параллельно в ней отчетливо просматривался экспрессивный подход к передаче личных ощущений художника, предполагавший динамичную работу кистью. Самым показательным примером являются свитки цикла «Птицы» (рис. 185, 186, 187, 188) из Национального музея Кореи художника-интеллектуала, выходца из благородной семьи Хон Сесопа (홍세섭 洪世燮, псевд. Сокчхан 석창 石窓, 1832–1884 гг.).

Хон Сесоп создал восьмистворчатую ширму, на каждой створке которой были изображены пары птиц в разные времена года. Позже ширма была разделена на восемь отдельных свитков. Сюжеты традиционны, художник использовал мотивы спящих в бамбуке птиц, сорок на цветущей сливе, белых цапель среди лотосов, плывущих уток, летящих и сидящих диких гусей и т.д. Символически и содержательно произведения Хон Сесопа отражали классические подходы и во многом соответствовали принципам живописи Чо Сока. Однако отдельные работы привлекли внимание современников своей уникальной композицией и точным

использованием светлой и темной туши, напоминающим западную акварельную живопись. Так, свиток «Плывущие утки» (рис. 187) отличает использование смелого ракурса (точка зрения сверху вниз), будто живописец наблюдал уток, стоя на мостике, находя особое очарование в разводах волн, вызванных быстрым движением плывущих птиц, рассекающих гладь воды. Художнику удалось передать ощущение живого движения благодаря ритмичным широким размывам, которыми написаны волны. Динамику подчеркивают крупные пятна туши, расставленные в хаотичном порядке, и острые штрихи водорослей, следующих за потоками воды. В свитке «Летающие дикие гуси» (рис. 188) мастер применяет специфическую организацию композиции в изображении спускающихся к воде гусей и эффект смазанной туши. Свободный стиль живописи Хон Сесопа демонстрирует связь с творчеством Чжу Да (朱耷, 1626–1705 гг.) [прим. 52], одного из самых выдающихся художников династии Цин, и работами художников Янчжоуской школы живописи<sup>235</sup>.

Неофициальное звание «последнего гения эпохи Чосон» принадлежит живописцу Чан Сынопу (장승업 張承業, псевд. Овон 오원 吾園, 1843–1897 гг.), который блестяще завершил историю традиционной живописи династии Ли и стал предтечей современного художественного искусства в Корее. Чан Сыноп в своем творчестве свободно использовал подходы профессиональных художников, в то же время, с легкостью писал в манере, присущей художникам-интеллектуалам. Особое влияние на характер его живописи оказали Янчжоуская и Шанхайская школы. Чан Сыноп был художником-универсалом, но его творческая индивидуальность лучше всего смогла воплотиться в жанре *хвахвеёнмохва*. Прекрасно чувствуя натуру, мастер никогда не ограничивал себя рамками общепринятых канонов и идей, он активно использовал новые приемы и подходы в композиции и технике, результатом чего стал целый ряд самобытных произведений<sup>236</sup>.

<sup>235</sup> *Hong Sunpyo*. *Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties...* . P. 60.

<sup>236</sup> 북한의 문화재와 문화유적. IV 회화편. – 서울: 서울대학교출판부, 2002. – 246 쪽. (Культурное наследие и достопримечательности Северной Кореи. Живопись. – Сеул: Соул тэхагкё чхульпханбу, 2002. – Том IV. – С. 246.)

В этот период в пришедшей из цинского Китая моде были большие свитки и ширмы с плоскостными, яркими, декоративными изображениями, переполненные благопожелательными символическими объектами. Именно такие ширмы Чан Сынопа (с сороками, ястребами, гусями, утками, курицами, воробьями, попугаями, ласточками, кошками, собаками, оленями, лошадьми, обезьянами, крабами, карпами, ершами, павлониями, соснами, ивами, цветущей сливой, лотосами, тростником, бананами, бамбуком, цветами хризантемы, нарциссами, розами) были невероятно популярны у ценителей его творчества. Примером произведения данного типа может послужить десятистворчатая ширма из Музея Сеульского национального университета «Растения, птицы и животные» (рис. 189). Подобные полиптихи стали квинтэссенцией пожеланий долгой жизни, успешной карьеры, семейного счастья, финансового благополучия и т.д.

Выдающуюся технику Чан Сынопа демонстрируют два свитка из собрания Художественной галереи Кореи «Голубой зимородок [алкион] на лotosовом пруду» (рис. 190) и «Камыши и крабы» (рис. 191). Есть вероятность, что они были частями одной ширмы. Как и в большинстве произведений Чан Сынопа, пятно в них преобладает над линией. Мастер превзошел всех других корейских живописцев в использовании техники «бескостной живописи» *мольгольпон*. Энергичный индивидуальный стиль художника позволял ему передавать мимолетные движения животных и птиц, трепет листьев, плотность и текстуру изображаемых объектов. В свитке «Голубой зимородок [алкион] на лotosовом пруду» между почти засохшими листьями лотоса автор прозрачным цветом создал фигурку маленького зимородка, сделав его центром композиции. Птичка сидит на тонком подгнившем тростнике, который согнулся до самой воды и привлек стайку рыбок<sup>237</sup>. В свитке «Камыши и крабы» Чан Сыноп написал множество крабов, выползших из воды в заросли тростника для брачных игр. Автор побуждает зрителя вглядываться в ритмичные мазки и рассматривать детали. Кишащая масса почти сливается с хаотичными листьями. Художник – внимательный наблюдатель, он

<sup>237</sup> 강명석, 리경수. 우리 민족의 옛 미술가들. – 평양: 평양 출판사, 2009. – 215 쪽. (Кан Мёнсок, Ли Гёнсу. Старые художники Кореи. – Пхеньян: Пхёнъян чхульпханса, 2009. – С. 215.)

часто освобождал свои произведения от традиционной иконографии и классического содержания, наполняя их богатыми живыми образами. Чан Сыноп был изумительным колористом, создававшим чистые цветовые звучания. Тончайшими градациями и размывами цвета и туши он добивался глубины пространства, задавал внутреннее движение и ритм в картинах<sup>238</sup>.

К заслугам художника также можно отнести популяризацию в конце XIX в. изображений хищных птиц, сидящих на одной ноге на ветви дерева, образы которых были наполнены героическим началом. Общеизвестным шедевром художника является диптих «Птицы» (рис. 192), хранящийся сегодня в Музее Лиум, в который входят свитки «Бесстрашные орлы» и «Два фазана». Используя легкое окрашивание, эффект смазанной туши и спонтанную свободную линию, Чан Сыноп создал энергичные композиции, в которых ему удалось сохранить баланс между силой и скоростью работы и вниманием к деталям.

Благодаря творчеству Чан Сынопа, большой любовью заказчиков стали пользоваться работы с большеголовыми дикими гусями, спускающимися к полю тростника, написанные с близкого ракурса. Примерами таких произведений могут служить свитки «Дикие гуси» (рис. 193) из Художественной галереи Кореи и «Дикие гуси и тростник» (рис. 194) из коллекции Бруклинского музея. Свиток подобного типа из собрания Института Восточных рукописей РАН описала отечественный искусствовед И.Л. Киреева<sup>239</sup>. Многие художники конца эпохи Чосон писали подобные композиции в туши или используя легкое окрашивание. Мотивы с дикими гусями, исполненные в формате больших ширм или отдельных свитков, стали основными в изображении птиц до 1910-х гг.

Чан Сыноп внес большой вклад в развитие корейской живописи конца XIX в., выведя ее на новый идеологический уровень. Мастер оказал существенное влияние не только на своих современников и учеников, но и на последующие поколения художников. На излете эпохи Чосон творческие подходы Чан Сынопа в жанре *хвахвёймхва* были продолжены двумя основателями современной

<sup>238</sup> Вострикова Е.А. Шедевры традиционной корейской живописи: взгляд из КНДР... С. 117.

<sup>239</sup> Киреева Л.И. Свиток Чан Сынопа в собрании ЛО ИНА // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 32–35.

корейской живописи, последними профессиональными придворными художниками эпохи Чосон Чо Сокчином (조석진 趙錫晉, псевд. Сорим 소림 小琳, 1853–1920 гг.) и Ан Джунсиком (안중식 安中植, псевд. Симджон 심전 心田, 1861–1919 гг.)<sup>240</sup>.

Чо Сокчин некоторое время обучался живописи в Китае. Мастер много работал в жанрах пейзажа и портрета, не раз обращался к образам живой природы. Чо Сокчин мог писать цветы и птиц в тонкой детальной манере, свойственной профессиональному художнику. Также он часто использовал мотив диких гусей, основываясь на экспрессивных живописных методах Чан Сынопа. Примером творческой преемственности является свиток «Дикие гуси в тростнике» (рис. 195) из коллекции Национального музея Кореи.

Также Чо Сокчин известен благожелательными картинами с водными обитателями. Альбомный лист «Рыбы, прячущиеся в водорослях» (рис. 196) из Художественного музея Кансон и свиток «Карпы» (рис. 197) из Художественной галереи Кореи отражают живописную манеру художника. Чо Сокчин создавал натуралистичные изображения, стараясь как можно точнее следовать анатомическим деталям строения рыб. При этом отсутствие остроты линий в рисунках свидетельствует о том, что в этот период были популярны мягкие, слегка расплывчатые образы водных обитателей. Чо Сокчин одним из первых корейских художников смог передать чистую воду градациями светлой туши и цвета.

Ан Джунсик, как и Чо Сокчин, некоторое время обучался живописи в Китае, также он был учеником великого Чан Сынопа. Как профессиональный художник Ан Джунсик работал практически во всех традиционных жанрах. На индивидуальный творческий почерк мастера в жанре *хвахвеёнмохва*, безусловно, большое влияние оказало творчество его учителя. В произведениях с дикими гусями Ан Джунсик умело строил композицию, придерживаясь общих принципов, заложенных Чан Сынопом, что отражает свиток «Дикие гуси в тростнике» (рис. 198) из Национального музея Кореи.

<sup>240</sup> Hong Sun-pyo. Traditional Korean Painting. Seoul: Ihwa Womans University Press, 2011. – P.159.



Произведения Ан Джунсика с разнообразными птицами и растениями концептуально близки работам Чан Сынопа, но общая атмосфера в них отличается бóльшим спокойствием, мягкостью рисунка и детальностью исполнения. В свитке «Утки на реке весной» (рис. 199) из Художественного музея Кансон Ан Джунсик выступает тонким колористом. В рациональной и четкой композиции цвета обретают чистоту и легкость, что усиливает общий лирический настрой произведения. Именно такие детальные идиллические картины стали пользоваться популярностью в самом конце эпохи Чосон.

Самостоятельным важным направлением, которое занимает отдельное место в истории традиционной корейской живописи всего позднего периода Чосон, является *минхва* (민화 民畫), или народная живопись<sup>241</sup>. Народная живопись стала распространяться со второй половины XVII столетия и сохранила к себе живой интерес широких масс до самого конца эпохи Чосон. Простые обыватели, благосостояние которых улучшилось, активно искали варианты, чем и как украсить свои дома. Творчество профессиональных художников и образованных людей являлось для них слишком сложным или дорогим. Как отклик на запрос времени, появились странствующие безымянные художники, не имевшие художественного образования, которые вместе с торговцами активно участвовали в коммерциализации и распространении народной живописи. *Минхва* часто не хватало утонченности линий, качества в технике исполнения, однако ей были присущи остроумие, простая и смелая композиция, фактурный насыщенный цвет, обеспечившие народную любовь и устойчивый спрос.

Изначально такие рисунки были напрямую связаны с шаманскими обрядами, игравшими важную роль в народном повседневном быту. Они имели прежде всего ритуальное, а не эстетическое значение. Позже живопись *минхва* претерпела существенные изменения и стала активно использоваться для декоративных целей.

---

<sup>241</sup> Подробнее о *минхва* см.: Елисеева И.А. Минхва или низовые формы корейской национальной живописи эпохи Чосон (1392–1910) // Научные сообщения. Гос. Музей Востока. Вып. XXII. – М.: 1996. С. 55–75.

Количество тем и жанров диверсифицировалось, народная живопись дублировала практически все основные направления корейской традиционной живописи<sup>242</sup>.

В картинах *минхва* в жанре *хвахвёёнмохва* художники часто использовали мотивы живой природы, которые символизировали богатство, благополучие, долголетие, успех, высокое социальное положение, гармонию между мужчиной и женщиной, обильное потомство. Следуя желаниям заказчиков, выходцев из низших слоев корейского общества, художники на больших свитках или многостворчатых ширмах писали лотосы, пионы, гранаты, персики, цветущую сливу, бамбук, сосну. Среди животных, птиц и водных обитателей часто встречались олени, собаки, кролики, журавли, сороки, утки, разнообразные рыбы, креветки, моллюски. Многие живые существа изображались парами. Были популярны композиции с десятью символами долголетия *сипчансэн*. Объекты живой природы часто вписывались в пейзажи с горами, скалами, облаками, солнцем, луной, водными потоками. Примерами разнообразия живописи *минхва* могут служить «Цветы и птицы» (рис. 200) и «Собаки» (рис. 201) из собрания Музея провинции Кёнгидо, «Пионы» (рис. 202) из коллекции Пусанского музея, «Водные обитатели» (рис. 203) из Национального этнографического музея Кореи.

Отдельно стоит отметить корейские народные картины с изображением сорок и тигров *чакходо*, или *ходжакто* (작호도 鵲虎圖, 호작도 虎鵲圖). Это очень популярный мотив, использовавшийся в новогодней живописи *сехва* в качестве оберега от злых духов, помогавшего защитить семью от всяческих напастей. Сохранилось большое количество произведений данного художественного направления. В свитках тигр сидел под большой зеленой сосной, на которой располагались одна или пара сорок. Сосна символизировала долголетие и постоянство. Стрекошущие сороки с длинными хвостами и раскрытыми клювами были вестницами хороших и добрых новостей. Главный герой тигр – посланник горных духов, воспринимался как защитник людей. Часто в картины добавлялось

---

<sup>242</sup> Traditional Painting. Window on the Korean Mind. Korea Essentials No.2. Seoul: The Korea Foundation, 2010. – P. 106–107.

красное солнце, проглядывавшее через облака, и вступавшие с ним в цветовую переключку грибы бессмертия *линчжи*<sup>243</sup>.

«Тигр под сосной и сороки» (рис. 204, 205) из коллекций Пусанского музея и Музея Хоам и «Сорока и тигр» (рис. 206) из частного собрания в Японии в той или иной степени отражают традиционную иконографию картин *чакходо*. Примечательно, что тигр изображен в дружелюбной юмористической манере. Его морда-лицо совсем нестрашное, скорее смешное и глуповатое. Большие светящиеся глаза тигра смотрят в разные стороны, острые белые клыки забавно торчат. Такое визуальное восприятие могучего хищника отражало присущее народной живописи *минхва* человеческое желание иметь надежного защитника, который спасет от бедствий и невзгод.

Подводя итоги, отметим следующее. Уже в первой четверти XIX в. непростая политическая и социально-экономическая ситуация на Корейском полуострове оказала значительное влияние на искусство. Национальный характер корейской живописи, присущий ей в XVIII в., значительно ослаб, тогда как позиции культуры династии Цин укрепились. Идея о превосходстве живописи художников-интеллектуалов *мунинхва* стала превалировать в образованных кругах. В условиях расцвета «южной школы», сочетавшейся в этот период с новыми стилями Янчжоуской и Шанхайской школ, в Корее сформировалось отдельное самобытное направление в жанрах *сагунджа* и *хвахвехва*, которое стало одним из основных в живописи середины XIX в.

Во второй половине XIX столетия в способах изображения живой природы, с одной стороны, наблюдалась приверженность классическим канонам. Свитки и ширмы в жанре *хвахвеёнмохва* конца династии Чосон отличались большими размерами, плоскостными, исполненными в цвете декоративными изображениями, которые сочетали в себе самые разные благопожелательные объекты в рамках одного произведения. Такие подходы нашли прямое отражение в активном развитии народной живописи *минхва*. Формы народной живописи с растениями,

---

<sup>243</sup> Гаврилин К.Н. Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии... С. 152.

птицами и животными носили нормативный, повторяющийся характер, однако смелая композиция, очевидность символических подтекстов делали картины *минхва* очень популярными в широких потребительских кругах.

С другой стороны, XIX в., став эпохой коренных политических, экономических, идеологических и духовных перемен для Кореи и всех стран Дальнего Востока, является отправной точкой постепенного отхода от традиционной парадигмы и начала уверенного движения в сторону современного искусства. Невзирая на то, что, как принято считать, традиционная система живописи переживала упадок, постепенно отмирая, именно этот период продемонстрировал большой потенциал и пути для будущего развития новых форм изобразительного искусства. Смелые новаторские поиски корейских художников в жанре *хвахвёймоха* конца эпохи Чосон выступают прямым тому доказательством.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Наше исследование имело целью комплексно изучить жанр *хвахвеёнмохва*, обращавшийся к образам живой природы в корейской традиционной живописи эпохи Чосон (1392–1910 гг.). Нашей задачей было представить жанр *хвахвеёнмохва* как один из ведущих и наиболее влиятельных в корейском классическом изобразительном искусстве, фокусирующем глубокую национальную традицию и новые тенденции, проявившие себя именно в границах «живописи растений, животных и птиц»; выявить специфику его развития, особенности стилевой эволюции; описать и систематизировать многочисленные живописные памятники этого жанра, целый ряд которых впервые вводится в научный оборот отечественного искусствознания.

С этой целью была создана и изучена значительная историографическая база, которая позволила обосновать актуальность избранной темы, до сих пор остающейся малоисследованной областью истории корейского искусства. Источниковая база диссертации включила обширный круг памятников изобразительного искусства: более 200 единиц произведений корейской живописи и более 40 эго-документов и колофонов, впервые переведенных на русский язык и раскрывших идейные замыслы картин, нередко создававшихся в ходе внутреннего диалога мастера с самим собой или диалога художника и заказчика.

Изученные в ходе подготовки диссертации научные труды показали, что живопись *хвахвеёнмохва* эпохи Чосон не вызывала значительного исследовательского интереса и воспринималась как «провинциальный» отголосок искусства Китая. И только в 2010-е гг. жанр был переосмыслен как важная часть национальной культуры, демонстрирующий неповторимое своеобразие. К тому же европоцентризм, преобладающий в отечественном и западном искусствознании, часто сводит мотивы растений, птиц и животных даже в живописи Востока только к декоративным образам, признавая за ними изысканность и смелость композиционных построений, утонченность каллиграфических приемов, смелую работу с цветом, но не замечая скрытую содержательную сторону такого искусства: духовную, смысловую, идеологическую и даже политическую.

Было аргументированно продемонстрировано, что истоки жанра лежат в глубокой древности. Полагая Природу центром мироздания, древние корейские мастера часто обращались в своем творчестве к образам животных, птиц и цветов, поэтому флоральные, анималистические и орнитологические мотивы заняли особое место в традиционном искусстве Кореи с самого момента его зарождения. Образы живой природы отличались тогда подчеркнутой стилизованностью, так как имели в первую очередь религиозно-мистическую направленность. Корейское доисторическое искусство стало отражением магии и ритуалов. Все перечисленные мотивы были связаны с анимизмом, тотемизмом, фетишизмом и магией, которые, трансформируясь, тем не менее, сохраняли свое влияние на корейскую культуру на протяжении тысячелетий. Мы предлагаем судить о древнем искусстве по петроглифам и большому количеству погребальных предметов с изображением птиц и животных, датируемых периодом неолита (ок. 7000 – ок. X вв. до н.э.) до периода Трех государств (57 до н.э. – 668 н.э.). Постепенно, не теряя своего сакрального значения, изображения живой природы начали приобретать натуралистические черты сначала в стенописи, ярким примером которой являются росписи гробниц государства Когурё (37 до н.э. – 668 н.э.), в декоративно-прикладном искусстве государства Силла (57 г. до н.э. – 935 г. н.э.), а потом и в живописных свитках. В период правления династии Корё (918–1392 гг.) было положено начало сложной, утонченной художественной традиции: в X–XIII вв. жанр «цветы и птицы», сформировавшись в Китае, становится и в Корее самостоятельным, уже свободным от сказочности визуальных форм, направлением, задача которого состояла в отражении тайн мироздания, достижении умиротворения и гармонии с природой, попытке выразить основополагающие принципы окружающего мира. Важно подчеркнуть, что идейной основой «живописи растений, птиц и животных» стала комбинация философских принципов буддизма, даосизма, конфуцианства и шаманизма.

Таким образом, было установлено, что к началу эпохи Чосон, ставшей основным хронологическим периодом исследования, корейские художники подошли уже с немалым творческим опытом в изображении живой природы.

«Живопись растений, птиц и животных» в этот период достигла апогея, заняв место одного из самых любимых, популярных и важных направлений в корейском изобразительном искусстве, которое представало как манифестация идеологических и философских принципов средневековых корейцев.

Исследование живописи эпохи Чосон тем более плодотворно и дает широкие перспективы для анализа и сопоставления, так как художественные памятники этого периода, в отличие от всех предыдущих, лучше сохранились. Мы пришли к выводу, что значимое количество живописных произведений целесообразно рассматривать в историко-культурном контексте развития корейской художественной традиции, разделив их на относящиеся к раннему периоду Чосон (1392 – ок. 1550 гг.), главной характеристикой которого стало активное становление жанра *хвахвёнмохва* как самостоятельного направления корейской традиционной живописи, среднему периоду Чосон (ок. 1550 – ок. 1700 гг.), который ознаменовался окончательным формированием иконографических схем и утверждением жанра *хвахвёнмохва* как уникального живописного направления, позднему периоду Чосон (ок. 1700 – ок. 1800 гг.), когда «живопись растений, животных и птиц» приобрела более выраженный национальный характер, и концу эпохи Чосон (ок. 1800–1910 гг.), когда стремление к сохранению канонических подходов в жанре *хвахвёнмохва* не смогло остановить начало постепенного отхода от традиционной парадигмы и движения в сторону современного искусства.

Очевидную сложность для анализа корейской традиционной живописи эпохи Чосон составляет разработанный в течение многих сотен лет понятийный аппарат, требующий специальной характеристики. Чтобы максимально полно описать и систематизировать образы живой природы, в диссертации рассмотрен целый ряд актуальных терминологических вопросов. Несмотря на то, что жанровую систему корейцы заимствовали из Китая, при изучении живописи периода Чосон целесообразно использовать именно корейскую терминологию, хотя подавляющее большинство понятий и терминов имеет китайское (иероглифическое) происхождение.

Как правило, во всем дальневосточном регионе и в Корее, в частности, жанры делятся на три основных группы: пейзаж *сансухва*, живопись «цветов и птиц» *хваджохва* и изображение людей *инмульхва*. Мы выявили, что термин *хваджохва* стал использоваться с начала эпохи Чосон в XV в. и объединил в себе все многообразие мотивов живой природы. Термин *хвахвёймохва*, придя из Китая, вошел в обращение в Корее в XVII в. Жанр *хвахвёймохва* стал общепринятым, охватив те же живописные направления, что и более древний жанр *хваджохва*. Чтобы избежать путаницы в использовании данных терминов, было принято решение вслед за современными южнокорейскими специалистами придерживаться следующего научного подхода: жанр *хвахвёймохва* обозначает целое направление живописи, объектами которого становятся растения, птицы, животные, насекомые и водные обитатели, тогда как термин *хваджохва* используется только применительно к изображениям цветов и птиц.

Как отмечено в исследовании, широкий спектр мотивов, включенных в жанр *хвахвёймохва*, исторически привел к необходимости более детального разделения его на разновидности жанра, к которым относятся: *хваджохва* – изображения цветов и птиц; *чхочхунхва* – картины с травами и насекомыми, небольшими земноводными и рептилиями, такими как ящерицы, лягушки, жабы и др.; *ёнмохва*, буквально обозначающий перья птиц и шерсть животных, включил в себя всех представителей животного мира; *чхуксухва* – живопись домашних и диких животных: картины, на которых изображались лошади, буйволы, овцы, бараны, тигры, олени, обезьяны и т.д.; *охэхва* охватывает различных морских и пресноводных обитателей: рыб, раков, крабов, креветок, скатов, осьминогов, моллюсков и др.; *хвахвехва* включает в себя травянистые цветущие растения и цветущие деревья, в первую очередь пионы, лотосы, хосту, камелию и др.; *согвахва* – изображение овощей и фруктов: редьки, капусты, огурцов, баклажанов, арбузов, хурмы, мандаринов и пр.; *сагунджа* – изображения «четырех благородных растений»: сливы, орхидеи, хризантемы и бамбука. Более того, нам удалось показать, что при всей кажущейся простоте мотива, основой разновидностей жанра стало глубокое философское мировоззрение.



Нами охарактеризованы две основополагающие ветви корейской традиционной живописи, в целом, и «живописи растений, птиц и животных», в частности, – стиль *конпхиль*, который подразумевает «тонкое письмо», «тщательную кисть», и стиль *сабий* – «живопись идей», «беглая кисть». К произведениям *конпхиль* относится живопись подчеркнуто декоративного характера, она детальна в передаче природы, в отображении объекта точно следует его натуральной форме и цвету. В то время как *сабий* передает объект с помощью импровизированных, нарочито небрежных линий, предполагающих динамичный мазок, иногда прерывистое или сплошное движение кисти. Цель этого стиля – выявить внутреннюю суть, характер объекта. «Живопись идей» *сабий* коррелировала с монохромной живописью тушью и водой *сумукхва*, тогда как стиль «тщательной кисти» *конпхиль* был напрямую связан с полихромной живописью с использованием минеральных красок *чхэсэххва*. Установлено, что именно в изображении живой природы эти столь разные по духу стили корейской живописи смогли реализовать себя максимально ярко.

Помимо того, были уточнены ключевые понятия корейской традиционной живописи: *вончхехва(пхун)* – стиль академической придворной живописи, в котором работали в первую очередь профессиональные художники, связанный со стилем «тщательной кисти» *конпхиль*, и *мунинхва(пхун)* – стиль живописи художников-интеллектуалов, называемый также «живописью образованных людей», характерный для творчества представителей высших слоев корейского общества и находивший свое отражение чаще всего в «живописи идей» *сабий*. Важно отметить, что в Чосоне не было дихотомии и напряженного противостояния между академическим стилем и «живописью образованных людей», свойственной китайской художественной традиции. В среде художников-профессионалов и художников-любителей не имелось строгого разделения по живописным стилям. Эта особенность нашла отражение в диссертации и была продемонстрирована на примерах творчества тех или иных мастеров в жанре *хвахвёймохва*. Мы подчеркиваем, что к темам живой природы часто обращались как профессиональные художники, выходцы из средних слоев корейского общества,

так и люди благородного происхождения. В Корее академический стиль живописи нередко сочетался со стилем «живописи образованных людей» в творчестве одного и того же автора. Проанализировав обширный материал, мы установили, что основные стилевые тенденции отражают следующее: с самого начала эпохи Чосон и до XVII в. картины в жанре *хвахвёёнмохва*, исполненные в яркой и детальной технике «тщательной кисти», наравне с придворными художниками писали представители королевской семьи, что не исключало работы только тушью и водой. В поздний период Чосон складывается обратная ситуация, когда профессиональные художники часто брали за основу своей живописи лапидарность и эскизность, восходящую к творчеству художников-интеллектуалов. Все эти процессы представлены на примерах произведений художников обоих стилевых направлений разных периодов эпохи Чосон.

В диссертации подробно рассмотрены технические и художественные приемы, применявшиеся в разных стилевых направлениях и создававшие в зависимости от материалов, которые выступали в качестве основы картин (обычно это шелк и бумага), разные живописные эффекты. Отдельно изучены типы композиций, характерные для жанра *хвахвёёнмохва*. Мы приходим к выводу, что в длинных вертикальных свитках художники использовали тип композиции *тэгёнсик* («большая композиция»), которая состояла как бы из двух автономных частей, называющихся *согёнсик* («малая композиция»). Верхняя часть – *соджи ёнмо* или *чольджи ёнмо* (объекты живой природы на фоне разбросанных ветвей деревьев), а нижняя – *пхёнгён ёнмо* (объекты живой природы, сосредоточенные в одном углу картины). Композиции *тэгёнсик* и *согёнсик* пользовались большой популярностью и применялись в корейской живописи на протяжении всего периода Чосон, первую часто использовали при создании роскошных больших свитков и складных ширм с цветами, птицами и животными, вторую практиковали в небольших произведениях, например, в картинах, которые включались в художественные альбомы.

Одна из важнейших задач диссертации состояла в исследовании идейных и философско-эстетических программ живописи *хвахвёёнмохва*. Мы утверждаем, что

под влиянием шаманских верований, буддизма, даосизма и конфуцианства в Корее произошло формирование универсальной символической знаковой системы, которая оказывала воздействие на все области искусства, в том числе на живопись. Содержательный скрытый символизм, изобразительная каноничность, система ассоциативных образов художественного языка для корейских живописцев стали одними из главных принципов работы, породив своеобразную устойчивую иконографию, что нашло свое прямое отражение в произведениях. В подавляющем большинстве случаев изученные картины имеют сложные идеологические программы, отражающее глубокое философское мировоззрение.

Нами высказано предположение, что в картинах жанра *хвахвёёнмохва* целесообразно выделять три символических пласта: первый – философско-поэтический, в котором образы растений, птиц и животных выступают как средство осмысления и поэтизации природы, второй – аллегорическое отражение человеческих желаний, третий – дидактический способ выражения высоких моральных принципов.

С помощью картин жанра *хвахвёёнмохва* корейские живописцы транслировали свои переживания и настроения, воплощая в творчестве поэтическую красоту окружающего мира. Образы растений, птиц и животных стали также аллегорическим способом выражения универсальных человеческих чаяний: долголетия, богатства, гармонии в семье, большого потомства, продвижения по карьерной лестнице. Первый тип таких аллегорий основывается на том, что устойчивые сюжетные линии с животными, растениями, птицами, рыбами стали символами какого-либо общего для всех людей пожелания. Второй тип благопожелательных аллегорий основан на принципе омонимии и связан с игрой слов. Живопись *хвахвёёнмохва* стала также средством выражения этических принципов и нравственных эталонов множества поколений корейцев. Знание и наблюдение за тайнами мироздания, которые ученые мужи воплощали в картинах или стихах, получило название *чэдо чигу*, или «средство выражения высокой идеи». На наш взгляд, самым показательным примером *чэдо чигу* в живописи Кореи является изображение «четырех благородных растений». Кроме того, способом

выражения моральных принципов конфуцианца считалось изображение одиноких птиц, образы которых были призваны закалять дух ученого мужа. Можно смело утверждать, что живопись *хвахвёёнмохва* стала поистине квинтэссенцией идейных и духовных поисков творческой интеллигенции Кореи.

На примере целого ряда произведений, впервые введенных в отечественный научный оборот, рассмотрено триединство поэзии, каллиграфии и живописи *сисохва хабиль*. Тонкость эмоционального начала, поэтическая взволнованность, выраженные через произведения жанра *хвахвёёнмохва*, были призваны передать красоту окружающего мира. Вдохновляясь стихами, художники писали картины; рассматривая картины, они писали стихи. Поэты и каллиграфы наносили надписи на живописные свитки, цитируя поэтов древности, сочиняя собственные стихи, или сами художники добавляли каллиграфические колофоны. Зрительный образ дополняли и раскрывали поэтические надписи и печати, они становились ключом к более глубокому пониманию смыслов, вложенных автором, передавали идейную суть произведения. Имея одинаково важное значение, изображение, каллиграфия и печати стилистически согласовывались друг с другом, способствовали созданию художественного целого, подчеркивали внутренний ритм картины. В попытках максимально точно уловить содержание, расшифровать и расширить символический подтекст произведений, мы старались следовать синтетическому единству и переводить колофоны.

Было проведено исследование эволюции жанра *хвахвёёнмохва* в корейском традиционном искусстве на протяжении более пятисот лет правления династии Ли. Установлено, что в ранний период Чосон происходило активное становление «живописи растений, птиц и животных» как самостоятельного художественного направления. Корейские мастера, заимствуя из Китая основные теории живописи, техники и художественные приемы, старались адаптировать их под эстетические запросы основного заказчика, которым в это время выступал правящий двор молодой династии. В ранний период Чосон технические подходы, свойственные академическому направлению, такие как подчеркнутая детализация, цветовые контрасты, мягкие градации туши, использовались в создании образов живой

природы как в придворной живописи художников-профессионалов, так и в «живописи образованных людей».

Средний период Чосон был омрачен войнами и смутами, однако жанр *хвахвёёнмохва* продолжал развиваться. Отражением в искусстве тяжелой политической и экономической ситуации в Корее стало ослабление академического направления и стремление к скромной живописи в духе неоконфуцианства. XVII в. характеризуется подлинным расцветом живописи художников-интеллектуалов. Лаконичные композиции с одинокими или спящими на ветвях птицами были невероятно популярны и определили облик живописи *хвахвёёнмохва* среднего периода Чосон.

Нам удалось установить, что в XVIII столетии стабилизация социально-политической ситуации в стране способствовала появлению новых заказчиков, выходцев из средних слоев общества. Также в этот период происходят значительные трансформации в традиционной живописи, которая приобрела более выраженный национальный характер, отображая реалии именно корейской действительности. Как следствие, произошло расширение рынка художественных произведений. Спрос на яркое живое искусство отражен в том числе в развитии народной живописи *минхва*. Отличительной особенностью жанра *хвахвёёнмохва* этого периода стало стремление художников к натурализму в передаче окружающего мира. Параллельно в рамках «южной школы» живописи, главенствовавшей в Корее в поздний период Чосон, в жанре *хвахвёёнмохва* начали доминировать лирический настрой и тонкая поэтизация образов живой природы.

Необходимо особо подчеркнуть, что одержимость культурой империи Цин привела к тому, что к началу XIX в. картины *хвахвёёнмохва*, написанные с натуры и обладавшие национальным самобытным характером, начали постепенно вытесняться произведениями только в духе «живописи идей» *саый*. В первой четверти XIX в. сложная политическая и социально-экономическая ситуация на Корейском полуострове стала оказывать значительное влияние на искусство. Идея о превосходстве живописи художников-интеллектуалов *мунинхва* преобладала в образованных кругах. Вторая половина XIX в., при всей внешней каноничности

подходов к живописи, стала отправной точкой постепенного отдаления от традиционной парадигмы и начала движения в сторону современного искусства. Художники этого периода встали на путь творческого поиска, стремясь к интерпретациям традиционных мотивов растений, птиц, животных, насекомых и водных обитателей, пробуя новые композиционные подходы, экспериментируя с цветом и формой. Свитки и ширмы в жанре *хвахвёймохва* последних десятилетий династии Чосон уходили от былой утонченности. Большой формат произведений, их плоскостность и декоративность, скорее, свидетельствовали об угасании традиции, отмечая наступление перемен.

В диссертации было аргументированно доказано, что корейскую живопись в жанре *хвахвёймохва* невозможно рассматривать вне контекста китайского классического искусства, поэтому в данном исследовании выявлено влияние тех или иных китайских живописных школ во все обозначенные периоды Чосон, отражено переосмысление и адаптация на национальной почве китайских подходов. Мы приходим к выводу, что на искусство раннего периода Чосон огромное влияние оказала академическая живопись династии Южная Сун, живопись интеллектуалов школы Чжао Мэнфу династии Юань, а также новые стилевые направления, сформировавшиеся в правление династии Мин.

В средний период Чосон на творчество корейских художников в жанре *хвахвёймохва* особое воздействие оказали минская Чжэцзянская школа, ввозимые из Китая трактаты и пособия по живописи, а также живописная манера китайских мастеров Линь Ляна и Люй Цзы.

С конца XVII в. и позже на Корейском полуострове активно укрепляла свои позиции китайская «южная школа», став, по сути, на два века главным идейным течением в живописи всего позднего периода Чосон. В XVIII в. «южная школа» была представлена в Корее стилем школы *Унай*. Концепция о превосходстве живописи художников-интеллектуалов стала превалировать в образованных кругах.

Также необходимо отметить, что XVIII в. характеризуется опосредованным проникновением в Корею через цинский Китай западноевропейских

художественных техник. На наш взгляд, их роль не стоит преувеличивать, однако это культурное явление заслуживает отдельного упоминания, так как именно в жанре *хвахвёёнмохва* проявляется интерес корейских художников к более реалистичной передаче образа, созданию сложных цветовых переходов, использованию светотени и новых композиционных построений, отсылающих нас к европейской традиции.

В условиях расцвета «южной школы» и пропаганды превосходства китайской науки и искусства во второй половине XVIII – начале XIX в. усилились позиции культуры династии Цин. В XIX в. Корею подходы «южной школы» сочетались с новыми стилями цинской живописи Янчжоуской и Шанхайской школ.

В ходе работы, впервые в отечественной науке представлены наиболее известные мастера, работавшие в жанре *хвахвёёнмохва*, творческие судьбы которых напрямую связаны с запросами общества и потребностями художественного рынка. Известно, что корейские художники не сформировали своих школ «живописи растений птиц и животных», однако творчество таких мастеров, как Ли Ам, Син Саимдан, Ли Джон, Чо Сок, Ким Хондо, Ким Джонхи, Чан Сыноп, придавало очевидное своеобразие жанру *хвахвёёнмохва* того или иного периода, благодаря чему, у этих живописцев появлялись ученики, последователи и многочисленные почитатели.

В научный оборот российского искусствознания введен, описан и проанализирован большой ряд программных памятников «живописи растений птиц и животных» ведущих корейских художников эпохи Чосон. С одной стороны, продемонстрирована устойчивость и консервативность многовековой изобразительной традиции в истории жанра *хвахвёёнмохва*. Однако, с другой стороны, показаны явные новаторские тенденции, принадлежавшие мастерам разных периодов, чутко реагировавших на перемены и настроение времени. Несмотря на безусловное влияние китайской традиции, в своих творческих поисках художники эпохи Чосон смогли выявить, артикулировать национальную специфику, которая отличает корейскую живопись от всех прочих. Свообразие, самобытность и поиски идентичности проявились в особом чувстве цвета,

сдержанности гаммы, пуризме и неприхотливости формы, тонкости каллиграфического рисунка, подчеркнутой поэтизации образа. Собственные творческие решения корейских мастеров помогли сформировать тот особый, неповторимый художественный язык живописи, который утверждает национальный дух.



## ПРИМЕЧАНИЯ

1. Эпоха Чосон (조선시대 朝鮮時代) отсчитывает свою историю с 1392 г., когда военачальник Ли Сонге (이성계 李成桂, он же ван Тхэджо 태조 太祖, 1392–1398 гг.), став правителем, положил начало правлению династии Ли. Новое государство получило название Чосон, столица была перенесена в Хансон (с конца XIX в. – Сеул). Период Чосон завершился в 1897 г., Корея была провозглашена империей и получила название Тэхан. При этом династия Ли оставалась у власти до 1910 г., когда страна стала колонией Японии.

2.

Корея		Китай
Период неолита, ок. 7000 – ок. X вв. до н.э.	<b>8000</b>	
	<b>2000</b>	Династия Шан-Инь, ок. XVI – ок. XI вв. до н.э.
Бронзовый век, ок. X – ок. III вв. до н.э.	<b>1000</b>	Династия Чжоу, ок. 1100 – ок. 256 до н.э.
	<b>500</b>	
Железный век, нач. ок. III в. до н.э.		Династия Цинь, 221–206 до н.э. Династия Хань, 206 до н.э. – 220 н.э.
Период Трех государств, 57 до н.э. – 668 н.э.	<b>0</b>	
Государство Силла, 57 до н.э. – 668 н.э.		Эпоха Шести династий, 220–589
Государство Пэкче, 18 до н.э. – 660 н.э.		
Государство Когурё, 37 до н.э. – 668 н.э.		
Государство Кая, 42–562		

Государство Объединенное Силла, 668–935	<b>500</b>	Династия Суй, 581–618 Династия Тан, 618–907
Государство Корё, 918–1392	<b>1000</b>	Эпоха Пяти династий, 907–960 Династия Ляо (кидани), 916–1125 Династия Сун, 960–1279 Династия Северная Сун, 960–1127 Династия Южная Сун, 1127–1279
Государство Чосон, 1392–1910	<b>1500</b>    <b>1900</b>	Династия Цзинь (чжурчжэни), 1115–1234 Династия Юань (монголы), 1271–1368  Династия Мин, 1368–1644  Династия Цин, 1644–1911

3. Чжао Мэнфу (趙孟頫, 1254–1322 гг.) – государственный деятель, ученый-конфуцианец, талантливый поэт, выдающийся каллиграф. На Западе он больше известен как художник-анималист, так как действительно мастерски изображал лошадей. Однако творческий диапазон Чжао Мэнфу был очень широк: художник много писал на исторические сюжеты, увлекался рисованием «четырех благородных растений», обращался к пейзажу. Также он пропагандировал и развивал идеи триединства живописи, каллиграфии и поэзии. Чжао Мэнфу был широко известен в литературных и художественных кругах империи Юань. Ученые-конфуцианцы Корё во главе с Ли Джехёном (이제현 李齊賢, 1287–1367 гг.), одним из сподвижников вана Чхунсона (충선 忠宣, 1308–1313 гг.), посещая

Яньцзин (Пекин), установили с китайским интеллектуалом тесные академические связи.

4. У термина *хвахве* (화훼 花卉), обозначающего «цветы и травы»/«цветущие травянистые растения и цветущие деревья», существует также синоним *хвачхо* (花草 화초) – «цветы и травы».

5. Тохвасо (도화서 圖畫署) – королевская Академия живописи, специальное ведомство, которое отвечало за осуществление всей придворной художественной деятельности и играло первостепенную роль в развитии корейского художественного стиля. Академия была учреждена еще в период Корё и называлась тогда Тохвавон (도화원 圖畫院). Деятельность Академии живописи Тохвасо включала все возможные сферы придворной живописи государственной важности (создание портретов монархов и высокопоставленных чиновников, «документальную живопись», иллюстрации к книгам, оформление интерьеров дворцов, роспись керамики и т.п.), а также обучение будущих художников своему ремеслу.

Большинство студентов Академии по социальному происхождению были *чунинами* (중인 中人), выходцами из средних слоев корейского общества, которые допускались к получению образования и сдаче государственных экзаменов на чин. *Чунины* могли стать ремесленниками, переводчиками, врачами, сборщиками налогов, музыкантами, художниками. «Студенты, успешно <...> сдавшие экзамены, становились *хвавонами* (화원 畫員), или придворными художниками»<sup>244</sup>. В период правления династии Ли *хвавоны* в первый раз упоминаются в исторических документах в 1417 г. и исчезают в 1908 г. Государство нуждалось в профессиональных мастерах и обучало сотни художников. Двадцать *хвавонов* всегда состояли на службе в Тохвасо, однако только пять лучших мастеров находились на государственном довольствии.

<sup>244</sup> Вострикова, Е.А. «Мииндо» («Красавица») Син Юнбока – шедевр корейской портретной живописи позднего Чосона // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2012. – №4. – С. 134.

Обычно профессиональные художники работали в группах, часто их живописные произведения оставались анонимными. Очень важно, что профессия художника требовала такого же высокого уровня образования и личностного самосовершенствования, которые были обычно присущи высшим слоям корейского общества<sup>245</sup>. Отвечая на запросы правящего класса, профессиональные художники *хвавоны* становились первоклассными мастерами во всех жанрах изобразительного искусства. Они писали не только для правящего дома, но также поддерживали самые тесные контакты с корейской интеллектуальной элитой.

6. Стиль *мунинхва*(*пхун*) (문인화(풍) 文人畫(風), «живопись образованных людей», «живопись интеллектуалов», «живопись дилетантов») – особое явление в искусстве стран Дальнего Востока, в Китае оно именуется *вэньжэньхуа*. Представители образованного класса занимались живописью для получения интеллектуального и духовного опыта и саморазвития, таким образом творчество становилось средством нравственного самосовершенствования. Произведения искусства служили для «воспитания личности в духе морально-этических ценностей путем совершенствования ее врожденных положительных качеств»<sup>246</sup>. Главная задача этого направления – нарисовать суть, идею изображаемого объекта, а не его внешний вид. Один из его ключевых принципов – *коджоль* (고졸 古卒), или следование эстетике прошлого. Интеллектуалы часто писали ради забавы, такие творческие занятия получили название *мукхи* (묵희 墨戲), или «игра тушью», т.е. живопись становилась второстепенным занятием для души. Художники-дилетанты предпочитали работать только тушью, так как было принципиально «побороть соблазн броскости, поверхностной привлекательности»<sup>247</sup>. В корейском искусствоведении направление *мунинхвапхун* также называют *садэбхвпхун* (사대부화풍 士大夫畫風), стилем аристократов или *саинхвапхун* (사인화풍 私人畫風), т.е. индивидуальным стилем.

<sup>245</sup> Подробнее см.: *Lee Taeho*. Life of a Joseon Government Artist: Social Status, Creative Drive and Drinking Habits // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 18, Winter, 2012. P. 13.

<sup>246</sup> *Кравцова М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие. – СПб.: Изд-ва «Лань», «ТРИАДА», 2004. – С. 32.

<sup>247</sup> *Малявин В.В.* Душа китайского художника... С. 7.

7. Теория «южной и северной школ» живописи *намбукчон хварон* (남북종화론 南北宗畫論, кит. *наньбэйцзун хуалунь*) была разработана в период Мин в теоретических работах по искусству интеллектуалов Мо Шилуна (莫是龍, 1537?–1587 гг.) и Дун Цичана (董其昌, 1555–1636 гг.). Основателем «южной школы» (кор. *намджонхва* 남종화 南宗畫) считался Ван Вэй (王維, 699–759 гг.), «северной» (кор. *пукчонхва* 북종화 北宗畫) – Ли Сысюнь (李思訓, 651–716 гг.), великие мастера эпохи Тан.

В соответствии с этой теорией, основой живописи мастеров «южной школы» являлось «мудрое вдохновение», «образ рождался спонтанно и строился не на внешнем сходстве с объектом, а на выражении его сущности, открывшейся “глазу души” художника»<sup>248</sup>. Цель творчества состояла в удовлетворении духовных запросов мастера. Традиции «южной школы» придерживались художники-интеллектуалы, писавшие чаще всего небольшие картины в свободной каллиграфической манере тушью, используя ее градации, оставляя значительные незаполненные пространства и сводя использование цвета к минимуму. Последователи «северной школы», которые обычно были придворными профессиональными художниками, достигали совершенства в технике и детальной передаче формы изображаемого объекта, они использовали яркий цвет, их произведениям свойственна графичность и монументальность. Теория «южной и северной школ» умаляла заслуги профессиональных художников и выводила на первый план творчество художников-интеллектуалов.

8. Помимо базовых техник монохромной и полихромной живописи необходимо также выделить технику *сумук тамчхэ*, или просто *тамчхэ* (수묵담채 水墨淡彩, досл. «тушь и легкое окрашивание»), в которой произведение выполняется тушью, а затем для освежающих акцентов добавляется неяркий цвет. Техника *сумук чинчхэ* (수묵진채 水墨眞彩, досл. «тушь и насыщенный цвет»), или *сумук нончхэ* (수묵농채 水墨濃彩, досл. «тушь и густой яркий цвет») предполагает,

<sup>248</sup> Елисеева И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции... С. 69.

что основу картины, выполненную тушью, более богато дополняют яркими цветами.

## 9.

<p><i>Курыкчончэпон</i> (구륵전채법 鉤勒填彩法, «контур и цвет»), или <i>курукчинчэпон</i> (구륵진채법 鉤勒眞彩法, «контур и яркий цвет») <sup>249</sup></p>	<p>В технике <i>курукчончэпон</i> сначала контур изображаемых объектов выполняется тушью, затем осуществляется заливка цветом внутри контура. Техника используется при создании сложных и натуралистичных картин. Как правило, это большие декоративные полихромные свитки с цветами и птицами.</p>
<p><i>Чунчхэпон</i> (중채법 重彩法, «повторяющийся цвет/наслоения цвета»)</p>	<p>Техника, при которой происходит заливка объекта цветом, затем, после высыхания цвет наносится еще раз. <i>Чунчхэ</i> выполняется последовательным нанесением нескольких тонких красочных слоев с постепенным увеличением интенсивности тона, что позволяет придать изображению глубину и достичь эффекта разной плотности цвета.</p>
<p><i>Сонёмпон</i> (선염법 渲染法, «тонкие тональные переходы») <sup>250</sup></p>	<p>Техника мягкого заполнения фона или объекта изображения светлой тушью или цветом. При рисовании в технике <i>сонём</i> на хорошо впитывающей бумаге, ее сначала смачивают водой, затем по</p>

<sup>249</sup> 이성미, 김장희. 한국회화사 용어집... 31 쪽. (Ли Сонми, Ким Джанхи. Собрание терминов по истории корейской живописи... С. 31.).

<sup>250</sup> Dictionary of Korean Art and Archaeology. 한국문화재용어사전. Edited by Roderick Whitfield. Seoul: Hollym, 2004. – P. 178.

	<p>мокрой бумаге аккуратно заливают необходимую форму. При рисовании на непроницаемой бумаге сначала наносят цвет, затем размывают его кистью, сильно смоченной водой.</p>
<p><i>Мольгольпон</i> (몰골법 沒骨法, «бескостная живопись»)</p>	<p>Техника изображения объекта с помощью туши или красок без прорисовки внешнего контура. Из-за отсутствия контура предметы как будто не имеют твердости, что неизменно придает работе импровизированный, живой и свободный характер. Например, так пишутся мимолетные движения животных. На непроницаемой бумаге или шелке техника <i>мольгольпон</i> позволяет художнику работать тщательно, детально и точно формируя объекты цветом.</p>
<p><i>Пхамукпон</i> (파묵법 破墨法, «изломанная/прерывистая/разорванная тушь»)<sup>251</sup></p>	<p><i>Пхамукпон</i> – техника «разбитой», многотональной туши. Художник по невысохшим штрихам, выполненным разведенной светлой тушью, проводит кистью, пропитанной густой темной тушью, добиваясь эффекта случайного наложения, т.е. это прерывистые мазки разной густоты, создающие градации и изменения в интенсивности туши. В</p>

<sup>251</sup> Dictionary of Korean Art and Archaeology. 한국문화재용어사전... . P. 279.

	данной технике можно также работать цветом. Прием используется, например, в изображении камней и скал, создавая глубину пространства, объем и светотень.
<i>Пальмукпон</i> (발묵법 潑墨法, «брызганая тушь»)	<i>Пальмукпон</i> – техника «брызганой туши», ее уникальный живописный эффект проявляется, когда тушь впитывается в текстуру и растекается по бумаге с высокой проницаемостью. Контролируя тон туши и количество воды в корпусе кисти, художник добивается эффекта размывок.

10. Говоря о «средстве выражения высокой идеи» *чэдо чигу* (재도지구 載道之具), обычно имеют в виду такие конфуцианские трактаты, как «И цзин» (易經) «Книга Перемен», наиболее ранний из китайских философских текстов, во II веке до н. э. был принят как один из канонов конфуцианского Пятикнижия, или «Лунь юй» (論語) «Беседы и суждения», главная книга конфуцианства, составленная учениками Конфуция, фиксирующая высказывания, диалоги и поступки Учителя, но в широком смысле принцип *чэдо чигу* включал в себя любую деятельность, связанную с искусством, в том числе поэзию, литературу, живопись.

11. Неоконфуцианство (кор. *соннихак* 성리학 性理學, или *чуджахак* 주자학 朱子學, учение Чжу Си (朱熹, 1130–1200 гг.)) – одно из главных направлений дальневосточной философии, которое дало новое толкование учению Конфуция. Как идейная система неоконфуцианство в XV в. стало главенствующим на Корейском полуострове, выработало и сформировало принципы устройства государства, социального регулирования общества и межличностных отношений в Чосоне. Корейское неоконфуцианство было двигателем масштабных социальных и



идеологических перемен. Ставя во главу угла не только метафизический естественный и всеобщий первопринцип *и/ли* (мир сознания), управляющий природой и обществом, неоконфуцианство также выводило на первый план категорию *ки* (материальный мир), посредством которой реализуется самосознание отдельной личности. Таким образом, объединив в себе буддийские и даосские принципы, неоконфуцианство породило новое учение о морали, одной из задач которого стало построение нравственного общества. Рационалистическое неоконфуцианское мировоззрение стало двигателем развития науки, культуры и искусства периода Чосон.

12. Китайский ученый-конфуцианец, теоретик искусства Го Жосюй (郭若虛, XI в.) в своих «Записках о живописи: что видел и слышал» (圖畫見問志, «Тухуа цзянь вэнь чжи») отмечал, что Цуй Бо искусно писал цветы, бамбук, животных и птиц, его манера была светлой, а живые существа выходили особенно превосходно<sup>252</sup>.

13. Чипхёнджон (집현전 集賢殿), или «Павильон мудрейших», был особым совещательным органом по выработке государственной политики, в который входили молодые ученые-конфуцианцы. Они изучали корейские и китайские трактаты и писали книги, чтобы в дальнейшем помочь вану и правительству в принятии разного рода политических решений<sup>253</sup>.

14. Стиль китайской живописи *Ма-Ся* (마하파 馬夏派, школа *Масяпай*, кор. *Маханпа*) сформировался на основе творчества придворных художников Ма Юаня (馬遠, работал в 1190–1224 гг.) и Ся Гуя (夏珪, работал в 1190–1225 гг.) династии Южная Сун. В своих пейзажах они изображали природу района Цзяннань. Главной отличительной чертой стиля *Ма-Ся* было использование композиции, которая тяготела к одной стороне полотна, диагональному разделению планов картины и резких тональных контрастов, создававшихся графическими линиями и тушевыми

<sup>252</sup> Го Жо-сюй. Записки о живописи, что видел и слышал / пер. К.Ф. Самосюк. – М.: «Наука», ГРВЛ, 1978. – С 88.

<sup>253</sup> Хан Ёнью. История Кореи: новый взгляд / пер. с кор. под ред. М.Н. Пака. – М.: Восточная литература, 2010. – С. 226.

размывками. Также данному стилю присуще изображение сильно изогнутых деревьев, на соснах иголки писались в форме, напоминающей спицы колеса. Стиль *Ма-Ся*, пройдя определенную трансформацию, в период правления династии Мин стал одним из ведущих в академической живописи и составил основу Чжэцзянской школы живописи *Чжэнай* [прим. 16].

15. Люй Цзи (呂紀, 1477–1505? гг.) был одним из ведущих придворных художников династии Мин и одновременно служил чиновником. Сначала мастер обучаясь у Бянь Цзинчжао (邊景昭, 1355?–1428? гг.), позже следуя традициям танских и сунских мастеров, Люй Цзи прославился как мастер жанра «цветы и птицы». Художник создал свой уникальный стиль, в котором декоративная композиция больших свитков обогащалась импровизацией, свойственной «живописи идей». Художественные произведения Люй Цзи пользовались популярностью при дворе, а с течением времени стали считаться эталоном жанра «цветы и птицы» академического направления живописи. В Корее с начала XVI в. влияние живописи Люй Цзи было очень велико, многие художники подражали его стилю.

16. *Чжэнай* (절파 浙派, кор. *Чольпха*), или Чжэцзянская школа, – «одна из ведущих школ минского времени, развивавшая традиции “северного” академического стиля Южно-Сунской династии»<sup>254</sup>. Возникновение ее связывают с именем художника Дай Цзиня (戴進, 1388–1462 гг.). Часто термин «школа *Чжэ*» используют и в более широком смысле для обозначения всех придворных стилей живописи династии Мин, противопоставляя их живописи художников-интеллектуалов.

17. Точками *хочходжом* (호초점 胡椒點, досл. «точки – горошины черного перца») называют круглые черные точки, написанные группами вокруг деревьев или камней, часто они изображают мох и тогда называются *тхэджом* (태점 苔點, досл. «точки мха»), являясь декоративным элементом. Круглые и мелкие, они

<sup>254</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – С. 68.

наносятся плотными скоплениями на бумагу или шелк однонаправленным касанием кисти.

18. Ким Джон (김정 金淨, псевд. Чхунам, Кобон, 충암 冲菴, 고봉 孤峯, 1486–1521 гг.) был высокопоставленным чиновником, министром *пхансо* в Палате наказаний Хёнджо (형조판서 刑曹判書), одним из известных реформаторов периода правления вана Чунджона (중종 中宗, 1506–1544 гг.). Вместе с ярким политическим деятелем Чо Гванджо (조광조 趙光祖, 1482–1519 гг.) Ким Джон возглавлял реформы, но после «избиения ученых года *кимё*» (기묘사화 己卯士禍, 1519 г.) был казнен. В 1545 г. в период правления вана Инджона (인종 仁宗, 1544–1545 гг.) был реабилитирован и получил посмертное повышение до чиновника высшего ранга. Ким Джон пользовался уважением ученых-конфуцианцев как один из «знаменитых мудрецов года *кимё*» (기묘명현 己卯名賢). Он придерживался изречения: «Телом я во дворце, а сердце мое в далеком горном лесу» (몸은 조정에 있으나 산림을 연모한다), тем самым демонстрируя образец поведения ученого-*сарима*. *Сарим* (사림 士林) – «лес ученых [мужей]», так называли ученых, выходцев из провинциальных помещиков, добившихся заметного влияния с распространением неоконфуцианства.

19. Мифический нефрит *хэшиби* (和氏璧, досл. «нефритовый диск Хэ») в древние времена считался таким ценным, что на него можно было выменять несколько городов, а жемчуг *чжаочэн* (照乘) был настолько ярок, что в темноте мог осветить несколько повозок. Оба понятия обозначают драгоценное сокровище.

20. *Пэнмунбанин* (백문방인 白文方印) – четырехугольная печать с углублениями на месте надписей или рисунка (вырезанное изображение), после проставления печати иероглифы или изображения остаются белыми.

21. *Ванмуль санджи* (완물상지 玩物喪志) – «раб своих увлечений». Термином обозначают потерю воли и высоких целей вследствие увлечения азартными играми или вещами. Чрезмерное увлечение живописью или каллиграфией также входило в данное понятие.

22. Ли Джон (이정 李霆, псевд. Тханын 탄은 灘隱, 1554–1626 гг.) был праправнуком Великого вана Седжона. В период японского вторжения в Корею в 1592 г. Ли Джон в ходе сражения был ранен мечом в руку. Ему понадобились время и силы, чтобы вернуться к живописи, но считается, что после ранения творчество мастера стало еще более изысканным и утонченным.

23. Альбом «Три обители Чистоты» (삼청첩 三清帖) Ли Джон создал в декабре 1594 г. в павильоне Вольсонджон (월선정 月先亭). Павильон Вольсонджон находился в его поместье в Конджу в провинции Южная Чхунчхон и был весь обсажен бамбуком. Альбом включает в себя двенадцать изображений бамбука, изображение бамбука и орхидеи, четыре листа с цветущей сливы, три орхидеи, а также двадцать одно стихотворение собственного сочинения Ли Джона.

24. Техника *кымни* (금니 金泥) предполагает рисование на черном и темно-синем шелке или бумаге золотой краской, приготовленной из золотого порошка и клея животного происхождения. В государствах Объединенное Силла и Корё золотой пигмент применялся в буддийской живописи, и только с конца XVI – начала XVII в. данная техника распространилась на светскую живопись<sup>255</sup>.

25. Техника *пибэкчхе* (비백체 飛白體) – досл. «техника летящей белой кисти», или «летащий белый». Каллиграфический стиль письма, применяемый в живописи. Для данной техники характерны быстрые движения кистью с малым количеством туши или цвета, которые оставляют белые незакрашенные пустоты внутри проведенного штриха, что придает бóльшую динамичность изображаемому объекту.

26. Линь Лян (林良, 1416 – ок. 1480 гг.) – известный придворный художник династии Мин, мастер жанра «цветы и птицы». Сочетая технику «тщательной кисти» и подходы «живописи идей», художник часто писал полиптихи на тему четырех времен года, изображая в своих картинах по паре птиц двух видов. Линь Лян также обращался к монохромной живописи. Натуралистичность в исполнении

<sup>255</sup> Lee Wonjin. Paintings with Gold: Use of Gold in the Joseon Dynasty // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 37, Autumn 2016. P. 33–35.

птиц, достигнутая градациями туши, и сильные линии в технике школы *Чжэ*, которыми изображались ветви деревьев, являются типичными особенностями произведений мастера. Линь Лян оказал значительное влияние на корейскую живопись среднего периода Чосон, многие художники подражали его стилю.

27. На печати *чумунбанин* (주문방인 朱文方印) иероглифы или изображение вырезаны таким образом, что после проставления оттиска они становятся красными (рельефное изображение).

28. Моделирующие штрихи *пубёкчун* (부벽준 斧劈皴), или «насечки топором», появились в живописи династии Сун и применялись для изображения гор, камней, скал. Штрихи пишут наклонным кончиком кисти, наполненной попеременно темной и светлой тушью. Они создаются резкими, лапидарными движениями и напоминают след от насечки топора. Один из любимых живописных приемов представителей школы *Чжэ*.

29. Техника *саммукпон* (삼묵법 三墨法, досл. «метод трех тушей») предполагает создания естественного перехода света и тени, выполненного тушью. Сначала художник всю кисть пропитывает слабой светлой тушью, затем до середины наполняется средней тушью, в последнюю очередь – густой темной тушью. Меняя угол наклона кисти, мастер может создавать значительные переходы оттенков.

30. Ли Ди (李迪, ок. 1100 – после 1197 гг.) – придворный художник, работавший в период правления династии Южная Сун. Ли Ди известен своими пейзажами, изображениями благородного бамбука, цветов, птиц, животных, фруктов, которые мастер писал в декоративной тщательной манере.

31. *Пукхак* (북학 北學), или «учение у Севера», – идейное течение, возникшее в Корее в XVIII в. По сути, *пукхак* было особым ответвлением движения за «реальные науки» *сирхак* (실학 實學). Приверженцы *пукхак* пропагандировали необходимость учиться у цинского Китая, который в этот период достиг небывалого культурного и экономического подъема. Цины упорядочили достижения китайской культуры, развивали промышленность и осваивали научно-

технические достижения западной цивилизации. Корейские чиновники, которые ездили в Китай с дипломатическими миссиями, видели высокий уровень развития цинской империи и, возвращаясь в Чосон, ратовали за внедрение новых технологий и китайской культуры у себя дома.

32. Школа *У*, *Унай* (오파 吳派, кор. *опха*) – ведущая школа живописи династии Мин, которая развивала традиции мастеров X и XIV вв. Творчество художников этой школы Шэнь Чжоу (沈周, 1427–1509 гг.), Вэнь Чжэнмина (文徵明, 1470–1559 гг.), Чэнь Даофу (陳道復, 1483–1544 гг.), Ван Гусяна (王谷祥, 1501–1558 гг.) и др. внесло большой вклад в развитие направления «живопись образованных людей» *вэньжэньхуа* (кор. *мунинхва*)<sup>256</sup>.

33. *Сипчансэн* (십장생 十長生) – десять символов долголетия. Солнце, облака, вода, скала/камень, сосна, бамбук, грибы *линчжи* (령지 靈芝 кор. *ёнджи*), они же трава вечной молодости *пуллоххо* (불로초 不老草), олень, черепаха и журавль являются символами постоянного существования, бессмертия. В разные периоды список варьировался и мог включать в себя луну, горы, персики. С древних времен на Дальнем Востоке десять символов долголетия использовались как популярные мотивы в литературе, живописи и декоративно-прикладном искусстве. Каждый из десяти символов имел свое индивидуальное значение, а все вместе они олицетворяли общечеловеческие желания, являясь мольбой о процветании семьи и долгой жизни ее членов.

Картины и ширмы с десятью символами долголетия *сипчансэндо* (십장생도 十長生圖) украшали комнаты, в которых жили королевские особы, их размещали за тронном королевы, также они служили подарками правителя высокопоставленным чиновникам. В период Чосон картины *сипчансэндо* чаще всего встречались во дворцах, но с XVIII в. они стали популярны во всех слоях корейского общества, их наклеивали на ворота домов в период празднования лунного Нового года<sup>257</sup>.

<sup>256</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник... С. 56–57.

<sup>257</sup> Moon Dongsoo. People Who Long for Eternity. Sipjangaeng: the Ten Longevity Symbols // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 21, Autumn, 2012. P. 6–13.

34. «Прочитать десять тысяч книг и пройти дороги в десять тысяч *ли*» (독만권서행만리로 讀萬卷書行萬里路) – выражение, введенное в оборот в конце правления династии Мин Дун Цичаном в трактате «Смысл живописи» (畫旨, «Хуачжи»). Суть выражения сводилась к тому, что лишь прочитав множество книг и обретя большой опыт, можно передать в живописи прелесть учености интеллектуала.

35. Эпоха *чингён сидэ* (진경시대 眞景時代, досл. «реальная/подлинная эпоха») – термин, использующийся в истории корейской культуры и искусства для определения XVIII столетия. В этот период культура Чосона в самых разных областях достигла пика развития, что проявилось в ее бóльшей национальной идентичности, чем прежде.

36. В «Эпитафии на могиле отшельника Хёнджэ [псевд. Сим Саджона]» (현재거사묘지명 玄齋居士墓誌銘), которую составил ученый-конфуцианец Сим Игун (심익운 沈翼雲, псевд. Чисан, 지산 芝山, 1734–? гг.), написано следующее: «С молодых лет и до самой смерти, в горе и в радости, забыв о лишениях голодной и холодной жизни, не заботясь о своем здоровье, [Сим Саджон] ни на день не выпускал кисть из рук. Принадлежность к опозоренному роду не вызывала у него стыда. Живопись стала его жизнью, так что имя его было известно даже в далеких странах. Те, кто знал его, и те, кто не знал, восхищались картинами мастера, ибо он всю жизнь совершенствовался в живописи, достигнув в своем творчестве невероятных высот»<sup>258</sup> (перевод наш. – Е.В.).

37. Цзян Тинси (蔣廷錫, 1669–1732 гг.) – придворный художник, каллиграф, энциклопедист, политический деятель династии Цин. Работал в разных живописных направлениях и стилях, но особенно был известен своими детальными яркими произведениями с цветами, птицами и насекомыми.

38. Чжоу Дуньи (周敦頤, 1017–1073 гг.) – китайский философ, литератор, поэт, чиновник времён периода правления династии Сун, один из

<sup>258</sup> Цит. по: 오세창. 국역 근역서화징... . 705 쪽. (О Сечхан. Сборник биографий корейских художников... . С. 705.).

основоположников неоконфуцианства. Известен своей любовью к лотосам, написал произведение «О любви к лотосу» (爱莲说, «Айляньшо»).

39. Юнь Шоупин (惲壽平, 1633–1690 гг.) – один из лучших китайских мастеров жанра «цветы и птицы» ранней династии Цин. В полихромной живописи активно применял «бескостную» технику, изображая растения и цветы с помощью плотных ярких цветовых размывок. Контурная линия у мастера либо отсутствовала совсем, либо не играла важной роли. Композиции Юнь Шоупина отличались насыщенной цветовой гаммой, выразительностью и в то же время мягкостью<sup>259</sup>. Образы растений Юнь Шоупина оказали большое влияние на творчество китайских мастеров XVIII–XIX вв. Члены корейских дипломатических миссий, посещавших Пекин в этот период, видели и приобретали много работ, созданных в стиле Юнь Шоупина, что оказало влияние на творчество художников позднего периода Чосон.

40. Чон Ягён (정약용 丁若鏞, псевд. Дасан 다산 茶山, 1762–1836 гг.) – ученый-конфуцианец, поэт, один из величайших мыслителей позднего периода Чосон. Активно занимался разработкой проектов политических реформ, значимая фигура в современной корейской историографии<sup>260</sup>.

41. Джузеппе Кастильоне (Giuseppe Castiglione, 1688–1766 гг.) – итальянский миссионер, монах-иезуит, художник. В Китае работал под псевдонимом Лан Шинин (郎世寧). При императоре Канси (康熙帝, 1661–1722 гг.) был специально приглашен для работы в Академии живописи в Пекине, где служил до конца своей жизни при двух следующих правителях Юнчжэне (雍正帝, 1722–1735 гг.) и Цяньлуэне (乾隆帝, 1735–1795 гг.). Лан Шинин писал в самых разных жанрах. Освоив принципы китайской традиционной живописи, мастер активно адаптировал западноевропейские живописные техники под вкусы и нужды цинского двора. Оказал большое влияние на развитие китайского живописного искусства.

<sup>259</sup> Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока... С. 291–292.

<sup>260</sup> Подробнее о Чон Дасане см.: Ермаков К.В. Псевдонимы Чон Дасана (1762–1836) как вехи его биографии // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2011. – №3. – С. 36–62.



42. Мотив карпа, выпрыгивающего из воды, связан с выражением «подняться через врата Дракона» *тынъёнмун* (등용문 登龍門), обозначающее успешную сдачу государственного экзамена на чин. «Врата Дракона» (용문 龍門) – это трехступенчатые пороги на реке Янцзы в Китае. Поток воды там очень быстрый, поэтому считается, что рыба, которой удастся преодолеть течение, становится драконом. Визуальный образ отражал пожелание успешной сдачи экзамена, так что сюжет был очень любим художниками эпохи Чосон.

Сим Саджон в свитке «Рыба, выпрыгивающая из воды, приветствует солнце» (рис. 120) создал своеобразную атмосферную перспективу. Три слоя, как бы уходящие в глубину картины, олицетворяют собой три порога, которые должна успешно преодолеть рыба, чтобы достичь своей возвышенной цели.

43. Ли Хаын (이하응 李晙應, псевд. Сокпха 석파 石坡, 1820–1898 гг.) носил титул Хынсон Тэвонгун (흥선대원군 興宣大院君). Правнук принца Садо (사도세자 思悼世子, 1735–1762 гг.), отец вана Коджона (고종 高宗, 1863–1907 гг.). Был могущественным политическим деятелем, регентом при своем малолетнем сыне и заметным художником.

44. *Каочжэнсюэ* (고증학 考證學 кор. *коджынхак*, «доказательная наука», «доказательное исследование», «поиск доказательств», текстология, источниковедение) – школа историко-филологических изысканий по классическим китайским текстам. Метод *каочжэн*, или *каоцзюй* (考據), был способом критического исследования текста, направленным на поиск доказательств определения его достоверности. С середины XVIII в. оказался очень востребованным в цинском Китае в различных областях науки и критики текста.

45. Ким Джонхи (김정희 金正喜, псевд. Чхуса, Вандан 추사 秋史, 완당 阮堂, 1786–1856 гг.) – выходец из семьи, состоявшей в родственных связях с правящей династией. Совсем молодым он ездил в Китай, где встречался с поэтом, критиком и философом Вэн Фанганом (翁方綱, 1733–1818 гг.) и государственным деятелем, антикваром и коллекционером Жуань Юанем (阮元, 1764–1849 гг.). Ким Джонхи считал себя их последователем, представителем школы *каочжэнсюэ*

(«доказательная наука»), став одним из главных корейских экспертов в китайской классике, эпиграфике, текстологии и документальной археологии<sup>261</sup>. Ким Джонхи изобрел новый каллиграфический стиль *чхусачхе* (추사체 秋史體), названный по творческому псевдониму мастера Чхуса<sup>262</sup>. Являясь поэтом, художником, каллиграфом, общественным деятелем и мыслителем, параллельно Ким Джонхи занимал высокий государственный пост, однако оказался втянутым в политическую борьбу и в 1840 г. был отправлен в ссылку на о. Чеджудо, но даже там продолжал заниматься наукой и творчеством.

46. Термин *мунги* (문기 文氣, «дух сочинения», «характер изложения») соотносится с выражением *мунчхьян согвонги* (문자향서권기 文字香書卷氣), которое буквально переводится как «запах букв и энергия книг». Концепция состоит в том, что только человек, воспитанный на классической литературе, может раскрыть свой талант в живописи и каллиграфии, постигнув их суть.

47. Янчжоуская школа живописи (양주화파 揚州畫派, *Янчжоу хуапай*, кор. *Янджу хвапха*, или 양주팔괴 揚州八怪, *Янчжоу багуай*, кор. *Янджу пхальгви* – «Восемь чудаков из Янджоу»), не имея четкой структуры и состава, объединила художников, живших и работавших в г. Янчжоу в XVIII в. Их творчество особенно в жанре «четырёх благородных растений» отличалось свежестью, сочетанием изящества и простоты. Работы художников были новым словом в направлении *вэньжэньхуа*<sup>263</sup>. К художникам школы относятся Цзинь Нун (金農, 1687–1763 гг.), Хуан Шэнь (黃慎, 1687– ок. 1770 гг.), Ли Шань (李鱣, ок. 1686 – ок. 1762 гг.), Ван Шишэнь (汪士慎, 1686– ок. 1759 гг.), Гао Сян (高翔, 1688– ок. 1753 гг.), Чжэн Се (鄭燮, 1693– ок. 1765), Ли Фанин (李方膺, 1695–1755 гг.), Ло Пинь (羅聘, 1733–1799 гг.), Хуа Янь (華嵒, 1682–1756 гг.), Гао Фэнхань (高鳳翰, 1683–1748 гг.), Минь

<sup>261</sup> *Oh Dayun*. Wintry Days: Pine's Unwavering Spirit in the Freezing Cold of Minwinter // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 54, Winter 2021. P. 4.

<sup>262</sup> *Park Chul-san*. Forging an Era: Chusa Kim Jeonghui // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 54, Winter 2021. P. 7.

<sup>263</sup> *Соколов-Ремизов С.Н.* Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник... С. 79–80.

Чжэнь (閔貞, 1730–? гг.) и др. Янчжоуская школа живописи активно влияла на развитие художественных процессов в Корее XIX в.

48. Шанхайская школа живописи (상해화파 上海畫派, *Шанхай хуапай*, кор. *Санхэ хванха*, или *Хай пай* 해파 海派, кор. *Хэпха* – Приморская школа) сформировалась во второй половине XIX в. в период активизации художественной жизни Шанхая, когда после Первой опиумной войны (1840–1842 гг.) город был открыт как торговый порт. Среди ярких представителей школы можно выделить Чжао Чжицяня (趙之謙, 1829–1884 гг.), Сюй Гу (虛谷, 1824–1896 гг.), Жэнь И (任頤, 1840–1895 гг.), У Чаншо (吳昌碩, 1844–1927 гг.) и др. Художники школы стремились к свободному стилю, смелым новациям в колористических решениях, утверждали творческую непосредственность и раскованность<sup>264</sup>. Соединяя «благородное и вульгарное»/«возвышенное и обыденное» (아속공상 雅俗共賞, кор. *асок консан*, кит. *ясу гушань*), художники старались переосмыслить традицию. Стиль Шанхайской школы оказал значительное влияние на живопись конца эпохи Чосон.

49. Термин *понан* (봉안 鳳眼) переводится как «глаз феникса» – это пересечение первой и второй линии при написании листьев орхидеи, образующее заостренный на концах овал в форме глаза. *Пхабонан* (파봉안 破鳳眼), или «раскрывать глаз феникса», – это третий мазок, который проходит через середину *понана*, пересекая «глаз».

50. Вималакирти (санскр. विमल, *vimala*: «из нержавеющей стали», «непорочный», कीर्ति, *kīrti*: «слава», или «Прославленный непорочностью»; кит. 維摩詰 Вэймоцзе) был современником Шакьямуни (VI–V вв. до н.э.). Первый последователь учения Будды, ставший впоследствии бодхисаттвой. Вималакирти прославился своим мастерством в диалектике.

51. Линь Бу (林逋, 967–1028 гг.) – художник, каллиграф и поэт династии Сун. Известен любовью к цветущей дикой сливе и своей скромной жизнью,

<sup>264</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник... С. 58–59.

проведенной в уединении. Линь Бу не имел семьи и говорил, что его жена – это слива. Образ Линь Бу стал источником вдохновения как для китайских, так и для корейских художников. Один из самых популярных сюжетов живописных произведений, связанный с его именем, – отшельник верхом на ослике, который едет на фоне горного заснеженного пейзажа в поисках цветущей сливы.

52. Чжу Да (朱耷, 1626–1705 гг.), известный также как Бада Шаньжэнь (八大山人), – выдающийся художник, поэт и каллиграф династии Цин. Мастер работал в жанрах пейзажа и «цветы и птицы». Чжу Да был одним из самых ярких представителей независимого направления в китайской традиционной живописи. Он «изображал птиц и рыб, породу которых нельзя определить. То есть художник передавал в <...> композициях скорее свои впечатления от окружающей природы, чем запечатлевал конкретные реальные объекты»<sup>265</sup>.

---

<sup>265</sup> Сычев В.Л. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока... . С. 281.

**БИБЛИОГРАФИЯ****Литература на русском языке:**

1. *Алимов, И.А., Ермаков М.Е., Мартынов А.С.* Срединное государство. Введение в традиционную культуру Китая / И.А. Алимов, М.Е. Ермаков, А.С. Мартынов. – М.: ИД «Муравей», 1998. – 288 с.
2. *Ан Хви-чжун.* Путешествие принца династии Чосон в Страну цветущих персиковых садов / Хви-чжун Ан // *Koreana: Корейское искусство и культура.* – Сеул: Корейский фонд международных обменов. – 2011. – Т. 7. № 1. – С. 64–67.
3. *Бамбук в снегу.* Корейская лирика VIII–XIX веков / пер. А. Жовтиса, сост. Л.Р. Концевич. – М.: Наука, 1978. – 327 с.
4. *Белозерова, В.Г.* Методологические особенности изучения искусства стран Восточноазиатского региона / В.Г. Белозерова // *Искусствознание.* – М.: Государственный институт искусствознания. – 2001. – №1. – С. 5–16.
5. *Белозерова, В.Г.* Сады Кореи и взаимодействие дальневосточных культур / В.Г. Белозерова // *Искусствознание.* – М.: Государственный институт искусствознания. – 2001. – №1. – С. 144–160.
6. *Белозерова, В.Г.* Традиционная техника живописи на свитках / В.Г. Белозерова // *Духовная культура Китая: энциклопедия.* Т. 6. Искусство / Гл. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 145–150.
7. *Белозерова, В.Г.* Традиционное искусство Китая: в 2 т. Том 1: Неолит – IX век / В.Г. Белозерова. – М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. – 628 с.
8. *Васильев, Л.С.* История религий Востока / Л.С. Васильев. – М: Кн. дом «Ун-т», 1998. – 425 с.
9. «Ветер в соснах...». 5000 лет корейского искусства: каталог выставки / Науч. ред. Т.Б. Арапова. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2010. – 304 с.

10. *Виноградова, Н.А.* Китай. Корея. Япония: образ мира в искусстве / Н.А. Виноградова. – М.: Прогресс-Традиция, 2010. – 288 с.
11. *Виноградова, Н.А.* Малая история искусств. Искусство стран Дальнего Востока / Н.А. Виноградова. – М.: Искусство, 1979. – 374 с.
12. *Виноградова, Н.А.* «Цветы-птицы» в живописи Китая / Н.А. Виноградова. – М.: Белый город, 2009. – 48 с.
13. *Волков, С.В.* Ранняя история буддизма в Корее: (сангха и государство) / С.В. Волков. – М.: Наука, 1985. – 152 с.
14. *Волков, С.В.* Чиновничество и аристократия в ранней истории Кореи / С.В. Волков. – М.: Наука, 1987. – 287 с.
15. *Воробьев, М.В.* Очерки культуры Кореи / М.В. Воробьев. – СПб.: Изд-во РАН, 2002. – 182 с.
16. *Вострикова, Е.А.* Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи раннего и среднего периодов Чосон (конец XIV – конец XVII вв.) / Е.А. Вострикова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. – 2021. – №2. – С. 72–78. DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-2-61-78
17. *Вострикова, Е.А.* Жанр *хваджохва* («цветы и птицы») в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII – начало XX вв.) / Е.А. Вострикова // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. – 2021. – №3. – С. 44–49. DOI: 10.36340/2071-6818-2021-17-3-31-49
18. *Вострикова, Е.А.* «Мииндо» («Красавица») Син Юнбока – шедевр корейской портретной живописи позднего Чосона / Е.А. Вострикова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2012. – №4. – С. 132–151.
19. *Вострикова, Е.А.* Син Саимдан – женщина-художник: опыт реконструкции творческой биографии / Е.А. Вострикова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2020. – №2. – Часть 1 – С. 179–193.

20. *Вострикова, Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи / Е.А. Вострикова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2017. – №9. – С. 87–101.
21. *Вострикова, Е.А.* Состав бюрократической элиты при династии Ли / Е.А. Вострикова // Российское корееведение. Альманах. Выпуск третий. – М.: Муравей. – 2003. – С. 158–168.
22. *Вострикова, Е.А.* Шедевры традиционной корейской живописи: взгляд из КНДР / Е.А. Вострикова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2020. – №12. – С. 107–118.
23. *Вострикова, Е.А., Гаврилин, К.Н.* Живописное наследие Син Саимдан: исторический контекст, основные жанры, вопросы творческой эволюции / Е.А. Вострикова, К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2020. – №3. – Часть 1. – С. 66–82.
24. Всеобщая история искусств: в 6 томах / редкол.: Б.В. Веймарн и др. Акад. художеств СССР. Ин-т теории и истории изобразит. искусств. – М.: Искусство, 1956–1966.
25. *Габрусенко, Т.В., Сиротина, Е.А.* Корейские сюжеты. Образ тигра в корейской культуре / Т.В. Габрусенко, Е.А. Сиротина // Восточная коллекция. – М.: Российская государственная библиотека. – 2002. – №2 (9). – С. 63–70.
26. *Гаврилин, К.Н.* Кан Сехван – художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в. / К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2021. – №1. – Часть 1. – С. 180–193.
27. *Гаврилин, К.Н., Вострикова, Е.А.* Живопись Кореи XVIII – начала XIX в. и западное влияние: диалог культур / К.Н. Гаврилин, Е.А. Вострикова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №1. – Часть 2. – С. 285–308.

28. *Гаврилин, К.Н.* Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии / К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 146–156.
29. *Гаврилин, К.Н.* Тигриная история / К.Н. Гаврилин // Каталог выставки международного конкурса художников. – М: Центр амурский тигр, 2016. – С. 4–25.
30. *Георгиева-Русс, Нелли.* Мунчадо: иероглифы-картины / Нелли Георгиева-Русс // Сеульский вестник. – Сеул: 2011, август, №137, 7-я полоса.
31. *Гилёв, А.А.* Путешествие в чосын и культ Семи звезд в Корее / А.А. Гилёв // Российское корееведение. Альманах. – М.: «Муравей», 2004. – Выпуск четвертый – С. 194–208.
32. *Гилёв, А.А.* Сюжеты фресок когурёских гробниц / А.А. Гилёв // Там, где цветет мугунхва и распускается сакура. Слово об ученом. – Казань: Бук, 2019. – С. 150–154.
33. *Го Жо-суй.* Записки о живописи, что видел и слышал / Жо-суй Го / пер. К.Ф. Самосюк. – М.: «Наука», ГРВЛ, 1978. – 240 с.
34. *Глухарёва, О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века / О.Н. Глухарева. – М.: Искусство, 1982. – 255 с.
35. *Гутарёва, Ю.И.* Корейская пейзажная живопись / Ю.И. Гутарёва. – СПб.: Принтол, 2016. – 80 с.
36. *Гутарёва, Ю.И.* Чингён сансхва – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности: дисс... канд. искус.: 17.00.09 / Ю.И. Гутарёва. – СПб.: Институт И.Е. Репина, 2014. – 205 с.
37. *Гутарёва, Ю.И.* Чхэккахва (кор. 책가화) – корейский «книжный натюрморт»: традиции и инновации / Ю.И. Гутарёва // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 267–280.



38. *Джарылгасинова, Р.Ш.* Немеркнущая красота росписей государства Когурё / Р.Ш. Джарылгасинова // Восточная коллекция. – М.: Российская государственная библиотека. – 2007. – № 1 (28). Зима. – С. 98–107.
39. *Джарылгасинова, Р.Ш.* Когурёские гробницы и их настенная живопись / Р.Ш. Джарылгасинова // Корейское классическое искусство. Сб. ст. под ред. Л.Р. Концевича. – М.: ГРВЛ, 1972. – С. 15–29.
40. *Джарылгасинова, Р.Ш.* Корейцы / Р.Ш. Джарылгасинова // Системы личных имён у народов мира. – М.: ГРВЛ, 1986. – С. 175–180.
41. *Джарылгасинова, Р.Ш.* Основные компоненты традиционной корейской антропонимии / Р.Ш. Джарылгасинова // Этническая ономастика. Сб. ст. – М.: Наука, 1984. С. 102–108.
42. *Джарылгасинова, Р.Ш., Ионова, Ю.В.* Корейцы / Р.Ш. Джарылгасинова, Ю.В. Ионова // Календарные обычаи и обряды народов Восточной Азии. Годовой цикл. – М.: Наука, 1989. – С. 105–159.
43. Династия Мин: сияние учености: (каталог выставки, Музеи Московского Кремля, 16 апреля – 25 июля 2018 года) // науч. ред. И.В. Горбатова. – М.: Московский кремль, 2018. – 240 с.
44. *Дубровская, Д.В.* Лан Шинин, или Джузеппе Кастильоне при дворе Сына Неба / Д.В. Дубровская. – М.: Институт востоковедения РАН, 2018. – 140 с.
45. *Дубровская, Д.В.* Миссия иезуитов в Китае. Маттео Риччи и другие (1552–1775 гг.) / Д.В. Дубровская. – М.: Крафт+: Институт востоковедения РАН, 2000. – 256 с.
46. Духовная культура Китая: энциклопедия в 5 т. // Гл. ред. М.Л. Титаренко. – М.: Восточная литература, 2006–2010. – Т. 1.– 727 с. – Т. 2. – 869 с. – Т. 3. – 885 с. – Т. 4. – 935 с. – Т. 5. – 1087 с. – Т. 6 доп. – 1031 с.
47. *Елисеева, И.А.* Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции / И.А. Елисеева. – М.: Государственный музей Востока, 2010. – 160 с.

48. *Елисеева, И.А.* Книги и принадлежности кабинета ученого в корейской живописи позднего периода эпохи Чосон / И.А. Елисеева // Каталог выставки «Территория земных надежд». – Сеул: Музей минхва Кахве, 2018. – С. 161–170.

49. *Елисеева, И.А.* Минхва или низовые формы корейской национальной живописи эпохи Чосон (1392–1910) / И.А. Елисеева // Научные сообщения. Гос. Музей Востока. Вып. XXII. – М.: 1996. С. 55–75.

50. *Ермаков, К.В.* Псевдонимы Чон Дасана (1762–1836) как вехи его биографии / К.В. Ермаков // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2011. – №3. – С. 36–62.

51. *Ефимов, А.В.* Роль и место корейского шаманизма в социальной истории Кореи (проблемы трансформации): дисс... канд. ист. наук. 24.00.01 / А.В. Ефимов. – М.: 2003. – 288 с.

52. *Желоховцев, А.Н., Лисевич, И.С., Рифтин, Б.Л., Соколова, И.И., Сухоруков, В.Т., Черкасский, Л.Е., Эйдлин, Л.З.* Китайская литература III–XIII вв.: // История всемирной литературы: В 8 томах. – М.: Наука, 1983–1994. – Т. 2. – 1984. – С. 116–129.

53. *Завадская, Е.В.* Человек – мера всех вещей. О живописи хуаняо (цветы и птицы) Ци Байши / Е.В. Завадская // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука. – 1983. [Электронный ресурс]. – URL: <http://religa.narod.ru/biblio/chinaman.htm> (дата обращения: 20.11.2021.).

54. *Завадская, Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. – М.: Искусство, 1975. – 439 с.

55. *Ионова, Ю.В.* История формирования и характеристика корейского фонда Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого / Ю.В. Ионова // Корейские и монгольские коллекции в собраниях МАЭ. Ред. А.М. Решетов. – Ленинград: Наука, 1987. – 177 с.

56. *Ионова, Ю.В.* О культе деревьев в Корее / Ю.В. Ионова // Мифы, культы, обряды народов Зарубежной Азии. – М.: Наука, 1986. – С. 216–229.

57. *Ионова, Ю.В.* О происхождении культа камней / Ю.В. Ионова // Краткое содержание докладов годичной научной сессии Института этнографии АН СССР. 1970. – Л.: 1971. – С. 100–101.
58. *Ионова, Ю.В.* Погребальные обряды корейцев // Сборник МАЭ. Т. XXIX. Культура народов Зарубежной Азии. – Л.: Наука, 1973. – С. 80–94.
59. *Ионова, Ю.В.* Собака в традиционных воззрениях и обрядах корейцев / Ю.В. Ионова // Кунсткамера: Этнографические тетради. – СПб.: 1994. – Вып. 5–6. – С. 185–194.
60. *Ионова, Ю.В.* Ценное поступление Музея Антропологии и этнографии / Ю.В. Ионова // 250 лет музею антропологии и этнографии им. Петр Великого. Т.22. – Л.: Наука, 1964. – 268 с.
61. *Ионова, Ю.В.* Этнография Кореи (избранные статьи) / Ю.В. Ионова. – М.: Первое марта, 2011. – 424 с.
62. История Кореи (с древнейших времен до наших дней). Том 1 / под ред. Ю.В. Ванина. – М.: Наука, 1974. – 470 с.
63. История Кореи: (Новое прочтение) / под ред. А.В. Торкунова. – М.: РОССПЭН, 2003. – 429 с.
64. История Фазана. Корейские повести XIX века / пер. с кор. М.И. Никитиной, Г.Е. Рачкова, Лим Су. – СПб.: Гиперион, 2009. – Т. 2 – 288 с.
65. История цветов: Корейская классическая проза / пер. с ханмуна, сост. А. Троцевич; ком. Д. Елисеева и Л. Меньшикова. – Л.: Худ. лит., 1991. – 652 с.
66. *Касаткина, И.Л.* Тоскую о милом (Из средневековой женской поэзии в жанре сиджо) / И.Л. Касаткина // Корейская литература в России. – М.: Издательский центр ИСАА при МГУ, 2003. – Т. 1. – С. 30–36.
67. Ким Дыксин (1754–1822). 225 лет со дня рождения // Сто памятных дат: художественный календарь. 1979 / сост. А.Д. Сарабьянов, В.И. Поликарпов. – М.: Советский художник, 1978. – С.99–100.

68. *Ким, А., Ли, Х.С., Хохлова, Е.А.* Современное корейское искусство: ориентирование на местности / А. Ким, Х.С. Ли, Е.А. Хохлова. – СПб: Свое издательство, 2016. – 116 с.
69. *Ким, Г.Н.* История религий Кореи / Г.Н. Ким. – Алматы: Изд-во КазНУ, 2001. – 229 с.
70. *Ким, Н.Н., Хохлова, Е.А.* Эволюция социального положения женщин в Корее: от традиционного общества к современному / Н.Н. Ким, Е.А. Хохлова // Восток. – 2017. – № 3. – С. 106–122.
71. *Киреева, Л.И.* В круге быта и бытия / Л.И. Киреева // Восточная коллекция. – М.: РГБ. – 2007, № 4 (31). – С. 21–32.
72. *Киреева, Л.И.* К вопросу об изучении художественной ценности корейского искусства на западе (несколько замечаний по поводу позиции проф. Ю Хонджуна / Л.И. Киреева // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 176–180.
73. *Киреева, Л.И.* К характеристике письменных источников в изучении корейского искусства / Л.И. Киреева // Востоковедение-16: Исследования по филологии и истории культуры. – Л.: ЛГУ, 1990. С. 158–163.
74. *Киреева, Л.И.* Мунбан сау – «четыре друга кабинета учёного» / Л.И. Киреева // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 90–108.
75. *Киреева, Л.И.* Об организации пространства в корейской традиционной пейзажной живописи / Л.И. Киреева // Востоковедение. Вып. 12.: – Л.: 1986. – С. 156–162.
76. *Киреева, Л.И.* Падающая вода и сосны на горных склонах / Л.И. Киреева // Восточная коллекция. – 2010. – 3 (42). – С. 142–151.
77. *Киреева, Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи: автореф. дис... канд. историч. наук: 07.00.03 / Л.И. Киреева. – Л., М.: 1978. – 18 с.

78. *Киреева, Л.И.* Свиток Чан Сынопа в собрании ЛО ИНА // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок / Л.И. Киреева. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 32–35.
79. *Киреева, Л.И.* Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок / Л.И. Киреева. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – 204 с.
80. *Киреева, Л.И.* Черепаха в традиционном искусстве Кореи / Л.И. Киреева // Статьи по искусству Кореи: сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск: МаГУ, 2006. – С. 71–79.
81. Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / сост., пер. с кит. и англ., вступ. ст., очерки и комм. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – 432 с.
82. *Кобзев, А.И.* Философия китайского неоконфуцианства / А.И. Кобзев. – М.: Восточная литература, 2002. – 606 с.
83. *Концевич, Л.Р.* Корееведение: Избр. работы / Л.Р. Концевич. – М.: Муравей-Гайд, 2001. – 640 с.
84. Корейская классическая поэзия / пер. Анны Ахматовой, под ред., пред. и прим. А.А. Холодовича. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1958. – 318 с.
85. Корейские предания и легенды из средневековых книг / Сост. и ком. Л.Р. Концевича. – М.: Худ. лит., 1980. – 286 с.
86. Корейское классическое искусство: сборник статей. М.: Наука, 1972. – 96 с.
87. Корейское классическое искусство: сборник эссе М.: НИУ ВШЭ Школа Востоковедения, 2020. – 194 с. [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.hse.ru/data/2020/07/04/1608903098/%D0%A1%D0%B1%D0%BE%D1%80%D0%BD%D0%B8%D0%BA%20%D1%8D%D1%81%D1%81%D0%B5%20%D0%BF%D0%BE%20%D0%B8%D1%81%D0%BA%D1%83%D1%81%D1%81%D1%82%D0%B2%D1%83%20%D0%9A%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%B8.pdf> (дата обращения: 20.01.2022.).

88. *Кравцова, М.Е.* Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М.Е. Кравцова. – СПб.: Изд-ва «Лань», «ТРИАДА», 2004. – 960 с.
89. *Курбанов, С.О.* История Кореи: с древности до начала XXI века / С.О. Курбанов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2018. – 744 с.
90. *Курбанов, С.О.* Конфуцианский классический «Канон сыновней почтительности» в корейской трактовке / С.О. Курбанов. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. – 280 с.
91. *Курбанов, С.О.* Типы, порядок совершения и сущность церемоний жертвоприношений духам предков в Корее / С.О. Курбанов // Вестник Центра корейского языка и культуры. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение». – 1997. – Вып. 2. – С. 160–173.
92. *Ланьков, А.Н.* Политическая борьба в Корее XVI–XVIII вв. / А.Н. Ланьков. – СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1995. – 200 с.
93. *Ли Ги Бэк.* История Кореи: новая трактовка / Ги Бэк Ли. – М.: Русское слово, 2000. – 464 с.
94. *Ли Фанпин.* Китайская пейзажная живопись жанра «горы-воды» (Эволюция и некоторые параллели): дисс... канд. искус. 17.00.04 / Ли Фанпин. – М.: 2003. – 176 с.
95. *Лим Су.* Животный и растительный мир в корейских пословичных изречениях / Су Лим // Вестник Центра корейского языка и культуры. – СПб.: Центр «Петербургское Востоковедение». – 1997. – выпуск 2. – С. 199–212.
96. *Лисий перевал: собрание корейских рассказов XV–XIX вв.* // пер. с кор. и кит. Д.Д. Елисеева, предисл. М.И. Никитиной, сост. и отв. Редактор серии А.Ф. Троцевич. – СПб.: Гиперион, 2008. – 315 с.
97. *Малявин, В.В.* Душа китайского художника / В.В. Малявин // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. пер. с кит. и англ. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – С. 3–76.
98. *Малявин, В.В.* Империя ученых / В.В. Малявин. – М.: Европа,

2007. – 384 с.

99. *Малявин, В.В.* Традиционная эстетика в странах Дальнего Востока / В.В. Малявин. – М.: Знание, 1987. – 62 с.

100. *Марков, В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века / В.М. Марков. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. – 335 с.

101. *Марков, В.М.* Республика Корея: традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России / В.М. Марков. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 1999. – 446 с.

102. *Мелетинский, Е.М.* Поэтика мифа / Е.М. Мелетинский. – 3. изд., репр. – М.: Восточная литература, 2000. – 406 с.

103. *Миклушевская, И.Н., Орловская, О.В.* Корейская народная живопись *минхва*. Её возникновение, особенности, иконография и историческая ценность / И.Н. Миклушевская, О.В. Орловская // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР. – 2018. – №4. – С. 155–169.

104. Минхва – душа корейского народа. – М.: Культурный центр Посольства Республики Корея в Российской Федерации, 2021. – 48 с.

105. Мифы народов мира. Энциклопедия. (В 2 томах.) // Гл. ред. С.А. Токарев. – М.: «Советская Энциклопедия», 1987–1988. – Т. 1. А–К. – 671 с. – Т. 2. К–Я. – 719 с.

106. *Муриан, И.Ф.* Му Ци. «Птица багэ на старой сосне» / И.Ф. Муриан // Сад одного цветка. Сборник статей и эссе. / отв. ред. Э.В. Кильчевская. – М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1991. – С. 131–143.

107. *Муриан, И.Ф.* Декоративная основа дальневосточной живописи тушью / И.Ф. Муриан // Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки. М.: Наука, 1969. – С. 30–78.

108. *Муриан, И.Ф.* К проблеме синтеза в искусстве стран Азии / И.Ф. Муриан // Синтез в искусстве стран Азии / под ред. И.Е. Реолян и др. – М.: «Восточная литература» РАН. – 1993. – С. 9–22.

109. Наставление царю цветов: высокая проза Кореи XI–XVIII веков / пер. с кит. Ю.В. Болтач и др. сост., вступ. ст., пер., ком. А.Ф. Троцевич. – СПб.: Гиперион, 2010. – 286 с.
110. *Никитина, М.И.* Петербургская коллекция рисунков корейского художника XIX века Ким Джунгына (Кисана) / М.И. Никитина // Вестник Корейского Центра. СПб., 1996. – Выпуск 1. – С. 131–157.
111. *Никитина, М.И.* Древняя корейская поэзия в связи с ритуалом и мифом / М.И. Никитина. – М.: Наука, 1982. – 327 с.
112. *Никитина, М.И.* Корейская поэзия XVI–XIX вв. в жанре сиджо / М.И. Никитина. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. – 306 с.
113. *Никитина, М.И.* Миф о Женщине-Солнце и её родителях и его «спутники» в ритуальной традиции древней Кореи и соседних странах / М.И. Никитина. – СПб.: Петербургское востоковедение, 2001. – 560 с.
114. *Никитина, М.И., Троцевич, А.Ф.* Очерки истории корейской литературы до XIV в. / М.И. Никитина, А.Ф. Троцевич. – М.: Наука, 1969. – 238 с.
115. *Орловская, О.В.* Развитие пейзажной живописи эпохи Раннего Чосон 1392–1550 гг. на примере живописи Ан Гёна / О.В. Орловская // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2017. – №3. – С. 88–94.
116. *Осенмук, В.В.* Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун в Китае / В.В. Осенмук. – М.: Смысл, 2001. – 384 с.
117. Осенние клёны. Антология корейской поэзии VIII–XIX столетий в русских поэтических переводах / сост. Л.Р. Концевич; вступ. статьи, подстрочные переводы со старокорейского и коммент. М.И. Никитиной и Л.Р. Концевича; поэтич. пер. А.А. Ахматовой, А.Л. Жовтиса, Е. Витковского. – СПб.: Гиперион, 2012. – 352 с.
118. *Пак, М.Н.* История и историография Кореи. Избранные труды / М.Н. Пак. – М.: Восточная литература, 2003. – 911 с.



119. *Пак (Пироженко), В.В.* Образ дракона через призму ранней истории и историографии Кореи / В.В. Пак (Пироженко) // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2015. – №7. – С. 29–45.
120. *Погадаева, А.В.* Шаманские песнопения в корейском фольклоре / А.В. Погадаева // Российское корееведение. Альманах. – М.: Муравей, 2001. – Вып. 2. – С. 209–219.
121. *Попов, О.П.* Китайская литература / О.П. Попов. – М.: Арткрас, 2012. – С. 512.
122. Российский посланник в Корею: Карл Вебер и его коллекция / Каталог выставки. Отв. ред. А.В. Головнёв. Сост. Ю.С. Конькова, П.В. Рудь. – СПб.: МАЭ РАН, 2020. – 160 с.
123. *Роули, Дж.* Принципы китайской живописи / Дж. Роули // Китайское искусство: Принципы. Школы. Мастера / Сост. пер. с кит. и англ. В.В. Малявина. – М.: Изд-во Астрель, 2004. – С. 78–241.
124. *Самосюк, К.Ф.* Го Си / К.Ф. Самосюк. – Л.: Искусство, 1978. – 102 с.
125. *Самсонов, Д.А.* Корейский этикет: опыт этнографического исследования / Д.А. Самсонов. – СПб.: Наука, 2013. – 144 с.
126. *Симбирцева, Т.М.* «Архитектор Его Величества Короля Кореи» А.И. Середин-Сабатин (1860–1921) / Т.М. Симбирцева // Вестник Центра корейского языка и культуры. отв. ред. С.О. Курбанов. СПб.: 2010. – Вып. 12. – С. 69–92.
127. *Симбирцева, Т.М.* Владыки старой Кореи / Т.М. Симбирцева. – М.: РГГУ, 2012. – 640 с.
128. Син Юнбок (1758–?). 225 лет со дня рождения // Сто памятных дат: художественный календарь. 1984. / Сост. А.Д. Сарабьянов, В.И. Поликарпов. – М.: Советский художник, 1983. – С. 254–256.
129. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. и ком. Е.В. Завадской. – М.: Наука, 1969. – 520 с.

130. *Соколов-Ремизов, С.Н.* Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник / С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: ЛЕНАНД, 2018. – 160 с.
131. *Соколов-Ремизов, С.Н.* Литература – каллиграфия – живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: Наука, 1985. – 312 с.
132. *Соколов-Ремизов, С.Н.* Ключевая роль темы «сы цзюньцзы» – «четырёх совершенных» – в структуре китайской духовной культуры / С.Н. Соколов-Ремизов // Искусство Востока. Художественная форма и традиция: Сб. ст. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – С. 97–109.
133. *Соколов-Ремизов, С.Н.* От Средневековья к новому времени. Из истории и теории живописи Китая и Японии конца XVII – начала XIX вв. / С.Н. Соколов-Ремизов. – М.: Государственный институт искусствознания, 1995. – 229 с.
134. Сокровища императорского дворца Гугун. Эпоха процветания Китая в XVIII веке: (каталог выставки, Музеи Московского Кремля, 14 марта – 30 мая 2019 года) // науч. ред. Е.В. Волчкова. – М.: Московский Кремль, 2019. – 336 с.
135. *Сычев, В.Л.* К вопросу о происхождении и значении жанра «цветы и птицы» в китайской живописи / В.Л. Сычев // Проблема человека в традиционных китайских учениях. – М.: Наука. – 1983. [Электронный ресурс]. – URL: <http://religa.narod.ru/biblio/chinaman.htm> (дата обращения: 12.04.2021.).
136. *Сычев, В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции / В.Л. Сычев. – М.: Государственный музей Востока, 2014. – 248 с.
137. *Тихонов, В.М., Кан Мангиль.* История Кореи: в 2 т. / В.М. Тихонов, Мангиль Ким. – М.: Восточная книга, 2011. – 341 с.
138. *Толстокулаков, И.А.* История общественно-политической мысли Кореи / И.А. Толстокулаков – Владивосток: Изд-во Дальневосточного ун-та, 2007. – 366 с.

139. *Толстокулаков, И.А.* Очерк истории корейской культуры / И.А. Толстокулаков. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. – 238 с.
140. *Троцевич, А.Ф.* История корейской традиционной литературы (до XX в.) / А.Ф. Троцевич. – СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. – 324 с.
141. *Троцевич, А.Ф.* Миф и сюжетная проза Кореи / А.Ф. Троцевич. – СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. – 208 с.
142. *Троцевич, А.Ф., Гурьева, А.А.* Описание письменных памятников корейской традиционной культуры / А.Ф. Троцевич, А.А. Гурьева // Выпуск I: Корейские письменные памятники в фонде китайских ксилографов восточного отдела Научной библиотеки Санкт-Петербургского государственного университета. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2007. – 300 с.
143. *Тягай, Г.Д.* Общественная мысль Кореи в эпоху феодализма / Г.Д. Тягай. М.: Наука, 1971. – 256 с.
144. *Тян, В.Д.* Буддийские храмы средневековой Кореи. История, архитектура, философия / В.Д. Тян. – М.: Восточная литература, 2001. – 174 с.
145. *У Гуаньюй.* Классическая китайская живопись жанра «цветы и птицы» периодов Юань, Мин и Цин: истоки, эволюция, художественные особенности и векторы развития: дис... канд. искус.: 17.00.04 / Гауньюй У. – М.: 2019. – 170 с.
146. *Филимонова, Е.Н.* Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) / Е.Н. Филимонова // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – С. 26–53.
147. Фрески периода Когурё. – Пхеньян: Редакция альбомов управления по хранению памятников культуры КНДР. Центральный исторический музей Кореи, 1979. – с. 96.
148. *Хан Ёнью.* История Кореи: новый взгляд / Ёнью Хан / пер. с кор. под ред. М.Н. Пака. – М.: Восточная литература, 2010. – 758 с.

149. *Хохлова, Е.А.* Влияние европейского портрета на художественный язык Чхэ Ёнсина (1850–1941) / Е.А. Хохлова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2013. – №5. – С. 123–135.

150. *Хохлова, Е.А.* Изучение живописи Чосон в XX веке / Е.А. Хохлова // Вестник российского корееведения. М.: Восточная литература. – 2014. – № 4. – С. 188–199.

151. *Хохлова, Е.А.* История искусства Кореи / Е.А. Хохлова // онлайн курс портала Открытое образование: [Электронный ресурс]. – URL: [https://openedu.ru/course/hse/KOREA/?fbclid=IwAR1EifT90UbPMzvFvkekAxEeWLCkig5ZYAEaZfOnV\\_Gy-2Ns10tYtbYiJjg](https://openedu.ru/course/hse/KOREA/?fbclid=IwAR1EifT90UbPMzvFvkekAxEeWLCkig5ZYAEaZfOnV_Gy-2Ns10tYtbYiJjg) (дата обращения: 31.05.2021.).

152. *Хохлова, Е.А.* Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*) в первой половине XVIII века: дис... канд. искус.: 17.00.04 / Е.А. Хохлова. – М.: 2019. – 177 с.

153. *Чеснокова, Н.А.* Пространственные представления и самосознание культуры в Корее в XVII – XVIII вв. По материалам историко-географического памятника «Описание избранных деревень» (Тхэнниджи, 1751 г.) Ли Джунхвана (1690–1756?): дис. ... канд. ист. наук: 24.00.01 / Н.А. Чеснокова. – М.: 2018. – 263 с.

154. *Чеснокова, Н.А.* Развитие геомантических компасов в Китае и Корее / Н.А. Чеснокова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература. – 2014. – № 6. – С. 103–119.

155. *Чеснокова, Н.А.* Ширма «Солнце, Луна и пять пиков» (Ирволь обон пён) как символ монаршей власти в средневековой Корее / Н.А. Чеснокова // Вестник Санкт-Петербургского университета. Востоковедение и африканистика. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та. – 2019. – Т. 11. – Вып. 3. – С. 379–390.

156. *Чистякова, А.Н.* О роли птиц в культуре Китая и Кореи / А.Н. Чистякова // Российское корееведение. Альманах. – М.: Муравей. – 2004. – Выпуск четвертый. – С. 209–215.

157. *Чо Инсу*. Любовники в лунную ночь: сладкая горечь запретной любви и боль расставания / Инсу Чо // *Koreana*. Корейское искусство и культура. Сеул: Корейский фонд международных обменов. – 2008. – Т. 4. – № 3. – С. 50–53.

**Литература на английском языке:**

158. *Ahn Hwi-joon*. Traditional Korean Painting / Hwi-joon Ahn // *Korean art tradition. A historical survey*. Edited by Young Ick Lew. – Seoul: Hallum University, Korea Foundation, 1993. – P. 81–147.

159. *Arts of Korea*. Coordinating Editor Judith G. Smith. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 1998. – 511 p.

160. *Cahill James Francis*. Treasures of Asia: Chinese Painting / James Francis Cahill. London: Macmillan, 1977. – 212 p.

161. *Ch'oe Yǒng-ho*. The Civil Examinations and the Social Structure in Early Yi Dynasty Korea: 1392–1600 / Yǒng-ho Ch'oe. Seoul: The Korean Research Center, 1987. – 179 p.

162. *Chang Jina*. Dog in the Paintings: National Museum of Korea's Mini-exhibit in its Fine Arts Gallery / Jina Chang // National Museum of Korea. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 1, 2006. P. 34–37.

163. *Chang Jina*. The Artistic Effect and Meaning of Birds, Flowers and Animal Paintings from Joseon / Jina Chang // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 29, Autumn, 2014. P. 6–9.

164. *Deuchler Martina*. The Confucian Transformation of Korea: A Study of Society and Ideology / Martina Deuchler. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Asia Center, 1992. – 439 p.

165. *Dictionary of Korean Art and Archaeology*. 한국문화재용어사전. Edited by Roderick Whitfield. Seoul: Hollym, 2004. – 332 p.

166. *Eckardt Andreas*. A history of Korean art / Andreas Eckardt. London: Edward Coldston, 1929. – 225 p.

167. Gongjae Yun Duseo: Encounter with a Great Master // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 30, Winter, 2015. P. 28–30.
168. *Grayson James Huntley*. Korea: a Religious History / James Huntley Grayson. Oxford: Clarendon Press, 1989. – 319 p.
169. *Hammer E.* The Arts of Korea. A Resource for Educators / E. Hammer. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2001. – 117 p.
170. *Hong Sun-pyo, Jang Nam-won*. Understanding Korean art / Sun-pyo Hong, Nam-won Jang. Seoul: Jimoondang, 2011. – 250 p.
171. *Hong Sun-pyo*. Traditional Korean Painting / Sun-pyo Hong. Seoul: Ihwa Womans University Press, 2011. – 184 p.
172. *Hong Sunpyo*. Hwajohwa of the Goryeo and Joseon Dynasties / Sunpyo Hong // The International Journal of Korean Art and Archaeology. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 02, 2008. P. 43–65.
173. *Horlyck Charlotte*. Korean art: From the 19<sup>th</sup> century to the present / Charlotte Horlyck. London: Reaktion Books, 2017. – 264 p.
174. *Jeon Hotae*. Preservation of the Bangudae Petroglyphs in Ulsan, Korea / Hotae Jeon // Conservation and Management of the World's Petroglyph Sites. Seoul: Hollym, 2014. P. 11–25.
175. *Johnson Hiroko*. Western influences on Japanese art: the Akita Ranga Art School and foreign books / Hiroko Johnson // – Amsterdam: Hotei, 2005. – 176 p.
176. *Jung Min*. Autumn Garden, Chrysanthemum Stands Proud / Min Jung // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 41, Autumn, 2017. P. 27–29.
177. *Jungmann B.* Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392-1910 / B. Jungmann. L.: Reaktion Books, 2014. – 392 p.
178. *Jungmann B.* Painters as Envoys. Korean Inspiration in Eighteenth-century Japanese Nanga / B. Jungmann. Hong Kong: Princeton University Press, 2004. – 272 p.

179. *Kang Kyung-sook*. Korean Ceramics / Kyung-sook Kang. Seoul: The Korea Foundation, 2008. – 232 p.
180. *Kho Youen-hee*. Images and Beyond, Plum Blossom Painting in the Joseon Period / Youen-hee Kho // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 4–9.
181. *Kim J.H., Deuchler M.* Culture and the state in Late Choson Korea / J.H. Kim, M. Deuchler. L.: Harvard University Press, 1999. – 328 p.
182. *Kim Paik Kumja*. Goryeo Dynasty. Korea's Age of Enlightenment, 918 – 1392 / Kumja Kim Paik. San Francisco: Asian art museum, 2003. – 319 p.
183. *Kim Paik Kumja*. The Art of Korea. Highlights form the collection of San Francisco's Asian Art Museum / Kumja Kim Paik. Hong Kong: Regal printing, 2006. – 313 p.
184. *Kim Seung-Ik*. Korean and Western Perspectives on Still Lifes / Seung-Ik Kim // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 29, Autumn, 2014. P. 10–13.
185. *Kim Woollim*. Kang Sehwang and Portraits of Five Generations of Kang Clan Originated in Jinju / Woollim Kim // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 45, Autumn, 2018. P. 2–7.
186. Korean Arts of the Eighteenth Century: Splendor and Simplicity / Edited by Kim Hongnam, N.Y.: The Asia Society, 1993. – 239 p.
187. Korean Fine Arts. From the Works Preserved by the Korean Art Museum (Old Paintings – Murals of the Anak Tomb and Paintings in the Period of Li Dynasty). – Pyongyang: Foreign Languages Publishing House, 1978. – 47 p.
188. *Lee Se-mi*. Korea's Own Renaissance Woman: Shin Saimdang / Se-mi Lee // Korea: People & Culture. Seoul: Samsung Moonhwa Printing Co, Vol. 7, №2. 2011. P. 22–23.
189. *Lee Soomi*. Artists in Love with Plum Blossoms: Yi Insan and Jo Huiryong / Soomi Lee // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 39, Spring, 2017. P. 27–29.

190. *Lee Soyoung*. Art of the Korean Renaissance, 1400-1600 / Soyoung Lee. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2009. – 140 p.
191. *Lee Sukyung*. Ink Paintings of Orchids and Bamboo / Sukyung Lee // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 22, Winter, 2013. P. 12–15.
192. *Lee Sukyung*. The Splendid and Delicate Colors of Flowers, Grasses and Birds / Sukyung Lee // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 26, Winter, 2008. P. 10–13.
193. *Lee Taeho*. Life of a Joseon Government Artist: Social Status, Creative Drive and Drinking Habits / Taeho Lee // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 18, Winter, 2012. P. 12–19.
194. *Lee Wonbok*. Traditional Painting of Aquatic Subjects / Wonbok Lee // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 20, Summer, 2012. P. 6–13.
195. *Lee Wonjin*. Paintings with Gold: Use of Gold in the Joseon Dynasty / Wonjin Lee // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 37, Autumn 2016. P. 32–35.
196. Masterpieces of Korean Art. – Seoul: The Korean Foundation, 2010. – 222 p.
197. *Mc.Cune E*. The arts of Korea: An Illustrated History / Evelyn Mc.Cune. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1962. – 452 p.
198. *Min Kil-hong*. A House Surrounded by the Plum Blossoms Like Snowflakes / Kil-hong Min // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 2–3.
199. *Min Kilhong*. A Painter's Life: Kang Sehwang and Literati Culture in the 18<sup>th</sup> Century / Kilhong Min // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 24, Summer, 2013. P. 20–23.
200. *Moes Robert J*. Korean art collection in the Brooklyn Museum / Robert J. Moes. N.Y.: Nulwa Co., Ltd, 2006. – 287 p.



201. *Moon Dongsoo*. People Who Long for Eternity. Sipjangsaeng: the Ten Longevity Symbols / Dongsoo Moon // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 21, Autumn, 2012. P. 6–13.
202. Mother of Great Scholar Yi Yulgok Lady Saimdang, a Prominent Poet and Painter // Korean Heritage. Seoul: Cultural Heritage Administration, Vol. 5, №2, 2016. P. 14–17.
203. *Mullany Francis*. Symbolism in Korean Ink Brush Painting / Francis Mullany. Folkstone, Kent: Global oriental, 2006. – 414 p.
204. *Nahm Andrew C*. Introduction to Korean History and Culture / Andrew C. Nahm. Seoul: Hollym, 2007. – 391 p.
205. *Oh Dayun*. Wintry Days: Pine’s Unwavering Spirit in the Freezing Cold of Minwinter / Dayun Oh // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 54, Winter 2021. P. 2–5.
206. *Oh Se-hyun*. Sin Yun-bok and His Genre Painting / Se-hyun Oh // Korean Heritage. Seoul: Cultural Heritage Administration, Vol. 9, №4, 2012. P. 14–19.
207. *Pak Youngsook, Whitfield R*. Handbook of Korean Art / Youngsook Park, R. Whitfield. Seoul: Yekyong Publ., 2002. – 279 p.
208. *Park Chul-san*. Forging an Era: Chusa Kim Jeonghui / Chul-san Park // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 54, Winter 2021. P. 6–7.
209. *Park Jeong-Hye*. Court paintings from the Joseon Dynasty / Jeong-Hye Park. Seoul: Seoul selection, 2014. – 154 p.
210. *Park Youngdae*. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period / Youngdae Park. Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004. – 420 p.
211. *Portal J*. Korea: Art and Archaeology / J. Portal. L.: British Museum, 2000. – 240 p.
212. *Pratt Keith L., Rutt Richard, Hoare James*. Korea: A Historical and Cultural Dictionary / Keith L. Pratt, Richard Rutt, James Hoare. Richmond, Surrey: Curzon Press, 1999. – 568 p.

213. *Ryu Kyunghee*. An Encounter with Mungnando, a Masterpiece by Kim Jeonghui / Kyunghee Ryu // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 37, Autumn 2016. P. 38.
214. *Seo Gong-im*. Animal Paintings Symbolize Folk Beliefs / Gong-im Seo // Korean Heritage. Seoul: Cultural Heritage Administration, Vol. 1, №2, 2008. P. 39–42.
215. *Sullivan Michael*. The Meeting of Eastern and Western Art / Michael Sullivan // Berkley: University of California Press, 1989. – 306 p.
216. *Swann Peter C*. Art of China, Korea and Japan / Peter C. Swann. London: Thames and Hudson, 1962. – 452 p.
217. The Korean relics in Japan. 2. Tokyo National Museum. Osaka Museum of oriental ceramics, Yamato Bunkakan Collection. Seoul: The Korea Foundation, 1995. – 497 p.
218. The Korean relics in Japan. 3. Koryo Museum of Art, Kyoto National Museum, Museum of the faculty of Letters, Kyoto University, Nara National Museum, Neiraku Art Museum, Osaka Municipal Museum. Seoul: The Korea Foundation, 1997. – 485 p.
219. The Korean relics in Japan. 4. Tenri University central library, Tenri University San Kokan Museum. – Seoul: The Korea Foundation, 1997. – 476 p.
220. The Korean relics in USA: The Honolulu Academy of Arts, The Cleveland Museum of Arts, The Art Institute of Chicago, The Seattle Art Museum. – Seoul: The Korea Foundation, 1996. – 403 p.
221. The Korean relics in Western Europe. – Seoul: The Korea Foundation, 1989. – 423 p.
222. The Painting Album of Kang Sehwang // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 33, Autumn 2015. P. 20–23.
223. Traditional Korean Painting. Korean Art – 2. Seoul: The Si-sa-yong-o-sa Publishers, 1983. – 177 p.

224. Traditional Painting. Window on the Korean Mind. Korea Essentials No.2. Seoul: The Korea Foundation, 2010. – 129 p.
225. Treasures from Korea: Art Through 5000 Years. Edited by R. Whitfield. London: British Museum Publ., 1984. – 224 p.
226. *Woo Hyunsoo*. Treasures from Korea. Art and Culture of the Joseon Dynasty, 1392–1910 / Hyunsoo Woo. Philadelphia Museum of Art. New Heaven: Yale University Press, 2014. – 352 p.
227. *Yi Sŏng-Mi*. Searching for Modernity. Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosŏn Period / Sŏng-Mi Yi. Seattle: Spencer Museum of Art, University of Washington Press, 2015. – 222 p.
228. *Yoon Jong-gyoon*. Plum Blossoms: a Beautiful Flower that Reflects the Joseon Mindset / Jong-gyoon Yoon // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 07, № 7, Spring, 2009. P. 10–13.

#### **Литература на корейском языке:**

229. 澗松文華. – 서울: 한국민족미술연구소, 2009. № 76. – 246 쪽. (Кансон мунхва. Каталог. Сеул: Хангук минджок мисуль ёнгусо. – 2009. – Т. 76. – 246 с.).
230. 澗松文華. 매난국죽 – 선비의 향기. – 서울: 강송미술문화재단, 2015. – 178 쪽. (Кансон мунхва. Слива, орхидея, хризантема и бамбук – аромат ученого-конфуцианца. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – 178 с.).
231. 澗松文華. 풍속인물화 – 일상, 꿈 그리고 풍류. – 서울: 강송미술문화재단, 2016. – 259 쪽. (Кансон мунхва. Жанровая живопись – рисуя повседневность и мечты. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2016. – 259 с.).
232. 澗松文華. 화훼영모 – 자연을 품다. – 서울: 강송미술문화재단, 2015. – 221 쪽. (Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение

природы. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – 221 с.).

233. 강명관. 그림으로 읽는 조선 여성의 역사. – 서울: Humanist, 2012. – 394 쪽. (*Кан Мёнгван. История женщины периода Чосон сквозь призму корейской живописи / Мёнгван Кан. – Сеул: Humanist, 2012. – 394 с.*).

234. 강명관. 조선 풍속사 1. 조선 사람들, 단원의 그림이 되다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 431 쪽. (*Кан Мёнгван. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 1. Корейцы периода Чосон в живописи Танвона / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 431 с.*).

235. 강명관. 조선 풍속사 2. 조선 사람들, 풍속으로 남다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 343 쪽. (*Кан Мёнгван. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. Корейцы и их обычаи, запечатленные в жанре / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 343 с.*).

236. 강명관. 조선 풍속사 3. 조선 사람들, 혜원의 그림 밖으로 일어나오다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 287 쪽. (*Кан Мёнгван. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 3. Корейцы периода Чосон в живописи Хевона / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 287 с.*).

237. 강명석, 리경수. 우리 민족의 옛 미술가들. – 평양: 평양 출판사, 2009. – 303 쪽. (*Кан Мёнсок, Ли Гёнсу. Старые художники Кореи / Мёнсок Кан, Гёнсу Ли. – Пхеньян: Пхёнъян чхульпханса, 2009. – 303 с.*).

238. 강민기, 이숙희, 장기훈, 신영철. 클릭, 한국 미술사. – 서울: 예경, 2011. – 416 쪽. (*Кан Минги, Ли Сукхи, Чан Гихун, Син Ёнчхоль. Клик, история корейского искусства / Минги Кан, Сукхи Ли, Гихун Чан, Ёнчхоль Син. – Сеул: Егён, 2011. – 416 с.*).

239. 강희안 저, 이병훈 역. 양화소록. – 서울: 을유문화사, 2005. – 197 쪽. (*Кан Хиан. Записки о разведении растений / Хиан Кан. Пер. Ли Бёнхуна. – Сеул: Ёрю мунхваса, 2005. – 197 с.*).

240. *고유섭*. 조선화론집성. 상 (朝鮮畵論集成. 上). – 서울: 고고미술동인회 (考古美術同人會), 1965. – 488 쪽. (*Ko Yoseop*. Собрание живописи эпохи Чосон. Первая часть / Юсоп Ко. – Сеул: Когомисуль донинхве, 1965. – 488 с.).

241. *고유섭*. 조선화론집성. 하 (朝鮮畵論集成. 下). – 서울: 고고미술동인회 (考古美術同人會), 1965. – 547 쪽. (*Ko Yoseop*. Собрание живописи эпохи Чосон. Вторая часть / Юсоп Ко. – Сеул: Когомисуль донинхве, 1965. – 547 с.).

242. 궁궐의 장식그림. 국립고궁박물관 특별전. – 서울: 국립고궁박물관, 2009. – 144 쪽. (Декоративная дворцовая живопись эпохи Чосон. Специальная выставка Национального музея Когун. – Сеул: Куннип когун панмульгван, 2009. – 144 с.).

243. *김윤정*. 조선 중기의 세화 풍습 // 생활문화연구. 5 호. – 서울: 국립민속박물관, 2002. – 121 쪽. (*Kim Yundjon*. Новогодние обычаи среднего периода Чосон // Исследование материальной культуры. Пятый том / Юнджон Ким. – Сеул: Куннип минсок панмульгван, 2002. – 121 с.).

244. *김광국 저, 유흥준, 김채식 역*. 김광국의 석농화원. – 서울: 놀와, 2015. – 632 쪽. (*Kim Kwanguk*. Собрание живописи Соннона Ким Гвангука / Гвангук Ким. Пер. Ю Хонджуна, Ким Чхэсика. – Сеул: Нульва, 2015. – 632 с.).

245. *김광연*. 한국문화재용어사전. – 서울: 호림출판사, 2006. – 332 쪽. (*Kim Gwanon*. Словарь по корейскому искусству и архитектуре / Гванон Ким. – Сеул: Холлим чхульпханса, 2006. – 332 с.).

246. *김원룡, 안휘준*. 한국 미술사의 역사. – 서울: 시공사, 2011. – 454 쪽. (*Kim Wonnyon, An Hwidjun*. История корейского искусства / Воннён Ким, Хвиджун Ан. – Сеул: Сигонса, 2011. – 454 с.).

247. *김원룡*. 한국 미술문화의 이해. – 서울: 예경, 2002. – 530 쪽. (*Kim Wonnyon*. Как понимать корейскую культуру) / Воннён Ким. – Сеул: Егён, 2002. – 530 с.).

248. 리조 회화 명작집 . – 평양: 미물 출판사, 1958. – 31 쪽. (Собрание шедевров живописи периода Ли. Пхеньян: Мимуль чхульпханса, 1958. – 31 с.).

249. 리철, 김순영. 조선 미술사. – 평양: 사회과학출판사, 1990. – 263 쪽. (Ли Чхоль, Ким Суён. История корейского изобразительного искусства / Чхоль Ли, Суён Ким. – Пхеньян: Сахвеквахак чхульпханса, 1990. – 263 с.).

250. 박영대. 우리가 정말 아라야 할 우리그림 백 가지. – 서울: 현암사, 2002. – 408 쪽. (Пак Ёндэ. Сто картин, про которые мы действительно должны знать / Ёндэ Пак. – Сеул: Хёнамса, 2002. – 408 с.).

251. 박영수. 유물 속의 동물 상징 이야기. – 서울: 영교출판 내일아침, 2005. – 334 쪽. (Пак Ёнсу. Рассказ о символизме животных в объектах культурного наследия / Ёнсу Пак. – Сеул: Ёнгё чхульпхан нэиль ачхим, 2005. – 334 с.).

252. 박은순. 이렇게 아름다운 우리 회화. – 서울: 한국문화재보호재단, 2008. – 340 쪽. (Пак Ынсун. Такая красивая корейская живопись / Ынсун Пак. – Сеул: Хангук мунхважэ похо чэдан, 2008. – 340 с.).

253. 박은순. 진경산수화를 완성한 화가 정선. – 서울: 어린이미술관, 2008. – 48 쪽. (Пак Ынсун. Чон Сон – художник, который привел к расцвету пейзаж «подлинного вида») / Ынсун Пак. – Сеул: Орини мисульгван, 2008. – 48 с.).

254. 백인산. 우리 문화와 역사를 담은 옛 그림의 아름다움. 간송미술 36 회화. – 서울: 컬처그라피, 2016. – 307 쪽. (Пэк Инсан. Красота старинных картин, повествующих нам о корейской культуре и истории. 36 шедевров музея Кансон / Инсан Пэк. – Сеул: Кхольчхокырапхо, 2016. – 307 с.).

255. 북한의 문화재와 문화유적. IV 회화편. – 서울: 서울대학교출판부, 2002. – 297 쪽. (Культурное наследие и достопримечательности Северной

Кореи. Живопись. – Сеул: Соуль тэхаккё чхульпханбу, 2002. – Том IV. – 297 с.).

256. 안휘준, 민길홍. 역사와 사상이 담긴 조선시대 인물화 – 서울: 학고재, 2010. – 660 쪽. (*Ан Хвиджун, Мин Гильхон. Портретная живопись и живопись, на которой запечатлены люди эпохи Чосон – отражение истории и идей / Хвиджун Ан, Гильхон Мин. – Сеул: Хаккоджэ, 2010. – 660 с.*).

257. 안휘준. 한국 미술의 미. – 서울: 효형출판, 2008. – 367 쪽. (*Ан Хвиджун. Красота корейского искусства / Хвиджун Ан. – Сеул: Хёхён чхульпхан, 2008. – 367 с.*).

258. 안휘준. 한국 회화사연구. – 서울: 시공사, 2000. – 862 쪽. (*Ан Хвиджун. Исследование истории корейской живописи / Хвиджун Ан. – Сеул: Сигонса, 2000. – 862 с.*).

259. 안휘준. 한국 회화의 의해. – 서울: 시공사, 2000. – 416 쪽. (*Ан Хвиджун. Как понимать корейскую живопись / Хвиджун Ан. – Сеул: Сигонса, 2000. – 416 с.*).

260. 안휘준. 한국 회화의 전통. – 서울: 사회평론, 2012. – 498 쪽. (*Ан Хвиджун. Традиции корейской живописи / Хвиджун Ан. – Сеул: Сахве пхённон, 2012. – 498 с.*).

261. 안휘준. 한국의 미술과문화. – 서울: 시공사, 2000. – 455 쪽. (*Ан Хвиджун. Искусство и культура Кореи / Хвиджун Ан. – Сеул: Сигонса, 2000. – 455 с.*).

262. 오세창. 국역 근역서화징 (權域書畫徵). – 서울: 시공사, 1998, 1144 쪽. (*О Сечхан. Сборник биографий корейских художников / Сечхан О. – Сеул: Сигонса, 1998. – 1144 с.*).

263. 오주석. 다원檀園 김홍도. – 서울: 솔, 2008. – 498 쪽. (*О Джусок. Танвон Ким Хондо / Джусок О. – Сеул: Соль, 2008. – 498 с.*).

264. 유복열. 한국회화대관. – 서울: 문교원, 2002. – 1180 쪽. (Ю Богель. Большой обзор корейской живописи / Богель Ю. – Сеул: Мунгёвон, 2002. – 1180 с.).
265. 유흥준. 조선시대 화론연구. – 서울: 학고재, 1998. – 276 쪽. (Ю Хонджун. Исследование теории корейской живописи периода Чосон / Хонджун Ю. – Сеул: Хаккодзэ, 1998. – 276 с.).
266. 윤영수, 신민정. 풍속화. 붓과 색으로 조선을 깨우다 김홍도 신윤복 김준근. – 서울: 지식채널, 2008. – 248 쪽. (Юн Ёнсу, Син Минджон. Жанровая живопись. Чосон, переданный кистью и цветом Ким Хондо, Син Юнбока и Ким Джунгына / Ёнсу Юн, Минджон Син. – Сеул: Чисик чхэноль, 2008. – 248 с.).
267. 윤철규. 박물관과 미술관 가기 전에 읽는 옛 그림이 쉬워지는 미술책. – 서울: 탐, 2015. – 210 쪽. (Юн Чхольгю. Перед походом в музей или галерею: книга, которая просто рассказывает о традиционной живописи / Чхольгю Юн. – Сеул: Тхам, 2015. – 210 с.).
268. 윤희순. 조선 미술사 연구: 민족미술에 대한 단상 (朝鮮美術史 研究: 民族美術에 對한 斷想). – 서울: 서울신문사, 1946. – 158 쪽. (Юн Хисун. Исследование искусства эпохи Чосон: ясно думая о национальном искусстве / Юн Хисун. – Сеул: Соуль синмунса, 1946. – 158 с.).
269. 이내옥. 공재 윤두서. – 서울: 시공사, 2003. – 456 쪽. (Ли Нэок. Конджэ Юн Дусо / Нэок Ли. – Сеул: Сигонса, 2003. – 456 с.).
270. 이동주. 한국회화소사. – 서울: 범우사, 1996. – 282 쪽. (Ли Донджу. Малая история корейской живописи / Донджу Ли. – Сеул: Помуса, 1996. – 282 с.).
271. 이동주. 우리 옛 그림의 아름다움. – 서울: Sigongart, 2006. – 384 쪽. (Ли Донджу. Красота старинной корейской живописи / Донджу Ли. – Сеул: Sigongart, 2006. – 384 с.).



272. *이용희, 이동주*. 한국회화사론. – 서울: 열화당, 1994. – 345 쪽. (*Ли Ёнхи, Ли Донджу*. История корейской живописи / Ёнхи Ли, Донджу Ли. – Сеул: Ёльхвадан, 1994. – 345 с.).
273. *이상희*. 꽃으로 보는 한국문화. 1–3. – 서울: 넥서스, 1999. – 526, 427, 596 쪽. (*Ли Санхи*. Корейская культура, увиденная через цветы. Т. 1–3. / Санхи Ли. – Сеул: Нексосы, 1999. – 526, 427, 596 с.).
274. *이성미, 김장희*. 한국회화사 용어집. – 서울: 다할미디어, 2003. – 504 쪽. (*Ли Сонми, Ким Джанхи*. Собрание терминов по истории корейской живописи / Сонми Ли, Джанхи Ким. – Сеул: Тахаль мидио, 2003. – 504 с.).
275. *이원복*. 조선시대의 화훼영모화 – 5 백년 긴 흐름, 변천과 특징 // 澗松文華. 화훼영모 – 자연을 품다. – 서울: 간송미술문화재단, 2015. – 173–194 쪽. (*Ли Вонбок*. Живопись растений, птиц и животных периода Чосон – пятьсот лет истории, развитие и особенности жанра / Вонбок Ли // Кансон мунхва. Растения, птицы и животные – отражение природы. Каталог выставки. Сеул: Кансон мисуль мунхва чэдан, 2015. – С. 173–194.).
276. *이태호*. 조선후기 회화의 사실정신. – 서울: 학고재, 2008. – 434 쪽. (*Ли Тхэхо*. Реализм живописи позднего периода Чосон / Тхэхо Ли. – Сеул: Хаккодзэ, 2008. – 434 с.).
277. *장지성*. 한국의 화훼영모화. – 서울: 안크라픽스, 2020. – 419 쪽. (*Чан Джисон*. Корейская живопись растений, птиц и животных / Джисон Чан. – Сеул: Анкхырапхиксы, 2020. – 419 с.).
278. *정병모*. 미술은 아름다운 생명체다. – 서울: 다할 미디어, 2001. – 296 쪽. (*Чон Бёнмо*. Искусство – жизнь в красоте / Бёнмо Чон. – Сеул: Тахаль мидио, 2001. – 296 с.).
279. 조선 문화 유물. 회화편. – 평양: 국립 출판사, 1957. – 19 쪽. (Культурное наследие Кореи. Живопись. Пхеньян: Куннип чхульпханса, 1957. – 19 с.).

280. 조선미술 15-19 세기. - 조선미술박물관. 미술정보센터, 2010. (Изобразительное искусство периода Чосон XV-XIX вв. Диск. - Художественная галерея Кореи. Культурный информационный центр, 2010.).
281. 조용진. 풀과 벌레를 즐겨 그린 화가 신사임당. - 서울: 어린이미술관, 2008. - 48 쪽. (Чо Ёнджин. Син Саимдан - художница, которая рисовала травы и насекомых / Ёнджин Чо. - Сеул: Орини мисульгван, 2008. - 48 с.).
282. 진준현. 단원 김홍도 연구. - 서울: 일지사, 1999. - 734 쪽. (Чин Джунхён. Исследование о Танвоне Ким Хондо / Дунхён Чин. - Сеул: Ильджиса, 1999. - 734 с.).
283. 진준현. 조선을 그린 화가 김홍도. - 서울: 어린이미술관, 2008. - 48 쪽. (Чин Джунхён. Ким Хондо - художник, который рисовал Чосон / Джунхён Чин. - Сеул: Орини мисульгван, 2008. - 48 с.).
284. 천경화. 한국문화재총설. - 서울: 백산출판사, 1993. - 1100 쪽. (Чхон Гёнхва. Обзор культурных ценностей Кореи / Гёнхва Чхон. - Сеул: Пэксан чхульпханса, 1993. - 1100 с.).
285. 청록산수, 낙원을 그리다. - 서울: 국립중앙박물관, 2006. - 43 쪽. (Сине-зеленый пейзаж, мечтая о рае. - Сеул: Национальный Музей Кореи, 2006. - 43 с.).
286. 최순우. 무량수전 배흘림기둥에 기대서서. - 서울: 학고재, 2008. - 519 쪽. (Чхве Суну. Опираясь на колонну в технике *пэхыллим* из павильона Мурянсуджон / Суну Чхве. - Сеул: Хаккоджэ, 2008. - 519 с.).
287. 하경호. 조선화 형상리론. - 평양: 조선미술 출판사, 1986. - 294 쪽. (Ха Гёнхо. Теория жанров корейской живописи / Гёнхо Ха. - Пхеньян: Чосонмисуль чхульпханса, 1986. - 294 с.).
288. 한국민족문화대백과사전. 1-27. - 서울: 한국정신문화연구원, 1994-1997. (Большая энциклопедия корейской национальной культуры. В 27 т. - Сеул: Хангук чонсинмунхва ёнгувон, 1994-1997.).

289. 한국의 초상화. 역사속의 인물과 조우하다. – 서울: 놀와, 문화재청, 2007. – 519 쪽. (Корейская портретная живопись. Исторические личности, с которыми мы встречаемся. – Сеул: Нольва, Мунхва чэчхон, 2007. – 519 с.).

290. *한정희*. 한국과 중국 회화. – 서울: 학고재, 1999. – 442 쪽. (*Хан Джонхи*. Корейская и китайская живопись / Джонхи Хан. Сеул: Хаккоджэ, 1999. – 442 с.).

291. *홍선표, 최성은*. 알기쉬운 한국미술사. – 서울: 미진사, 2009. – 368 쪽. (*Хон Сонпхё, Чхве Сонын*. Простая история корейского искусства / Сонпхё Хон, Сонын Чхве. – Сеул: Миджинса, 2009. – 368 с.).

292. *홍선표*. 조선시대 회화사론. – 서울: 문예출판사, 1999. – 708 쪽. (*Хон Сонпхё*. Исследование живописи эпохи Чосон / Сонпхё Хон. – Сеул: Муне чхульпханса, 1999. – 708 с.).

293. *홍선표*. 한국의 전통 회화. – 서울: 이화여자대학교출판사, 2009. – 161 쪽. (*Хон Сонпхё*. Традиционная корейская живопись / Сонпхё Хон. – Сеул: Ихва ёджа тэхаккё чхульпханса, 2009. – 161 с.).

## Электронные ресурсы и сайты музеев

### Общие ресурсы:

Архивно-поисковая система Naver [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.naver.com> (дата обращения: 17.05.2022.).

Архивно-поисковая система Daum [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.daum.net> (дата обращения: 10.03.2022.).

Онлайн перевод *пиньиня* в систему Палладия [Электронный ресурс]. – URL: <https://palladius.ru> (дата обращения: 25.01.2022.).

Онлайн словарь китайских иероглифов [Электронный ресурс]. – URL: <http://cidian.ru> (дата обращения: 30.05.2022.).

Официальный сайт «Большой энциклопедии корейской национальной культуры» (한국민족문화대백과사전) [Электронный ресурс]. – URL: <http://encykorea.aks.ac.kr> (дата обращения: 12.03.2021).

Официальный сайт журнала «Национальный музей Кореи» (National Museum of Korea) [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.museum.go.kr/site/eng/archive/ebook/all?cp=7&pageSize=8&sortOrder=BOOK\\_YEAR\\_MONTH&sortDirection=DESC](https://www.museum.go.kr/site/eng/archive/ebook/all?cp=7&pageSize=8&sortOrder=BOOK_YEAR_MONTH&sortDirection=DESC) (дата обращения: 14.03.2022.).

Официальный сайт летописи «Чосон ванджо силлок» (조선왕조실록) [Электронный ресурс]. – URL: <http://sillok.history.go.kr/main/main.do> (дата обращения: 18.10.2020.).

Официальный сайт Российской ассоциации университетского корееведения [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rauk.ru> (дата обращения: 22.01.2021.).

Портал «Госкаталог» [Электронный ресурс]. – URL: <https://goskatalog.ru> (дата обращения: 08.12.2021.).

Портал «Гуманитарное образование» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.humanities.edu.ru> (дата обращения: 03.10.2020.).

Портал «Корееведение» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.korea.net> (дата обращения: 25.09.2020.).

Портал «Собрание корейской классики» (한국고전종합 DB) [Электронный ресурс]. – URL: <http://db.itkc.or.kr> (дата обращения: 21.04.2021.).

Портал «Кибер Ленинка» [Электронный ресурс]. – URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 06.08.2021.).

Сайт «КНДР сегодня» (조선의 오늘) [Электронный ресурс]. – URL: <https://dprktoday.com/art/category/4?page=12> (дата обращения: 19.05.2021.).

Федеральный портал «Российское образование» [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.edu.ru> (дата обращения: 30.09.2020.).

### **Сайты музеев России:**

Коллекция Государственного музея искусства народов Востока [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.orientmuseum.ru> (дата обращения: 03.12.2021.).

Коллекция Музея антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kunstkamera.ru> (дата обращения: 10.02.2022.).

Коллекция Российского этнографического музея [Электронный ресурс]. – URL: <https://ethnomuseum.ru> (дата обращения: 11.02.2022.).

### **Сайты музеев Республики Корея:**

Коллекция Аббатства Вэгван Ордена Св. Бенедикта (성 베네딕도회 왜관수도원) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.osb.or.kr> (дата обращения: 07.06.2020.).

Коллекция Исторического музея Хонджусон (홍주성역사관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://history.hongseong.go.kr> (дата обращения: 04.05.2020.).

Коллекция Корейской этнографической деревни в г. Ёнбин (한국민속촌) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.koreanfolk.co.kr> (дата обращения: 22.09.2020.).

Коллекция Музея Женского университета Ихва (이화여자대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://cms.ewha.ac.kr/user/indexMain.action?siteId=museum> (дата обращения: 06.18.2021.).

Коллекция Музея Лиум (Leeum 미술관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.leeum.org/html/global/main.asp> (дата обращения: 29.03 2022.).

Коллекция Музея народной живописи Кахве (가회민화 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gahoemuseum.org> (дата обращения: 11.08.2021.).

Коллекция Музея портретов корейских правителей (어진박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.eojinmuseum.org> (дата обращения: 30.03.2022.).

Коллекция Музея провинции Кёнгидо (경기도 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://musenet.ggcf.kr> (дата обращения: 11.07.2021.).

Коллекция Музея Сеульского национального университета (서울대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.snu.ac.kr> (дата обращения: 08.11.2021.).

Коллекция Музея Сучхонского национальный университета (국립순천대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.scnu.ac.kr/museum/main.do> (дата обращения: 10.11.2021.).

Коллекция Музея Университета Ёнъин (용인대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.yongin.ac.kr> (дата обращения: 28.03.2021.).

Коллекция Музея Университета Кённам (경남대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.kyungnam.ac.kr> (дата обращения: 01.04.2021.).

Коллекция Музея Университета Корё (고려대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.korea.ac.kr> (дата обращения: 03.05.2020.).

Коллекция Музея Университета Сонмун (선문대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.sunmoon.ac.kr> (дата обращения: 06.12.2021.).

Коллекция Музея Университета Тонгук (동국대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <https://web.archive.org/web/20161018214919/https://dgumuseum.dongguk.edu/> (дата обращения: 03.04.2021.).

Коллекция Музея Университета Ханьян (한양대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <https://museumuf.hanyang.ac.kr> (дата обращения: 13.01.2021.).

Коллекция Музея Университета Хонъик (홍익대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.hongik.ac.kr> (дата обращения: 30.12.2020.).

Коллекция Музея Университета Чхунбук провинции Северная Чхунчхон (충북대학교 박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.chungbuk.ac.kr> (дата обращения: 22.06.2021.).

Коллекция Музея Хорим (호림박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.horimmuseum.org> (дата обращения: 24.06.2021.).

Коллекция Музея корейского христианства Университета Сунсиль (한국기독교 박물관 송실대학교) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.ssu.ac.kr> (дата обращения: 21.10.2021.).

Коллекция Национального музея Кванджу (국립광주중앙박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://gwangju.museum.go.kr> (дата обращения: 08.01.2022.).

Коллекция Национального музея Когун (дворцовый музей) (국립고궁박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.gogung.go.kr> (дата обращения: 15.04.2021.).

Коллекция Национального музея Кореи (국립중앙박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.museum.go.kr/site/main/home> (дата обращения: 17.04.2022.).

Коллекция Национального музея современного искусства (국립현대미술관) [Электронный ресурс]. – URL: [www.mmca.go.kr](http://www.mmca.go.kr) (дата обращения: 07.11.2021.).

Коллекция Национального музея Чинджу (국립진주박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <https://jinju.museum.go.kr> (дата обращения: 03.09.2022.).

Коллекция Национального этнографического (фольклорного) музея Кореи (국립민속박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nfm.go.kr/home/index.do> (дата обращения: 09.04.2021.).

Коллекция Пусанского музея (부산박물관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://museum.busan.go.kr/busan> (дата обращения: 20.01.2022.).

Коллекция Художественного музея POSCO/Поско (포스코미술관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.poscoartmuseum.org> (дата обращения: 24.12.2020.).

Коллекция Художественного музея Ильмин (일민미술관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://ilmin.org/kr> (дата обращения: 01.10.2020.).

Коллекция Художественного музея Кансон (간송미술관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://kansong.org> (дата обращения: 27.09.2021.).

Коллекция Художественного музея Хоам (호암미술관) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.hoammuseum.org/html/main/index.asp> (дата обращения: 19.08.2021.).

### **Сайты музеев Китая и Японии:**

Коллекция Музея искусства провинции Гуандун (广东美术馆) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.gdmoa.org> (дата обращения: 01.10.2021.).

Коллекция Музея провинции Ляонин в Шэньяне (辽宁省博物馆) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lnmuseum.com.cn> (дата обращения: 12.11.2021.).

Коллекция Национального музея Гугун в Тайбэе (國立故宮博物院) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.npm.gov.tw> (дата обращения: 30.09.2021.).

Коллекция Городского музея Кобэ (神戸市立博物館) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.kobecitymuseum.jp> (дата обращения: 06.09.2021.).

Коллекция Музея народного творчества Японии в Токио (日本民藝館) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mingeikan.or.jp> (дата обращения: 08.09.2021.).

Коллекция Музея Нэдзу в Токио (根津美術館) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.nezu-muse.or.jp> (дата обращения: 09.09.2021.).

Коллекция Музея Ямато (大和文華館) [Электронный ресурс]. – URL: <https://yamato-museum.com> (дата обращения: 10.09.2021.).



Коллекция Токийского национального музея (東京国立博物館) [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.tnm.jp> (дата обращения: 09.09.2021.).

### **Сайты музеев США и Европы:**

Коллекция Бруклинского музея (Brooklyn Museum) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.brooklynmuseum.org> (дата обращения: 17.01.2021.).

Коллекция Музея изящных искусств Бостона (The Museum of Fine Arts) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mfa.org> (дата обращения: 12.02.2022.).

Коллекция Художественного музея Кливленда (The Cleveland Museum of Art) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.clevelandart.org> (дата обращения: 14.10.2021.).

Коллекция Художественной галереи Фрир (The Freer Gallery of Art) [Электронный ресурс]. – URL: <https://asia.si.edu> (дата обращения: 11.03.2021.).

Коллекция Британского музея (the British Museum) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.britishmuseum.org> (дата обращения: 24.7.2022.).

Коллекция Музея Эшмола (Ashmolean Museum of Art and Archaeology) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.ashmolean.org> (дата обращения: 25.7.2022.).

Коллекция Музея на набережной Бранли (Le musée du quai Branly) [Электронный ресурс]. – URL: <https://quaibrnaly.fr/fr> (дата обращения: 29.09.2021.).

Коллекция Музея Чернуски (Musée Cernuschi) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.cernuschi.paris.fr> (дата обращения: 30.09.2021.).

Коллекция Национального музея восточных искусств (Musée national des Arts asiatiques-Guimet, ранее Музей Гиме, Musée Guimet) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.guimet.fr> (дата обращения: 04.06.2021.).

Коллекция Национального музея восточного искусства им. Джузеппе Туччи (Museo nazionale d'arte orientale Giuseppe Tucci) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.museorientale.beniculturali.it> (дата обращения: 11.03.2020.).

Коллекция Королевской галереи Маурицхёйс (Mauritshuis) [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mauritshuis.nl> (дата обращения: 12.05.2022.).

Коллекция Рейксмюзеума (Rijksmuseum), [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.rijksmuseum.nl/nl> (дата обращения: 23.01.2022.).

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего образования «Российский государственный художественно-  
промышленный университет им. С.Г. Строганова»  
(РГХПУ им. С.Г. Строганова)

*На правах рукописи*

Вострикова Екатерина Александровна

**ОБРАЗЫ ЖИВОЙ ПРИРОДЫ В КОРЕЙСКОЙ ТРАДИЦИОННОЙ  
ЖИВОПИСИ ЖАНРА *ХВАХВЕЁНМОХВА* ЭПОХИ ЧОСОН (1392–1910 ГГ.):  
СТИЛЕВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

Специальность 5.10.3 Виды искусства

(изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Том II (Приложения)

Научный руководитель:  
кандидат искусствоведения, профессор  
Гаврилин Кирилл Николаевич

Москва

2022

## СОДЕРЖАНИЕ

Том I	
Введение.....	4
Глава 1. История изучения образов живой природы в корейской традиционной живописи эпохи Чосон (1392–1910 гг.).....	16
Глава 2. Жанр <i>хвахвёёнмохва</i> в историко-культурном контексте эпохи Чосон	
2.1. Предпосылки возникновения жанра <i>хвахвёёнмохва</i> : образы живой природы в художественной культуре древней и раннесредневековой Кореи.....	45
2.2. Жанр <i>хвахвёёнмохва</i> и жанровая структура корейской традиционной живописи эпохи Чосон .....	55
2.3. Направления и стилевые тенденции жанра <i>хвахвёёнмохва</i> .....	61
2.4. Художественное своеобразие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> .....	66
2.5. Иконографические и иконологические особенности живописи жанра <i>хвахвёёнмохва</i> .....	72
Глава 3. Эволюция образов живой природы в корейской традиционной живописи конца XIV–XVII в.	
3.1. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в ранний период Чосон (1392 – ок. 1550 гг.).....	81
3.2. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в средний период Чосон (ок. 1550 – ок. 1700 гг.).....	101
Глава 4. Эволюция образов живой природы в корейской традиционной живописи XVIII – начала XX в.	
4.1. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в поздний период Чосон (ок. 1700 – ок. 1800 гг.).....	128
4.2. Развитие жанра <i>хвахвёёнмохва</i> в конце эпохи Чосон (ок. 1800 – 1910 гг.).....	155
Заключение.....	177
Примечания.....	189
Библиография.....	209

## Том II

## Приложение 1.

Список иллюстраций.....4

Альбом иллюстраций.....27

## Приложение 2.

Словарь ведущих корейских художников жанра *хвахвёёнмохва*.....159

## Приложение 3.

Терминологический словарь.....174

## ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ<sup>1</sup>

Рис. 1. *Фрагменты наскальной живописи на скале Пангудэ* (반구대 암각화), неолит, 7000–3500 гг. до н.э. Уезд Ульджу, деревня Тэгонни.

Рис. 2. *Часть бронзовой ритуальной посуды* (농경문 청동기, 청동 농경문의기 靑銅農耕文儀器), III в. до н.э. 7,3×12,8×1,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 3. Неизвестный художник. *Белый тигр* (백호), роспись из гробницы Тэмё, Когурё, VI в. Уезд Кансо, КНДР.

Рис. 4. Неизвестный художник. *Конюшня* (마구간), роспись из гробницы Анак №3, Когурё, IV в. Уезд Анак, КНДР.

Рис. 5. Неизвестный художник. *Сцена охоты* (수렵도 狩獵圖), роспись из гробницы Муёнчхон (Гробница с Танцующими), Когурё, середина IV – V в. Цзиань, КНР.

Рис. 6. Неизвестный художник. *Пруд с лотосами* (연못), роспись из гробницы Чинпхари №4, Когурё, VI – VII вв. Деревня Рёнсанни, КНДР.

Рис. 7. Неизвестный художник. *Небесная лошадь* (천마도 天馬圖), фрагмент попоны/берестяной декоративный элемент сбруи из гробницы Чхонмачхон, Силла, конец V – начало VI в. Береста, 50×70 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 8. *Покрытый серебром бронзовый сосуд с изображением водоплавающих птиц среди ив* (청동은입사 포류수금문 향완 靑銅銀入絲蒲柳水禽文 香垸), Корё, XIII в. 30,4×27,5×22,3 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 9. *Тысяча журавлей*, ваза типа мэбён (청자상감운학문매병 靑磁象嵌雲鶴文梅瓶), Корё, конец XII в. Национальное культурное достояние №68, 42×16,5×6 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 10. Хуэйцзун. *Журавли, приносящие счастье* (瑞鶴圖), 1112 г. Шелк, тушь, водяные краски, 138,2×51 см. Музей провинции Ляонин, Шэньян.

<sup>1</sup> Мы старались собрать максимально полные данные о произведениях искусства, представленных в диссертации, однако часто сведения даже в самых авторитетных научных публикациях и каталогах могут различаться, поэтому иногда приводятся несколько вариантов названий, размеров и т.п. относящихся к одному произведению.

Рис. 11. Конмин. *Два барана* (이양도 二羊圖), XIV в. Шелк, тушь, водяные краски, 15,7×22 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 12. Чжао Мэнфу. *Баран и козел* (二羊圖), конец XIII – начало XIV в. Бумага, тушь, 25,2×48,4 см. Смитсоновский институт, Художественная галерея Фрир, Вашингтон.

Рис. 13. Неизвестный художник. *Приношение цветов и водных растений* (수덕사 벽화 모사도 修德寺壁畫模寫圖), настенные росписи храма Судокса, оригинал – Корё, XIV в., копии Лим Чхона, 1937 г. Бумага, гуашь, водные растения: 132,5×217 см, цветы: 129×215 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 14. Неизвестный художник. *Изображение явленного образа шестнадцати визуализаций [согласно] «[Проповедованной Буддой] сутре визуализации [Будды Амитаюса]»* (관경 16 관변상도 觀經十六觀變相圖), Корё, 1300 г. Шелк, тушь, водяные краски, 208,8×129,8 см. Павильон Дзёнин монастыря Сайфуку, Япония.

Рис. 15. Неизвестный художник. *Изображение явленного образа шестнадцати визуализаций [согласно] «[Проповедованной Буддой] сутре визуализации [Будды Амитаюса]»* (관경 16 관변상도, 觀經十六觀變相圖), Корё, 1323 г. Шелк, тушь, водяные краски, 214×112,5 см. Монастырь Ринсёдзи, Япония.

Рис. 16. Неизвестный художник. *Авалокитешвара [у] водоема, [где отражается] луна* (수월관음도 水月觀音圖), Корё, 1332 г. Шелк, тушь, водяные краски, 227,9×125,8 см. Монастырь Дайтокудзи, Киото.

Рис. 17. Ан Гён. *Дракон* (룡, 운룡 雲龍), XV в. Бумага (?), тушь, 25,5×36 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 18. Неизвестный художник. *Козлы* (양도 羊圖), ранний период Чосон, XVI (?) в. Шелк, тушь, водяные краски, 36,6×23,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 19. Ю Джамми. *Журавли и сосны в долине* (지곡송학 芝谷松鶴, 지곡의 소나무와 두루미), 1494 г. Шелк, тушь, водяные краски, 40,5×34 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 20. Предположительно Син Джам. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), *Лето, Зима*, первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 116/110,6×45,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 21. Предположительно Син Джам, *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), *Осень, Осень*, первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 116/110,6×45,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 22. Предположительно Ан Гвисэн. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), конец XV – первая половина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 131,2×73,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 23. Люй Цзи. *Цветы и птицы четырех времен года, Весна* (四季花鳥圖, 春), конец XV – начало XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 174,4×99,7 см. Токийский национальный музей, Токио.

Рис. 24. Люй Цзи. *Цветы мальвы и коричное дерево*, конец XV – начало XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 172×90 см. Государственный музей Востока, Москва.

Рис. 25. Ким Джон. *Две поющие птицы* (이조화명도 二鳥和鳴圖), начало XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 31,5/32,1 (?) ×21,7 см. Частное собрание, Республика Корея.

Рис. 26. Ким Джон. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), начало XVI в. Бумага (?), тушь, два альбомных листа: 19,5×23,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 27. Ко Ун. *Большой тигр с белым лбом* (백액대호 白額大虎, 흰이마 큰호랑이), конец XV – начало XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 21,5×23,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 28. Ли Ам. *Собака-мать и щенки* (모견도 母犬圖, 어미개와 강아지), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 73,2×42,4 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 29. Ли Ам. *Цветы, птицы и щенки* (화조구자도 花鳥狗子圖, 꽃과 새, 강아지들), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 86×44,9 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 30. Ли Ам. *Кошка, залезшая [от щенков] на дерево/Птицы, цветы, кошка и щенки* (나무에 오른 고양이의, 화조묘구도 花鳥猫狗圖), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 87×44,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 31. Ли Ам. *Цветы, птицы, кошка и щенок* (꽃과 새, 고양이, 강아지, 화조묘구도 花鳥猫狗圖), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 87×44 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 32. Ли Ам. *Цветы, птицы и щенки* (화조구자도 花鳥狗子圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 106,5×48,5 см. Музей народного творчества Японии, Токио.

Рис. 33. Ли Ам. *Два щенка* (쌍구자도 雙狗子圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 76×40 см. Национальный музей Чинджу, Чинджу.

Рис. 34. Ли Ам. *Пара диких гусей* (한쌍의 기러기), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 84,7×50 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 35. Ли Ам. *Сокол на насесте* (가응도 架鷹圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 98,5×54,2 см. Музей изящных искусств Бостона, Бостон.

Рис. 36. Ли Ам. *Сокол на насесте* (가응도 架鷹圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 94,8×48,9 см. Музей народного творчества Японии, Токио.

Рис. 37. Ли Ам. *Сокол на насесте* (가응도 架鷹圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 87,5×53,8 см. Частное собрание, Япония.

Рис. 38. Предположительно Син Саимдан. *Белые цапли* (백로도 白鷺圖), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 28,9×20,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 39. Син Саимдан. *Белая трясогузка* (알락할미새), первая половина XVI в. Шелк, тушь, 18,7×14,5 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.

Рис. 40. Син Саимдан. *Китайский ёрш и креветка* (쏘가리와 새우), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 20,5×20 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 41. Син Саимдан. *Виноград* (포도도 葡萄圖), альбом *Знаменитые картины Кореи* (해동명화집 海東名畫集), первая половина XVI в. Шелк, тушь, 31,5×21,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 42. Син Саимдан. Цикл *Травы, насекомые и виноград* (초충포도도 草蟲葡萄圖), *Паук и паутина в виноградной лозе* (포도나무에 거미줄, 거미), *Виноградная лоза* (포도나무), первая половина XVI в. Бумага, тушь, 24,7×10,2 см, 24×10,6 см. Музей Университета Сонмун, Асан.

Рис. 43. Син Саимдан. *Арбуз и богомол* (수박과 사마귀), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 44,3×25,9 см. Городской музей Оджукхон, Каннын.

Рис. 44. Син Саимдан. *Физалис и красная стрекоза* (파리와 고추잠자리), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 44,2×25,7 см. Городской музей Оджукхон, Каннын.

Рис. 45. Син Саимдан. *Лилейник и гвоздика* (흰원석죽 萱菴石竹, 원추리꽃과 패랭이꽃), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 41×25,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 46. Син Саимдан. *Мак и бабочки* (귀비호접 貴妃蝴蝶, 양귀비꽃과 호랑나비), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 41×25,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 47. Син Саимдан. *Баклажан и кузнечик* (가지와 메뚜기), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 43,5×22,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 48. Предположительно Син Саимдан. *Травы и насекомые* (초충도 草蟲圖): *Арбуз и полевые мыши* (수박과 들쥐), *Баклажан и саранча* (가지와 방아깨비), *Огурец и лягушка* (오이와 개구리), *Мак и ящерица* (양귀비꽃과

도마뱀), первая половина XVI в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, 34×28/29/29,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 49. Предположительно Син Саимдан. *Травы и насекомые* (초충도 草蟲圖): *Колокольчик и мальва* (도라지와 부용화), *Целозия и навозные жуки* (맨드라미와 쇠똥구리), *Водяной перец и богомол* (여뀌와 사마귀), *Лилейник и лягушка* (원추리와 개구리), первая половина XVI в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, 34×28/29/29,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 50. *Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением сосны и бамбука «Второго года правления императора Хунчжи»* (백자 청화 ‘홍치 2년’명 송죽문 향아리 白磁 靑畫‘弘治二年’銘 松竹文 立壺), 1489 г. Национальное культурное достояние №176, 48,7/49 (?)×13,1/13,2 (?)×17,8/17,5 см. Музей Университета Тонгук, Сеул.

Рис. 51. *Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением людей под сосной и бамбуком* (백자 청화 소나무 대나무 인물무늬 향아리, 백자청화 송죽인물문 호 白磁靑畫松竹人物文壺), XVI в. Национальное культурное достояние №644, 47 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.

Рис. 52. *Бело-голубая керамическая бутылка с изображением сливы, птиц и бамбука* (백자청화 매조죽문 병 白磁靑畫梅鳥竹文 瓶), 1505 г. Национальное культурное достояние №659, 32,9×8,5×10,4 см. Частное собрание, Республика Корея.

Рис. 53. *Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением сливы, бамбука и птиц* (백자 청화 매화 대나무 새 무늬 향아리 白磁靑畫梅鳥竹文 有蓋壺), XV в. Национальное культурное достояние №170, 16,5×6,2×9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 54. *Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением множества рыб* (백자청화군어문호 白磁靑華群魚文壺), XV в. Национальное культурное достояние №788, 24,7×8,1×12,4 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 55. *Керамический кувшин пунчхон с изображением рыб, выполненным подглазурной росписью окиси железа* (분청사기철화어문호粉靑沙器鐵畫魚文壺), XV–XVI вв. Национальное культурное достояние №787, 27×15×9,8 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 56. Ли Джон. *Бамбук на ветру* (풍죽 風竹, 바람 맞은 대), XVII в. Шелк, тушь, 127,5×71,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 57. Ли Джон. *Ростки бамбука*, альбом *Три обители Чистоты* (순죽 筍竹, 순 나오는 대, 삼청첩 三清帖), 1594 г. Черный шелк, золотая краска, 25,5×39,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 58. Ли Джон. *Сухой бамбук*, альбом *Три обители Чистоты* (고죽 枯竹, 마른 대, 삼청첩 三清帖), 1594 г. Черный шелк, золотая краска, 25,5×39,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 59. О Моннён. *Цветущая слива лунной ночью* (묵매도 墨梅圖, 달밤에 핀 매화), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, 119,1×53,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 60. О Моннён. *Слива* (묵매도 墨梅圖), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, 20,3×13,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 61. Хван Джипчун. *Виноград* (포도도 葡萄圖), XVI в. Ткань из крапивы (*рами*), тушь, 35×30 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 62. Хван Джипчун. *Виноград* (묵포도도 墨葡萄圖), XVI в. Ткань из крапивы (*рами*), тушь, 27×22,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 63. Син Серим. *Птица в бамбуке* (죽금도 竹禽圖, 대와 새, 죽조 竹鳥), XVI в. Бумага, тушь, 28,8×20,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 64. Ким Си. *Птичка вдыхает аромат сливового дерева* (매조문향 梅鳥聞香, 매화 나무에 앉은 새가 향기를 맡다), 1592 г. Шелк, тушь, 25,8×20 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 65. Ли Гёньюн. *Стая гусей в тростнике под луной* (월반노안도 月伴蘆雁圖), конец XVI – начало XVII в. Бумага, тушь, 27×37 см. Музей Университета Кённам, Чханвон.

Рис. 66. Ли Гёньюн. *Чешущаяся собака в тени цветов* (화하소구 花下搔狗, 꽃그늘에서 긁적이는 개), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 17,7×15,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 67. Предположительно Ли Ёньюн. *Голуби на иве весной* (유상춘구도 柳上春鳩圖), конец XVI – начало XVII в. Бумага, тушь, 29,7×22,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 68. Линь Лян. *Птицы в осеннем лесу* (秋林聚禽圖), XV в. Шелк, тушь, водяные краски, 147,5×79 см. Музей искусств провинции Гуандун, Гуанчжоу.

Рис. 69. Предположительно Ли Ёньюн. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖): *Весна, Весна, Лето, Лето, Осень, Осень, Зима, Зима*, конец XVI – начало XVII в. Свитки, составлявшие восьмистворчатую ширму, шелк, тушь, водяные краски, 160,6×53,9/152,1×54 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 70. Ким Сик. Альбом *Цветы и птицы* (화조화첩 花鳥畫帖): *Ласточка, летящая над гвоздикой* (석죽비연 石竹飛燕), *Птичка на летнем пруду* (하지수금 夏池水禽), *Белые цапли в увядших лотосах* (패하백로 敗荷白鷺), *Гуси в тростнике на берегу* (한정노안 寒汀蘆雁), XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 24,9×16,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 71. Ким Сик. *Птицы осенью лакомятся красными ягодами* (추금탐주 秋禽貪珠), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28×19,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 72. Ким Сик. *Птица на красном клене* (단풍서조 丹楓棲鳥, 단풍 나무에 깃든 새), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 17,5×15 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 73. Ким Сик. *Бекас* (도요새, 전 鴨), XVII в. Ткань из крапивы (*рами*), тушь, 28,8×17 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 74. Предположительно Ли Хам. Альбом *Птицы и животные* (영모첩 翎毛帖): *Маленькие птички на красном клёне* (단풍소조도 丹楓小鳥圖), *Белоголовые птички на колючем ясене* (산초백두도 山椒白頭圖), XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 16,7×16,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 75. Ли Джин. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), первая половина XVII в. Шелк, тушь, 67,9×57 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 76. Ли Джин. *Утки-мандаринки на летнем пруду* (하지원양 夏池鴛鴦), первая половина XVII в. Шелк, тушь, 64,5×52,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 77. Ли Джин. Альбом *Пейзажи и птицы* (산수영모첩 山水翎毛帖): *Две поющие птицы* (이조화명 二鳥和鳴), *Пара птиц в бамбуке на камнях* (석죽쌍조 石竹雙鳥), *Утки-мандаринки в пруду и водяной перец* (요당원양 蓼塘鴛鴦), *Дикие гуси и гвоздика в запруде* (석죽당안 石竹唐雁), первая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 31×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 78. Ли Джин. Альбом *Пейзажи и птицы* (산수영모첩 山水翎毛帖): *Белые цапли в лotosовом пруду* (연지백로 蓮池白鷺), *Дикие гуси в тростнике осенью* (추저노안 秋渚唐雁), *Золотые фазаны на утесе* (암상금계 巖上錦雞), *Белые фазаны глубоко в горах* (심산백한 深山白鷗), первая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 31×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 79. Линь Лян. *Птицы в кустах* (灌木集禽圖), первая половина XV в. Шелк, тушь, водяные краски, 121,2×34 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй.

Рис. 80. Предположительно Чо Сок. *Сороки на старом дереве* (노수서작도 老樹棲鵲圖, 조작도 鳥鵲圖, 새와 까치, 아침 까치) XVII в. Шелк, тушь, 112,4×57,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 81. Чо Сок. *[Приносящая радость] сорока на старой сливе* (고매서작 古梅瑞鵲, 목은 매화나무에 앉은 상서로운 까치), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 100×55,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 82. Чо Сок. *Увядший лотос и птичка* (잔하수금도 殘荷水禽圖), XVII в. Бумага, тушь, 29,4×17 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 83. Чо Сок. *Птичка на [цветущей] сливе* (매조도 梅鳥圖), XVII в. Шелк, тушь, 54,8×33 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 84. Чо Сок. *Птичка в бамбуке* (죽금도 竹禽圖), XVII в. Шелк, тушь, 54,8×33 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 85. Чо Джиун. *Спящая птица на сливе* (매상숙조도 梅上宿鳥圖), вторая половина XVII в. Бумага, тушь, 109×56,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 86. Предположительно Чо Джиун. *Журавль на сосне* (송학도 松鶴圖, 소나무와 학), вторая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 67,8×59,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 87. Чо Джиун. *Перепел осенью клюёт просо* (추순탁속 秋鶉啄粟, 가을 메추리가 조를 쪄다), вторая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 15,8×24,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 88. Ли Ди. *Буйволы, спасающиеся от грозы* (風雨歸牧), XII в. Шелк, тушь, водяные краски, 120,7×102,8 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй.

Рис. 89. Ким Си. *Отдыхающий буйвол* (야우한와 野牛閒臥, 들소가 한가로이 누워 있다), вторая половина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 14×19 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 90. Ким Си. *Желтый буйвол* (황우도 黃牛圖), XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×14,9 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.

Рис. 91. Предположительно Ким Сик. *Буйволы под сухим деревом* (고목우도 枯木牛圖, 마른나무와 소), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 98,5×57,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 92. Ким Сик. *Играющий на флейте верхом на буйволе* (기우취적 騎牛吹笛, 소 타고 저 불고), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28,5×19 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 93. Ли Гёньюн. *Играющий на флейте верхом на буйволе* (기우취적 騎牛吹笛, 소 타고 저 불고), конец XVI – начало XVII в. Бумага, тушь, 33,7×51,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 94. Ли Ёньюн. *Мальчик, тянущий буйвола* (동자견우도 童子牽牛圖), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, 20,4×13,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 95. Ли Джин. *Спящий под деревом буйвол* (수하우면 樹下牛眠, 나무 아래에서 소가 잠들다), XVII в. Ткань из крапивы (рами), тушь, 18×28,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 96. Чон Хоннэ. *Смелый сокол на восходе солнца* (육일호취 旭日豪鷲), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 118,2×60,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 97. Чон Хоннэ. *Сокол наблюдает за восходом солнца над морем* (해응관일 海鷹觀日, 바다매가 해를 바라보다), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 116,5×63,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 98. Неизвестный художник. *Сосна и журавли* (소나무와 학, 군학서상도 群鶴瑞祥圖), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 221,5×180,8 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 99. Неизвестный художник. *Десять символов долголетия* (십장생도 병풍 十長生圖屏風), вторая половина XVIII в. Десятистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 210×552,3 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 100. Неизвестный художник. *Весна в горах* (동산의 봄, 소산춘경색 小山春景色), XIX в. Десятистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 165×411 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 101. Ю Докчан. *Бамбук, покрытый снегом* (설죽 雪竹, 눈 맞은 대), 1753 г. Бумага, тушь, водяные краски, 139,7×92 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 102. Юн Дусо. *Табун лошадей* (군마도 群馬圖), начало XVIII в. Бумага, тушь, 16,4×10,2 см. Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.

Рис. 103. Юн Дусо. *Белая лошадь под ивой* (유하백마도 柳下白馬圖), начало XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 32,2×40 см. Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.

Рис. 104. Юн Дусо. *Овощи и фрукты* (채과도 菜果圖), конец XVII – начало XVIII в. Бумага, тушь, 30×24,2 см, Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.

Рис. 105. Юн Дусо. *Гранат и ветка сливы* (석류매지 石榴梅枝), конец XVII – начало XVIII в. Бумага, тушь, 30×24,2 см. Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.

Рис. 106. Чо Ёнсок. *Подковка лошади* (말징 박기), первая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 36,7×25,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 107. Чо Ёнсок. *Сороки на сосне* (송작도 松鵲圖/쌍작도 雙鵲圖), 1726 г. Шелк, тушь, водяные краски, 46,5×41 см. Частное собрание, Республика Корея.

Рис. 108. Ким Дурян. *Чешущаяся черная собака* (흑그소고 黑狗搔股, 흑구도 黑狗圖, 긁는 개), середина XVIII в. Бумага, тушь, 22,3×26,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 109. Ким Дурян. *Волопас* (목동우수 牧童牛睡, 소몰이군), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 31×50,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 110. Чон Сон. *Восемь картин с растениями, животными, птицами и насекомыми* (화훼영모초충도 8 폭): *Мыши, ворующие арбуз* (서과투서 西瓜偷鼠), *Лягушка на огуречном поле* (과전청와 瓜田青蛙), *Отдыхающая кошка в осенний день* (추일한묘 秋日閑猫), *Гвоздика и бабочка* (석죽호접 石竹蝴蝶), первая половина

XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 30,5×20,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 111. Чон Сон. *Восемь картин с растениями, животными, птицами и насекомыми* (화훼영모초충도 8 폭): *Водяной перец и цикада осенью* (홍료추선 紅蓼秋蟬), *Жаба и баклажан* (하마가자 蝦蟆茄子), *Целозия и поздние [осенние (?)] цыплята* (계관만추 鷄冠晚雛), *Физалис и петух* (등롱웅계 燈籠雄鷄), первая половина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 30,5×20,8 см, Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 112. Сим Саджон. *Дицентра приманивает бабочку* (금낭조접 錦囊招蝶, 금낭화가 나비를 부르다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 21×12,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 113. Сим Саджон. *Цикада, поющая на сухой ветви ивы* (유사명선 柳查鳴蟬, 버드나무 등걸에서 매미가 울다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28×22,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 114. Сим Саджон. *Камень, травы и насекомые* (괴석초충도 怪石草蟲圖), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 25×18 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.

Рис. 115. Сим Саджон. *Водоплавающая птичка [зимородок] чувствует аромат* (수금문향 水禽聞香), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 27,2×21,1 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 116. Сим Саджон. *Дятел* (탁목조 啄木鳥, 딱따구리), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 25×18 см. Частное собрание, Республика Корея.

Рис. 117. Сим Саджон. *Дятел стучит в глубоком сосредоточении* (탁목삼매 啄木三昧, 나무를 쪼며 삼에 들다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28,7×18,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 118. Сим Саджон. *Грозный ястреб наблюдает за фазаном* (노응탐치 怒鷹眈雉, 성난 매가 꿩을 노려보다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 130,8×61 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 119. Сим Саджон. *Птичка и ягоды* (금옥과주 禽欲破珠), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,9×24,1 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 120. Сим Саджон. *Одинокая хризантема, противостоящая инею* (오상고절 傲霜孤節, 서리를 이겨내는 외로운 절개), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 27,4×38,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 121. Сим Саджон. *Утки на лotosовом пруду* (연지유압도 蓮池遊鴨圖), 1760 (?) г. Шелк, тушь, водяные краски, 142,3×72,5 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 122. Кан Сехван. *Бамбук в камнях* (석죽 石竹, 돌과 대), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, 30×44,6 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 123. Кан Сехван. *Орхидея и бамбук* (난죽도권 蘭竹圖卷, 난초와 대나무, 蘭竹圖), 1790 г. Бумага, тушь, 39,3×283,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 124. Кан Сехван. *Орхидея* (묵란도 墨蘭圖), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, 29,8×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 125. Кан Сехван. *Орхидея* (묵란도 墨蘭圖), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, 28,5×18 см. Художественный музей Ильмин, Сеул.

Рис. 126. Кан Сехван. *Цветы и птицы, созданные в мастерской Десяти бамбуков* (방십죽제화조도 做十竹齋花鳥圖), 1788 г. Бумага, тушь, водяные краски, 28,7×18,3 см. Художественный музей Ильмин, Сеул.

Рис. 127. Кан Сехван. *Чем дальше [находится цветок], тем тоньше аромат* (향원익청 香遠益清, 향기는 멀수록 맑다), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 115,5×52,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 128. Кан Сехван. *Редька (무), Альбом Пхёама* (표암첩 豹菴帖), XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 28,5×22,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 129. Чхве Бук. *Перепела осенью клюют просо* (추순탁속 秋鶉啄粟, 가을 메추리가 조를 쪼다), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 27,5×17,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 130. Чхве Бук. *Перепела* (메추라기 鶉), XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 24×18,3 см. Музей Университета Корё, Сеул.

Рис. 131. Чхве Бук. *Заяц* (토끼), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 33,5×30,2 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 132. Чхве Бук. *Орел и заяц* (매와 토끼, 응토 鷹兔), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 29,5×41,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 133. Чхве Бук. *Орел, выслеживающий зайца* (호응박토도 豪鷹博兔圖, 토끼를 잡아 찬 매, 토끼를 응시하고 있는 독수리), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 41,7×35,4 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 134. Чхве Бук. *Полевая мышь грызет редьку* (서설홍청 鼠嚙紅菁, 쥐가 순무를 파먹다), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 19×20 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 135. Чхве Бук. *Капуста и красная редька* (배추와 붉은 무), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 21,5×30,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 136. Пён Санбёк. *Кошка, сидящая в осеннем саду под хризантемой* (국정추묘 菊庭秋猫, 국화 핀 뜰 안의 가을 고양이), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 29,5×22,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 137. Пён Санбёк. *Кошки и воробьи* (묘작도 猫雀圖), XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 93,7×43 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 138. Пён Санбёк. *Курица с цыплятами* (모계영자도 母鷄領子圖, 어미닭과 병아리, 계도 鷄圖), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 100,9×50 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 139. Пён Санбёк. *Петух и курицы охраняют цыплят* (자웅장추 雌雄將雛), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 30×46 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 140. Гейсберт Гиллис де Хондекутер. *Петух и курицы в пейзаже*, 1651 (?) г. Доска, масло, 55×74 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага.

Рис. 141. Мельхиор де Хондекутер, *Птичий двор*, 1660–1665 гг. Холст, масло, 92,3×109,4 см. Рейксмюзеум, Амстердам.

Рис. 142. Пён Санбёк. *Бамбук и пара воробьев на дереве* (죽수쌍작 竹樹雙雀), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,2×19,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 143. Пён Санбёк. *Птицы на заснеженной ветке* (설지한금 雪枝寒禽), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,2×19,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 144. Джузеппе Кастильоне. Листы альбома *Бессмертное цветение бесконечной весны* (仙萼长春图册), предположительно 1723–1735 гг. Шелк, тушь, водяные краски, 33,3×27,8 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй.

Рис. 145. Карел Фабрициус. *Щегол*, 1654 г. Доска, масло, 33,5×22,8 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага.

Рис. 146. Ким Хондо. *Рыжая кошка, играющая с бабочкой* (황묘농접 黃猫弄蝶, 노란 고양이 가 나비를 놀리다), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 30,1×46,1 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 147. Ким Хондо. *Цветок лотоса и стрекозы* (하화청정 荷花蜻蜓, 연꽃과 고추잠자리), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 32,4×47 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 148. Ким Хондо, Кан Сехван. *Свирепый тигр под сосной* (송하맹호도 松下猛虎圖), вторая половина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 90,4×43,8 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 149. Неизвестный художник. *Свирепый пес* (맹견도 猛犬圖), конец XVIII – начало XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 44,2×98,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 150. Ким Хондо. *Цветы и птицы* (화조병도 花鳥屏圖): *Игривые фазаны ранней весной* (치희조춘 雉戲早春), *Упитанные перепела в осенних хризантемах* (국추비순 菊秋肥鶉), *Гусята учатся плавать* (치아시영 稚鵝試泳),

*Утки, плывущие в приливе* (야수압영 野水鴨泳), вторая половина XVIII в. Восьмистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 81,7×42,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 151. Ким Хондо. *Цветы и птицы* (화조병도 花鳥屏圖): *Птицы, соревнующиеся в пении среди цветов* (화간쟁명 花間爭鳴), *Птицы поют другу другу весной* (춘금자호 春禽自呼), *Птицы клюют семена лотоса* (조탁연실 鳥啄蓮實), *Птицы, гнездящиеся в бамбуке* (죽서화금 竹棲化禽), вторая половина XVIII в. Восьмистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 81,7×42,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 152. Ким Хондо. *Белые цапли на заливном рисовом поле* (백로횡담 白鷺橫畓), *Живописный альбом года пёнджин* (병진년화첩 丙辰年畫帖), 1796 г. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×31,6 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 153. Ким Хондо. *Радостно стрекочущие сороки весной* (춘작보희도 春鵲報喜圖), *Живописный альбом года пёнджин* (병진년화첩 丙辰年畫帖), 1796 г. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×31,6 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 154. Ким Хондо. *Пара фазанов в осеннем лесу* (추림쌍치도 秋林雙雉圖), *Живописный альбом года пёнджин* (병진년화첩 丙辰年畫帖), 1796 г. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×31,6 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 155. Син Юнбок. *Собака и кошка* (개와 고양이), конец XVIII – начало XIX в. Шелк, тушь, водяные краски, 32×16,6 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.

Рис. 156. Син Юнбок. *Молча смотрит на луну, [поднимающуюся] за ветвями* (나월불폐 蘿月不吠, 나뭇가지에 걸린 달을 보고 짓지 않다), конец XVIII – начало XIX в. Шелк, тушь, 25,3×16 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 157. Сим Саджон. *Крабы в тростнике на берегу* (노저해행 蘆渚蟹行), середина XVIII в. Бумага, тушь, 27,3×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 158. Ким Хондо. *Крабы, объедающие тростник* (해탐노화 蟹貪蘆花, 게가 갈대꽃을 탐하다), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 23,1×27,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 159. Чхве Бук. *Два краба* (지두해도 指頭蟹圖, 게 2 마리), середина XVIII в. Бумага, тушь, 26×36 см. Музей Университета Сонмун, Асан.

Рис. 160. Сим Саджон. *Рыба, выпрыгивающая из воды, приветствует солнце* (어약영일 魚躍迎日, 물고기가 뛰어 해를 맞이하다), 1767 г. Бумага, тушь, водяные краски, 129×57,6 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 161. Ли Гванса, Ли Ёник. *Карп* (잉어 鯉魚), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 120,5×57,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 162. Чан Ханджон. *Водные обитатели* (어해도 魚蟹圖), конец XVIII – начало XIX в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створки: 102,4×47,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 163. Чан Ханджон. Листы *Живописного альбома водных обитателей* (어개화첩 魚介畫帖, 어해화첩전 魚蟹畫帖全), конец XVIII – начало XIX в. Шелк, тушь, водяные краски, 30×24,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 164. Ким Джонхи. *Гора, покрытая снегом* (적설만산 積雪滿山), альбом *Собрание орхидей* (난맹첩 蘭盟帖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 22,9×27 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 165. Ким Джонхи. *Тяжелые капли росы весной* (춘농로중 春濃露重), альбом *Собрание орхидей* (난맹첩 蘭盟帖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 22,9×27 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 166. Ким Джонхи. *Цветы отцветают, появляются плоды* (염화취실 斂華就實), альбом *Собрание орхидей* (난맹첩 蘭盟帖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 22,9×27 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 167. Ким Джонхи. *Орхидея / Орхидея [как она есть]* (묵란도 墨蘭圖, 부작난도 不作蘭圖, 불이선란도 不二禪蘭圖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 54,9×30,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 168. Ли Хаын. *Орхидея* (묵란 墨蘭), альбом *Орхидеи Сокина* (석파묵란첩 石坡墨蘭帖), середина XIX в. Бумага, тушь, 27,3×37,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 169. Ли Хаын. *Орхидеи Тэвонгуна* (대원군묵란육폭병풍 大院君墨蘭六幅屏風), вторая половина XIX в. Шестистворчатая ширма, шелк, тушь, створки: 191,5×42,5 см, свитки: 134×29,5 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.

Рис. 170. Чо Хирён. *Красная и белая слива в цвету* (붉은 매화와 흰 매화, 홍백매화도 紅白梅花圖), XIX в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 124,8×46,4 см, ширма: 124,8×371,2 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 171. Чо Хирён. *Красная слива* (홍매도 紅梅圖), XIX в. Двустворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 127,5×30,2 см. Частное собрание, Республика Корея.

Рис. 172. Чо Хирён. *Цветение сливы вокруг домика для хранения книг* (매화서옥 梅花書屋, 매화가 피어난 서옥), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 106,1×45,6 см. Художественный музей Кансон, Сеул; (справа) фрагмент нижней левой части свитка.

Рис. 173. Ким Сучхоль. *Цветы и травы / Цветы и птицы* (화훼도대련 花卉圖對聯 / 화조도 花鳥圖), XIX в. Двухстворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 127,9×29,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 174. Ким Сучхоль. *Розовая и желтая хризантемы* (자황양국 紫黃兩菊, 보라색과 황색 두 국화), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 33×45 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 175. Ким Сучхоль. *Цветы лотоса* (하화 荷花), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 96,5×43,2 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.

Рис. 176. Хо Рён. *Пион* (모란도 牡丹圖), XIX в. Бумага, тушь, 184,7×64 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 177. Хо Рён. *Пион* (모란도 牡丹圖), XIX в. Бумага, тушь, 80,6×35,5 см. Государственный музей Востока, Москва.

Рис. 178. Хо Рён. Альбом *Шедевры Сочхи* (소치묵묘첩 小癡墨妙帖): *Пион* (묵모란도 墨牡丹圖), *Пион* (묵모란도 墨牡丹圖), XIX в. Бумага, тушь, 26×48,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 179. Син Мёнъён. Альбом *Пейзажи и цветы* (산수화훼도첩 山水花卉圖帖): *Маки* (양귀비), *Хоста* (비비추), *Лотос* (연꽃), *Гортензия* (수국속), 1864 (?) г. Шелк, тушь, водяные краски, 33×21 см, 33,5×21 см, 34×21 см, 33,5×21,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 180. Син Мёнъён. Альбом *Пейзажи и цветы* (산수화훼도첩 山水花卉圖帖): *Дицентра* (성주풀), *Бегония* (추해당), *Хризантемы* (국화), *Лилия и китайская гвоздика* (백합), 1864 (?) г. Шелк, тушь, водяные краски, 30×17,9 см, 30×17,9 см, 30×17,9 см, 30,5×19 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 181. Юнь Шоупин. *Бегония*, альбом *Цветы и птицы*, вторая половина 1860-х гг. Шелк, тушь, водяные краски, 32×26 см. Государственный музей Востока, Москва.

Рис. 182. Юнь Шоупин. *Маки*, альбом *Цветы и птицы*, вторая половина 1860-х гг. Шелк, тушь, водяные краски, 32×26 см. Государственный музей Востока, Москва.

Рис. 183. Нам Геу. *Цветы и бабочки* (호접도 蝴蝶圖, 花蝶圖對聯 호접도대련), XIX в. Двустворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 127,9×28,8 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 184. Нам Геу. *Цветы и бабочки* (호접도 花蝶圖), XIX в. Двустворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, 122×28 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 185. Хон Сесоп. *Птицы / Спящие птицы в бамбуке* (영모도 翎毛圖, 죽숙조도 竹宿鳥圖), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 186. Хон Сесоп. *Птицы / Сороки на цветущей сливе* (영모도 翎毛圖, 매화 까치), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 187. Хон Сесоп. *Птицы / Плывущие утки* (영모도 翎毛圖, 헤엄치는 오리, 유압도 游鴨圖), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 188. Хон Сесоп. *Птицы / Летящие дикие гуси* (영모도 翎毛圖, 비안도 飛雁圖), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 189. Чан Сыноп. *Растения, птицы и животные* (영모절지도 翎毛折枝圖, 산수영모 10 폭병풍), конец XIX в. Десятистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, створка: 148,5×35 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.

Рис.190. Чан Сыноп. *Голубой зимородок [алкион] на лotosовом пруду* (연못가의 물촉새), конец XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 146,5×46,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис.191. Чан Сыноп. *Камыши и крабы / Крабы* (갈대와 게, 게, 해蟹), конец XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 146,5×46,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 192. Чан Сыноп. *Птицы* (영모도 翎毛圖): *Бесстрашные орлы* (호취도 豪鷲圖), *Пара фазанов / Фазан и перепел* (쌍치도 雙雉圖 / 치순도 雉鶉圖), конец XIX в. Двустворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 135,4×55,4 см, 135,5×55,3 см. Музей Лиум, Сеул.

Рис. 193. Чан Сыноп. *Дикие гуси* (기러기, 안雁), конец XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 130×40,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 194. Чан Сыноп. *Дикие гуси и тростник* (Geese and Reeds), конец XIX в. Шелк, тушь, водяные краски, 129,5×34,3 см. Бруклинский музей, Нью-Йорк.

Рис. 195. Чо Сокчин. *Дикие гуси в тростнике* (노안도 蘆雁圖, 갈대와 기러기), 1910 г. Бумага, тушь, 124,5×62,5 см. Национальный музей современного искусства, Сеул.

Рис. 196. Чо Сокчин. *Рыбы, прячущиеся в водорослях* (수초어은 水草魚隱, 수초에 물고기 숨다), конец XIX – начало XX в. Шелк, тушь, водяные краски, 31,8×39,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 197. Чо Сокчин. *Карпы* (잉어 鯉魚), конец XIX – начало XX в. Шелк, тушь, водяные краски, 127,5×32 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 198. Ан Джунсик. *Дикие гуси в тростнике* (갈대와 기러기, 노안도 蘆雁圖), 1909 г. Шелк, тушь, водяные краски, 243,8×82 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 199. Ан Джунсик. *Утки на реке весной* (춘강도압 春江挑鴨, 봄강의 복사꽃 오리), 1915 г. Шелк, тушь, водяные краски, 134,3×42 см, Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 200. Неизвестный художник. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), поздний период Чосон, XIX (?) в. Двустворчатая ширма, бумага (?), тушь, водяные краски, створка: 130,6×49,4 см. Музей провинции Кёнгидо, Ёнъин.

Рис. 201. Неизвестный художник. *Пионы* (모란도 牡丹圖), XIX в. Две сохранившиеся створки ширмы, шелк, тушь, водяные краски, 71,2×68 см. Пусанский музей, Пусан.

Рис. 202. Неизвестный художник. *Водные обитатели* (어해도 6 폭 병풍 魚蟹圖 八幅屏風), поздний период Чосон, XIX (?) в. Шестистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, ширма: 136,5×267,5 см, створки: 95×33 см. Национальный этнографический музей Кореи, Сеул.

Рис. 203. Неизвестный художник. *Собаки* (견구도 犬狗圖), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 59,9×33,3 см. Музей провинции Кёнгидо, Ёнъин.

Рис. 204. Неизвестный художник. *Тигр под сосной и сороки* (송하호작도 松下虎鵲圖), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 126,9×87 см. Пусанский музей, Пусан.

Рис. 205. Неизвестный художник. *Тигр под сосной и сороки* (호작도 虎鵲圖, 호랑이와 까치 소나무로 예), поздний период Чосон, XIX (?) в. Бумага, тушь, водяные краски, 87×53 см. Музей Хоам, Ёнъин.

Рис. 206. Неизвестный художник. *Сорока и тигр* (까치 호랑이), поздний период Чосон, XIX (?) в. Бумага, тушь, водяные краски, 72×59,4 см. Частное собрание, Япония.

## АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ

### Иллюстрации к главе 2: Жанр *хвахвёймохва* в историко-культурном контексте эпохи Чосон



Рис. 1. *Фрагменты наскальной живописи на скале Пангудэ* (반구대 암각화), неолит, 7000–3500 гг. до н.э. Уезд Ульджу, деревня Тэгонни.



Рис. 2. *Часть бронзовой ритуальной посуды* (농경문 청동기, 청동 농경문의기 靑銅農耕文儀器), III в. до н.э. 7,3×12,8×1,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 3. Неизвестный художник. *Белый тигр* (백호), роспись из гробницы Тэмё, Когурё, VI в. Уезд Кансо, КНДР.



Рис. 4. Неизвестный художник. *Конюшня* (마구간), роспись из гробницы Анак №3, Когурё, IV в. Уезд Анак, КНДР.



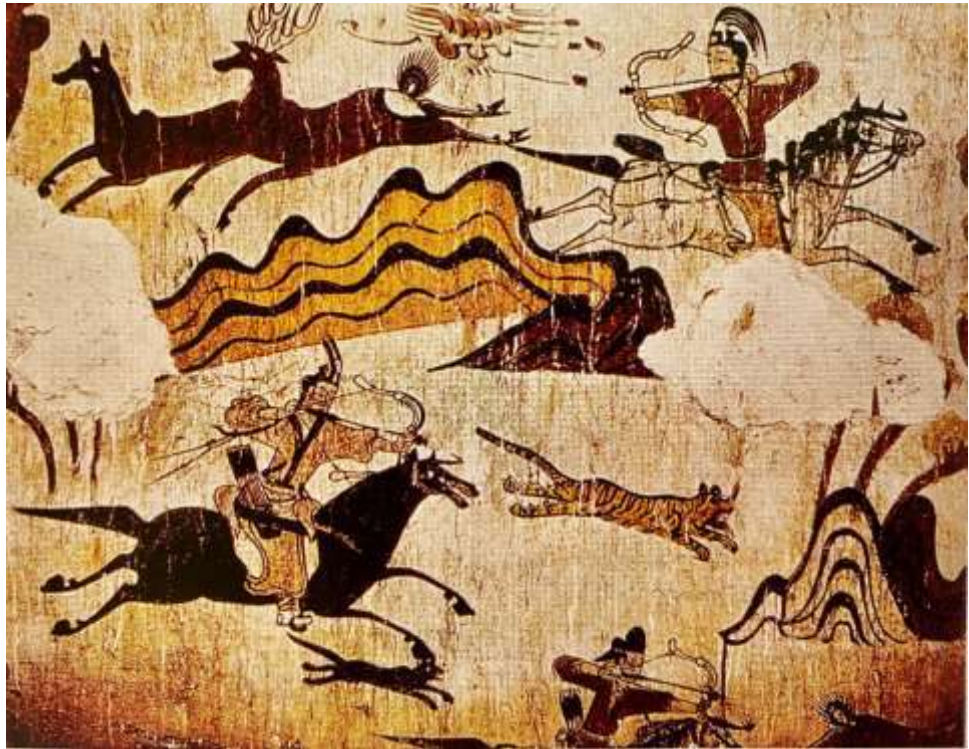


Рис. 5. Неизвестный художник. *Сцена охоты* (수렵도 狩獵圖), роспись из гробницы Муёнчхон (Гробница с Танцующими), Когурё, середина IV – V в. Цзиань, КНР.

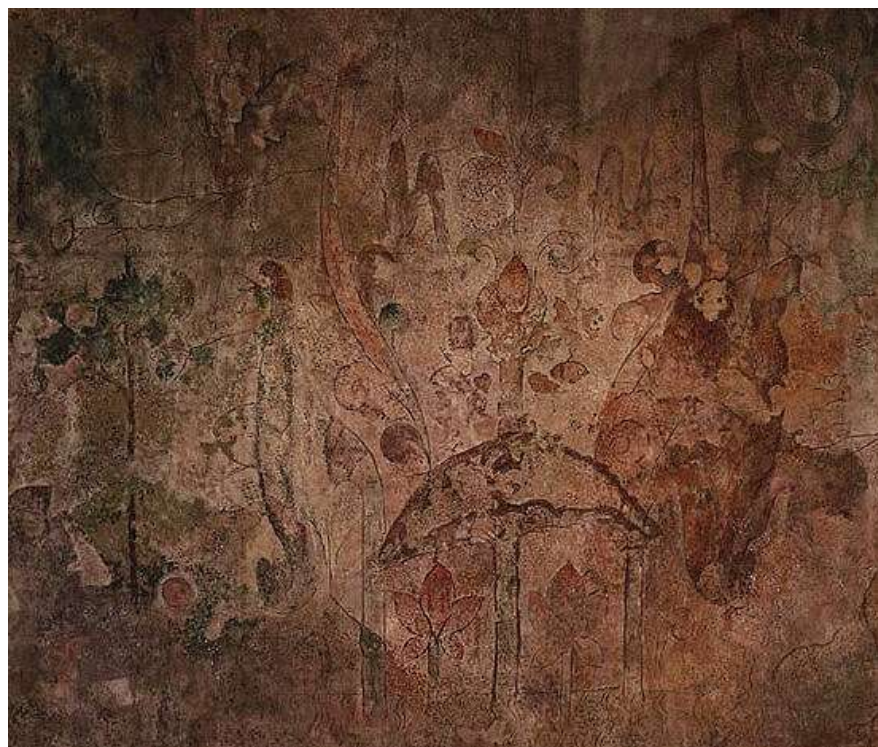


Рис. 6. Неизвестный художник. *Пруд с лотосами* (연못), роспись из гробницы Чинпхари №4, Когурё, VI – VII вв. Деревня Рёнсанни, КНДР.



Рис. 7. Неизвестный художник. *Небесная лошадь* (천마도 天馬圖), фрагмент попоны/берестяной декоративный элемент сбруи из гробницы Чхонмачхон, Силла, конец V – начало VI в. Береста, 50×70 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 8. *Покрытый серебром бронзовый сосуд с изображением водоплавающих птиц среди ив* (청동은입사 포류수금문 향완 靑銅銀入絲蒲柳水禽文香垵), Корё, XIII в. 30,4×27,5×22,3 см. Музей Лиум, Сеул.





Рис. 9. *Тысяча журавлей*, ваза типа мэбён (청자상감운학문매병 靑磁象嵌雲鶴文梅瓶), Корё, конец XII в. Национальное культурное достояние №68, 42×16,5×6 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 10. Хуэйцзун. *Журавли, приносящие счастье* (瑞鶴圖), 1112 г. Шелк, тушь, водяные краски, 138,2×51 см. Музей провинции Ляонин, Шэньян.



Рис. 11. Конмин. *Два барана* (이양도 二羊圖), XIV в. Шелк, тушь, водяные краски, 15,7×22 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 12. Чжао Мэнфу. *Баран и козел* (二羊圖), конец XIII – начало XIV в. Бумага, тушь, 25,2×48,4 см. Смитсоновский институт, Художественная галерея Фрир, Вашингтон.





Рис. 13. Неизвестный художник. *Приношение цветов и водных растений* (수덕사 벽화 모사도 修德寺壁畫模寫圖), настенные росписи храма Судокса, оригинал – Корё, XIV в., копии Лим Чхона, 1937 г. Бумага, гуашь, (вверху) водные растения: 132,5×217 см, (внизу) цветы: 129×215 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 14. Неизвестный художник. *Изображение явленного образа шестнадцати визуализаций [согласно] «[Проповедованной Буддой] сутре визуализации [Будды Амитаюса]»* (관경 16 관변상도 觀經十六觀變相圖), Корё, 1300 г. Шелк, тушь, водяные краски, 208,8×129,8 см. Павильон Дзёнин монастыря Сайфуку, Япония.



Рис. 15. Неизвестный художник. *Изображение явленного образа шестнадцати визуализаций [согласно] «[Проповедованной Буддой] сутре визуализации [Будды Амитаюса]»* (관경 16 관변상도, 觀經十六觀變相圖), Корё, 1323 г. Шелк, тушь, водяные краски, 214×112,5 см. Монастырь Ринсёдзи, Япония.



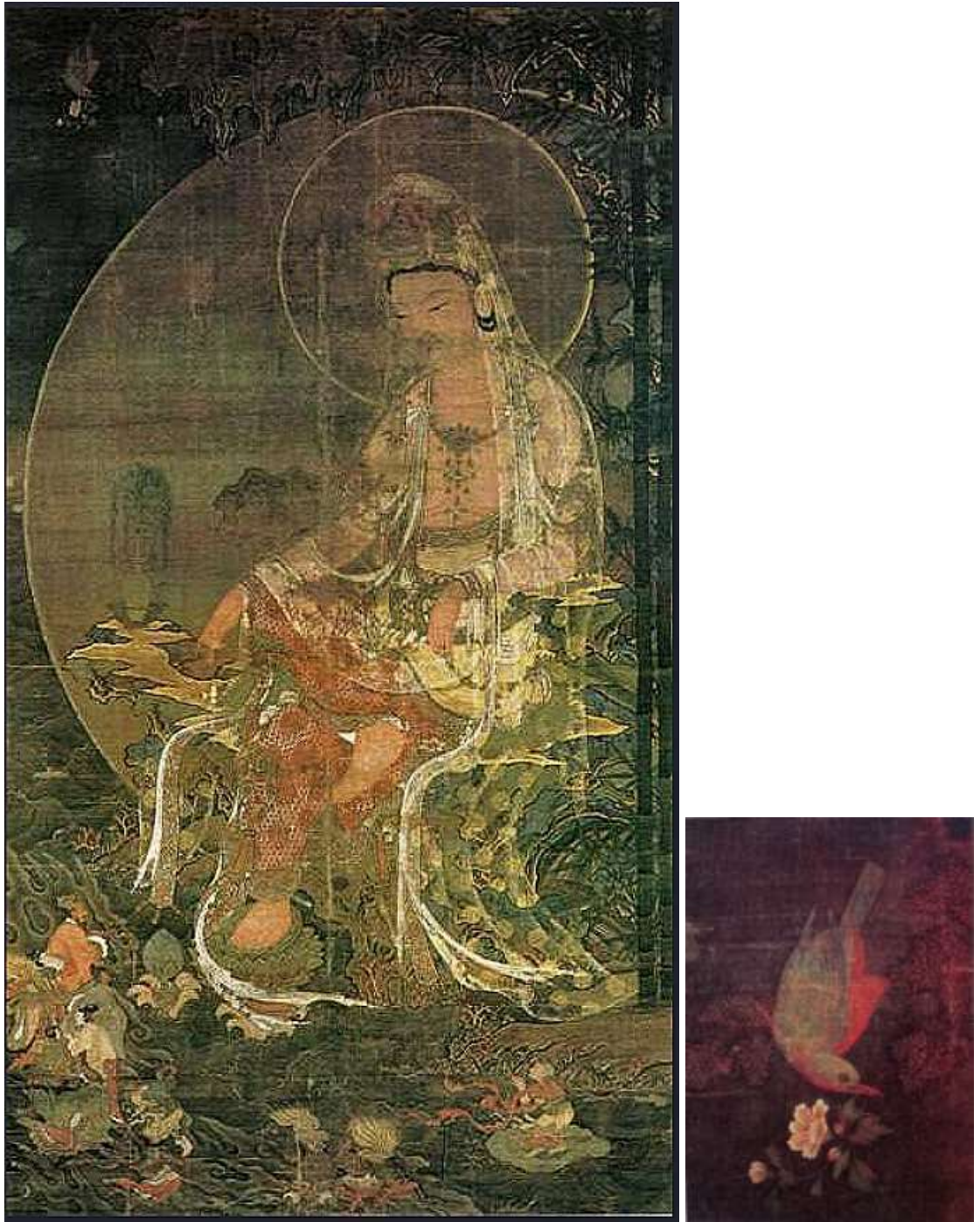


Рис. 16. Неизвестный художник. (слева) *Авалокитешвара [у] водоема, [где отражается] луна* (수월관음도 水月觀音圖), Корё, 1332 г. Шелк, тушь, водяные краски, 227,9×125,8 см. Монастырь Дайтокудзи, Киото; (справа) фрагмент верхней левой части свитка.

**Иллюстрации к главе 3: Эволюция образов живой природы  
в корейской традиционной живописи конца XIV–XVII в.**



Рис. 17. Ан Гён. *Дракон* (룡, 운룡 雲龍), XV в. Бумага (?), тушь, 25,5×36 см.  
Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 18. Неизвестный художник. *Козлы* (양도 羊圖), ранний период Чосон, XVI (?) в. Шелк, тушь, водяные краски, 36,6×23,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 19. Ю Джами. *Журавли и сосны в долине* (지곡송학 芝谷松鶴, 지곡의 소나무와 두루미), 1494 г. Шелк, тушь, водяные краски, 40,5×34 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 20. Предположительно Син Джам. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), (справа) *Лето*, (слева) *Зима*, первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 116/110,6×45,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 21. Предположительно Син Джам, *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), *Осень, Осень*, первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 116/110,6×45,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 22. Предположительно Ан Гвисэн. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖),  
конец XV – первая половина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 131,2×73,6 см.  
Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 23. (слева) Люй Цзи. *Цветы и птицы четырех времен года, Весна* (四季花鳥圖, 春), конец XV – начало XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 174,4×99,7 см. Токийский национальный музей, Токио.

Рис. 24 (справа) Люй Цзи. *Цветы мальвы и коричневое дерево*, конец XV – начало XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 172×90 см. Государственный музей Востока, Москва.





Рис. 25. Ким Джон. *Две поющие птицы* (이조화명도 二鳥和鳴圖), начало XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 31,5/32,1 (?) × 21,7 см. Частное собрание (копия), Республика Корея.



Рис. 26. Ким Джон. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), начало XVI в. Бумага (?), тушь, два альбомных листа: 19,5×23,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 27. Ко Ун. *Большой тигр с белым лбом* (백액대호 白額大虎, 흰이마 큰호랑이), конец XV – начало XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 21,5×23,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 28. (слева) Ли Ам. *Собака-мать и щенки* (모견도 母犬圖, 어미개와 강아지), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 73,2×42,4 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 29. (справа) Ли Ам. *Цветы, птицы и щенки* (화조구자도 花鳥狗子圖, 꽃과 새, 강아지들), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 86×44,9 см. Музей Лиум, Сеул.





Рис. 30. (слева) Ли Ам. *Кошка, залезшая [от щенков] на дерево/Птицы, цветы, кошка и щенки* (나무에 오른 고양의, 화조묘구도 花鳥猫狗圖), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 87×44,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 31. (справа) Ли Ам. *Цветы, птицы, кошка и щенок* (꽃과 새, 고양이, 강아지, 화조묘구도 花鳥猫狗圖), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 87×44 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 32. (слева) Ли Ам. *Цветы, птицы и щенки* (화조구자도 花鳥狗子圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 106,5×48,5 см. Музей народного творчества Японии, Токио.

Рис. 33. (справа) Ли Ам. *Два щенка* (쌍구자도 雙狗子圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 76×40 см. Национальный музей Чинджу, Чинджу.





Рис. 34. Ли Ам. *Пара диких гусей* (한쌍의 기러기), середина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 84,7×50 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.





Рис. 35. Ли Ам. *Сокол на насесте* (가응도 架鷹圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 98,5×54,2 см. Музей изящных искусств Бостона, Бостон.



Рис. 36. (слева) Ли Ам. *Сокол на насесте* (가응도 架鷹圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 94,8×48,9 см. Музее народного творчества Японии, Токио.



Рис. 37. (справа) Ли Ам. *Сокол на насесте* (가응도 架鷹圖), середина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 87,5×53,8 см. Частное собрание, Япония.





Рис. 38. Предположительно Син Саимдан. *Белые цапли* (백로도 白鷺圖), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 28,9×20,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 39. Син Саимдан. *Белая трясогузка* (알락할미새), первая половина XVI в. Шелк, тушь, 18,7×14,5 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.



Рис. 40. Син Саимдан. *Китайский ёрш и креветка* (쏘가리와 새우), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 20,5×20 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



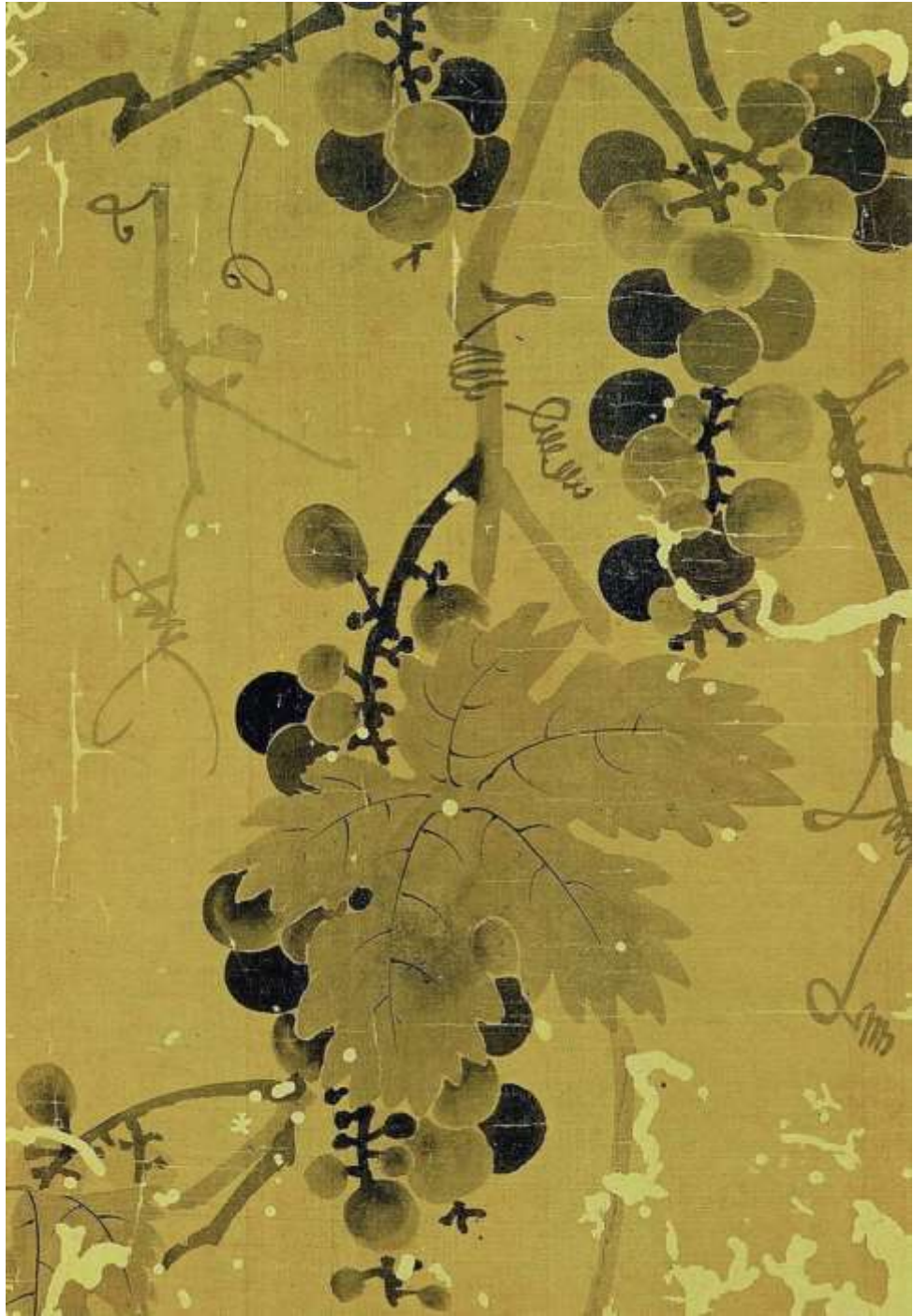


Рис. 41. Син Саимдан. *Виноград* (포도도 葡萄圖), альбом *Знаменитые картины Кореи* (해동명화집 海東名畫集), первая половина XVI в. Шелк, тушь, 31,5×21,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 42. Син Саимдан. Цикл *Травы, насекомые и виноград* (초충포도도 草蟲葡萄圖), (слева) *Паук и паутина в виноградной лозе* (포도나무에 거미줄, 거미), (справа) *Виноградная лоза* (포도나무), первая половина XVI в. Бумага, тушь, 24,7×10,2 см, 24×10,6 см. Музей Университета Сонмун, Асан.



Рис. 43. (слева) Син Саимдан. *Арбуз и богомол* (수박과 사마귀), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 44,3×25,9 см. Городской музей Оджукхон, Каннын.

Рис. 44. (справа) Син Саимдан. *Физалис и красная стрекоза* (파리와 고추잠자리), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 44,2×25,7 см. Городской музей Оджукхон, Каннын.



Рис. 45. (слева) Син Саимдан. *Лилейник и гвоздика* (흰원석죽 萱菀石竹, 원추리꽃과 패랭이꽃), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 41×25,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 46. (справа) Син Саимдан. *Мак и бабочки* (귀비호접 貴妃蝴蝶, 양귀비꽃과 호랑나비), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 41×25,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 47. Син Саимдан. *Баклажан и кузнечик* (가지와 메뚜기), первая половина XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 43,5×22,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 48. Предположительно Син Саимдан. *Травы и насекомые* (초충도 草蟲圖), сверху вниз, слева направо: *Арбуз и полевые мыши* (수박과 들쥐), *Баклажан и саранча* (가지와 방아깨비), *Огурец и лягушка* (오이와 개구리), *Мак и ящерица* (양귀비꽃과 도마뱀), первая половина XVI в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, 34×28/29/29,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 49. Предположительно Син Саимдан. *Травы и насекомые* (초충도 草蟲圖), сверху вниз, слева направо: *Колокольчик и мальва* (도라지와 부용화), *Целозия и навозные жуки* (맨드라미와 쇠똥구리), *Водяной перец и богомол* (여뀌와 사마귀), *Лилейник и лягушка* (원추리와 개구리), первая половина XVI в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, 34×28/29/29,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 50. Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением сосны и бамбука «Второго года правления императора Хунчжи» (백자 청화 ‘홍치 2년’명 송죽문 향아리 白磁 靑畫‘弘治二年’銘 松竹文 立壺), 1489 г. Национальное культурное достояние №176, 48,7/49 (?)×13,1/13,2 (?) ×17,8/17,5 см. Музей Университета Тонгук, Сеул.



Рис. 51. Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением людей под сосной и бамбуком (백자 청화 소나무 대나무 인물무늬 향아리, 백자청화 송죽인물문 호 白磁靑畫松竹人物文壺), XVI в. Национальное культурное достояние №644, 47 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.



Рис. 52. Бело-голубая керамическая бутылка с изображением сливы, птиц и бамбука (백자청화 매조죽문 병 白磁 靑畵梅鳥竹文 瓶), 1505 г. Национальное культурное достояние №659, 32,9×8,5×10,4 см. Частное собрание, Республика Корея.



Рис. 53. Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением сливы, бамбука и птиц (백자 청화 매화 대나무 새 무늬 항아리 白磁 靑畵 梅鳥竹文 有蓋 壺), XV в. Национальное культурное достояние №170, 16,5×6,2×9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 54. *Бело-голубой керамический сосуд с узким горлышком с изображением множества рыб* (백자청화군어문호 白磁靑華群魚文壺), XV в. Национальное культурное достояние №788, 24,7×8,1×12,4 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 55. *Керамический кувшин пунчхон с изображением рыб, выполненным подглазурной росписью окиси железа* (분청사기철화어문호 粉靑沙器鐵畫魚文壺), XV–XVI вв. Национальное культурное достояние №787, 27×15×9,8 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 56. Ли Джон. *Бамбук на ветру* (풍죽 風竹, 바람 맞은 대), XVII в. Шелк, тушь, 127,5×71,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 57. Ли Джон. *Ростки бамбука*, альбом *Три обители Чистоты* (순죽 筍竹, 순 나오는 대, 삼청첩 三清帖), 1594 г. Черный шелк, золотая краска, 25,5×39,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 58. Ли Джон. *Сухой бамбук*, альбом *Три обители Чистоты* (고죽 枯竹, 마른 대, 삼청첩 三清帖), 1594 г. Черный шелк, золотая краска, 25,5×39,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 59. О Моннён. (слева) *Цветущая слива лунной ночью* (목매도 墨梅圖, 달밤에 핀 매화), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, 119,1×53,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул; (справа) фрагмент свитка.



Рис. 60. О Моннён. *Слива* (목매도 墨梅圖), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, 20,3×13,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 61. Хван Джипчун. **Виноград** (포도도 葡萄圖), XVI в. Ткань из крапивы (рами), тушь, 35×30 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 62. Хван Джипчун. **Виноград** (목포도도 墨葡萄圖), XVI в. Ткань из крапивы (рами), тушь, 27×22,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 63. Син Серим. *Птица в бамбуке* (죽금도 竹禽圖, 대와 새, 죽조 竹鳥), XVI в. Бумага, тушь, 28,8×20,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 64. Ким Си. *Птичка вдыхает аромат сливового дерева* (매조문향 梅鳥聞香, 매화 나무에 앉은 새가 향기를 맡다), 1592 г. Шелк, тушь, 25,8×20 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 65. Ли Гёньюн. *Стая гусей в тростнике под луной* (월반노안도 月伴蘆雁圖), конец XVI – начало XVII в. Бумага, тушь, 27×37 см. Музей Университета Кённам, Чханвон.



Рис. 66. Ли Гёньюн. *Чешущаяся собака в тени цветов* (화하소구 花下搔狗, 꽃그늘에서 긁적이는 개), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 17,7×15,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 67. Предположительно Ли Ёнъюн. *Голуби на иве весной* (유상춘구도 柳上春鳩圖), конец XVI – начало XVII в. Бумага, тушь, 29,7×22,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 68. Линь Лян. *Птицы в осеннем лесу* (秋林聚禽圖), XV в. Шелк, тушь, водяные краски, 147,5×79 см. Музей искусств провинции Гуандун, Гуанчжоу.





Рис. 69. Предположительно Ли Ёнъюн. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), справа налево, сверху вниз: *Весна, Весна, Лето, Лето, Осень, Осень, Зима, Зима*, конец XVI – начало XVII в. Свитки, составлявшие восьмистворчатую ширму, шелк, тушь, водяные краски, 160,6×53,9/152,1×54 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 70. Ким Сик. Альбом *Цветы и птицы* (화조화첩 花鳥畫帖), слева направо, сверху вниз: *Ласточка, летящая над гвоздикой* (석죽비연 石竹飛燕), *Птичка на летнем пруду* (하지수금 夏池水禽), *Белые цапли в увядших лотосах* (패하백로 敗荷白鷺), *Гуси в тростнике на берегу* (한정노안 寒汀蘆雁), XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 24,9×16,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 71. (слева) Ким Сик. *Птицы осенью лакомятся красными ягодами* (추금탐주 秋禽貪珠), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28×19,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.

Рис. 72. (справа) Ким Сик. *Птица на красном клене* (단풍서조 丹楓棲鳥, 단풍 나무에 깃든 새), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 17,5×15 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 73. Ким Сик. *Бекас* (도요새, 전 鷓), XVII в. Ткань из крапивы (*рами*), тушь, 28,8×17 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 74. Предположительно Ли Хам. Альбом *Птицы и животные* (영모첩 翎毛帖), (вверху) *Маленькие птички на красном клёне* (단풍소조도 丹楓小鳥圖), (внизу) *Белоголовые птички на колючем ясене* (산초백두도 山椒白頭圖), XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 16,7×16,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 75. Ли Джин. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), первая половина XVII в. Шелк, тушь, 67,9×57 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 76. Ли Джин. *Утки-мандаринки на летнем пруду* (하지원양 夏池鴛鴦), первая половина XVII в. Шелк, тушь, 64,5×52,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 77. Ли Джин. Альбом *Пейзажи и птицы* (산수영모첩 山水翎毛帖), сверху вниз, справа налево: *Две поющие птицы* (이조화명 二鳥和鳴), *Пара птиц в бамбуке на камнях* (석죽쌍조 石竹雙鳥), *Утки-мандаринки в пруду и водяной перец* (요당원앙 蓼塘鴛鴦), *Дикие гуси и гвоздика в запруде* (석죽당안 石竹唐雁), первая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 31×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 78. Ли Джин. Альбом *Пейзажи и птицы* (산수영모첩 山水翎毛帖), сверху вниз, справа налево: *Белые цапли в лotosовом пруду* (연지백로 蓮池白鷺), *Дикае гуси в тростнике осенью* (추저노안 秋渚唐雁), *Золотые фазаны на утесе* (암상금계 巖上錦雞), *Белые фазаны глубоко в горах* (심산백한 深山白鷗), первая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 31×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 79. Линь Лян. *Птицы в кустах* (灌木集禽圖), первая половина XV в. Шелк, тушь, водяные краски, 121,2×34 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй.





Рис. 80. Предположительно Чо Сок. *Сороки на старом дереве* (노수서작도 老樹棲鵲圖, 조작도 鳥鵲圖, 새와 까치, 아침 까치) XVII в. Шелк, тушь, 112,4×57,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 81. Чо Сок. *[Приносящая радость]* сорока на старой сливе (고매서작 古梅瑞鵲, 묵은 매화나무에 앉은 상서로운 까치), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 100×55,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 82. Чо Сок. *Увядший лотос и птичка* (잔하수금도 殘荷水禽圖), XVII в. Бумага, тушь, 29,4×17 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 83. (слева) Чо Сок. *Птичка на [цветущей] сливе* (매조도 梅鳥圖), XVII в. Шелк, тушь, 54,8×33 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 84. (справа) Чо Сок. *Птичка в бамбуке* (죽금도 竹禽圖), XVII в. Шелк, тушь, 54,8×33 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 85. Чо Джиун. *Спящая птица на сливе* (매상숙조도 梅上宿鳥圖), вторая половина XVII в. Бумага, тушь, 109×56,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 86. Предположительно Чо Джиун. *Журавль на сосне* (송학도 松鶴圖, 소나무와 학), вторая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 67,8×59,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 87. Чо Джиун. *Перепел осенью клюёт просо* (추싯타속 秋鶉啄粟, 가을 메추리가 조를 쪼다), вторая половина XVII в. Шелк, тушь, водяные краски, 15,8×24,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 88. Ли Ди. *Буйволы, спасающиеся от грозы* (風雨歸牧), XII в. Шелк, тушь, водяные краски, 120,7×102,8 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй.





Рис. 89. Ким Си. *Отдыхающий буйвол* (야우한와 野牛閒臥, 들소가 한가로이 누워 있다), вторая половина XVI в. Шелк, тушь, водяные краски, 14×19 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 90. Ким Си. *Желтый буйвол* (황우도 黃牛圖), XVI в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×14,9 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.



Рис. 91. Предположительно Ким Сик. *Буйволы под сухим деревом* (고목우도 枯木牛圖, 마른나무와 소), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 98,5×57,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 92. Ким Сик. *Играющий на флейте верхом на буйволе* (기우취적 騎牛吹笛, 소 타고 저 불고), XVII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28,5×19 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 93. Ли Гёньюн. *Играющий на флейте верхом на буйволе* (기우취적 騎牛吹笛, 소 타고 저 불고), конец XVI – начало XVII в. Бумага, тушь, 33,7×51,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 94. Ли Ёнъюн. *Мальчик, тянущий буйвола* (동자견우도 童子牽牛圖), конец XVI – начало XVII в. Шелк, тушь, 20,4×13,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 95. Ли Джин. *Спящий под деревом буйвол* (수하우면 樹下牛眠, 나무 아래에서 소가 잠들다), XVII в. Ткань из крапивы (*рами*), тушь, 18×28,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



**Иллюстрации к главе 4: Эволюция образов живой природы  
в корейской традиционной живописи XVIII – начала XX в.**



Рис. 96. (слева) Чон Хоннэ. *Смелый сокол на восходе солнца* (옥일호취 旭日豪鷲), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 118,2×60,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 97. (справа) Чон Хоннэ. *Сокол наблюдает за восходом солнца над морем* (해응관일 海鷹觀日, 바다매가 해를 바라보다), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 116,5×63,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 98. Неизвестный художник. *Сосна и журавли* (소나무와 학, 군학서상도 群鶴瑞祥圖), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 221,5×180,8 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 99. Неизвестный художник. *Десять символов долголетия* (십장생도 병풍 十長生圖屏風), вторая половина XVIII в. Десятистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 210×552,3 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 100. Неизвестный художник. *Весна в горах* (동산의 봄, 소산춘경색 小山春景色), XIX в. Десятистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 165×411 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 101. Ю Докчан. *Бамбук, покрытый снегом* (설죽 雪竹, 눈 맞은 대), 1753 г. Бумага, тушь, водяные краски, 139,7×92 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 102. Юн Дусо. *Табун лошадей* (군마도 群馬圖), начало XVIII в. Бумага, тушь, 16,4×10,2 см. Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.



Рис. 103. Юн Дусо. *Белая лошадь под ивой* (유하백마도 柳下白馬圖), начало XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 32,2×40 см. Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.



Рис. 104. Юн Дусо. *Овощи и фрукты* (채과도 菜果圖), конец XVII – начало XVIII в. Бумага, тушь, 30×24,2 см, Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.



Рис. 105. Юн Дусо. *Гранат и ветка сливы* (석류매지 石榴梅枝), конец XVII – начало XVIII в. Бумага, тушь, 30×24,2 см. Семейная коллекция клана хэнамских Юнов, Республика Корея.



Рис. 106. Чо Ёнсок. *Подковка лошади* (말징 박기), первая половина XVIII в.  
Бумага, тушь, водяные краски, 36,7×25,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 107. Чо Ёнсок. *Сороки на сосне* (송작도 松鵲圖/쌍작도 雙鵲圖), 1726 г.  
Шелк, тушь, водяные краски, 46,5×41 см. Частное собрание, Республика Корея.





Рис. 108. Ким Дурян. *Чешущаяся черная собака* (흑그소고 黑狗搔股, 흑구도 黑狗圖, 긁는 개), середина XVIII в. Бумага, тушь, 22,3×26,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 109. Ким Дурян. *Волопас* (목동우수 牧童牛睡, 소몰이군), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 31×50,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 110. Чон Сон. *Восемь картин с растениями, животными, птицами и насекомыми* (화훼영모초충도 8 폭), сверху вниз, слева направо: *Мыши, ворующие арбуз* (서과투서 西瓜偷鼠), *Лягушка на огуречном поле* (과전청와 瓜田青蛙), *Отдыхающая кошка в осенний день* (추일한묘 秋日閑猫), *Гвоздика и бабочка* (석죽호접 石竹蝴蝶), первая половина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 30,5×20,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 111. Чон Сон. *Восемь картин с растениями, животными, птицами и насекомыми* (화훼영모초충도 8 폭), сверху вниз, слева направо: *Водяной перец и цикада осенью* (홍료추선 紅蓼秋蟬), *Жаба и баклажан* (하마가자 蝦蟆茄子), *Целозия и поздние [осенние (?)] цыплята* (계관만추 鷄冠晚雛), *Физалис и петух* (등롱웅계 燈籠雄鷄), первая половина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 30,5×20,8 см, Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 112. Сим Саджон. *Дицентра привлекает бабочку* (금낭조접 錦囊招蝶, 금낭화가 나비를 부르다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 21×12,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 113. Сим Саджон. *Цикада, поющая на сухой ветви ивы* (유사명선 柳查鳴蟬, 버드나무 등걸에서 매미가 울다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28×22,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 114. Сим Саджон. *Камень, травы и насекомые* (괴석초충도 怪石草蟲圖), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 25×18 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.



Рис. 115. Сим Саджон. *Водоплавающая птичка [зимородок] чувствует аромат* (수금문향 水禽聞香), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 27,2×21,1 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 116. Сим Саджон. *Дятел* (탁목조 啄木鳥, 딱따구리), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 25×18 см. Частное собрание, Республика Корея.



Рис. 117. Сим Саджон. *Дятел стучит в глубоком сосредоточении* (탁목삼매 啄木三昧, 나무를 쪼며 삼에 들다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 28,7×18,3 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 118. Сим Саджон. *Грозный ястреб наблюдает за фазаном* (노응탐치 怒鷹眈雉, 성난 매가 꿩을 노려보다), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 130,8×61 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 119. Сим Саджон. *Птичка и ягоды* (금옥파주 禽欲破珠), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,9×24,1 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 120. Сим Саджон. *Одинокая хризантема, противостоящая инею* (오상고절 傲霜孤節, 서리를 이겨내는 외로운 절개), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 27,4×38,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



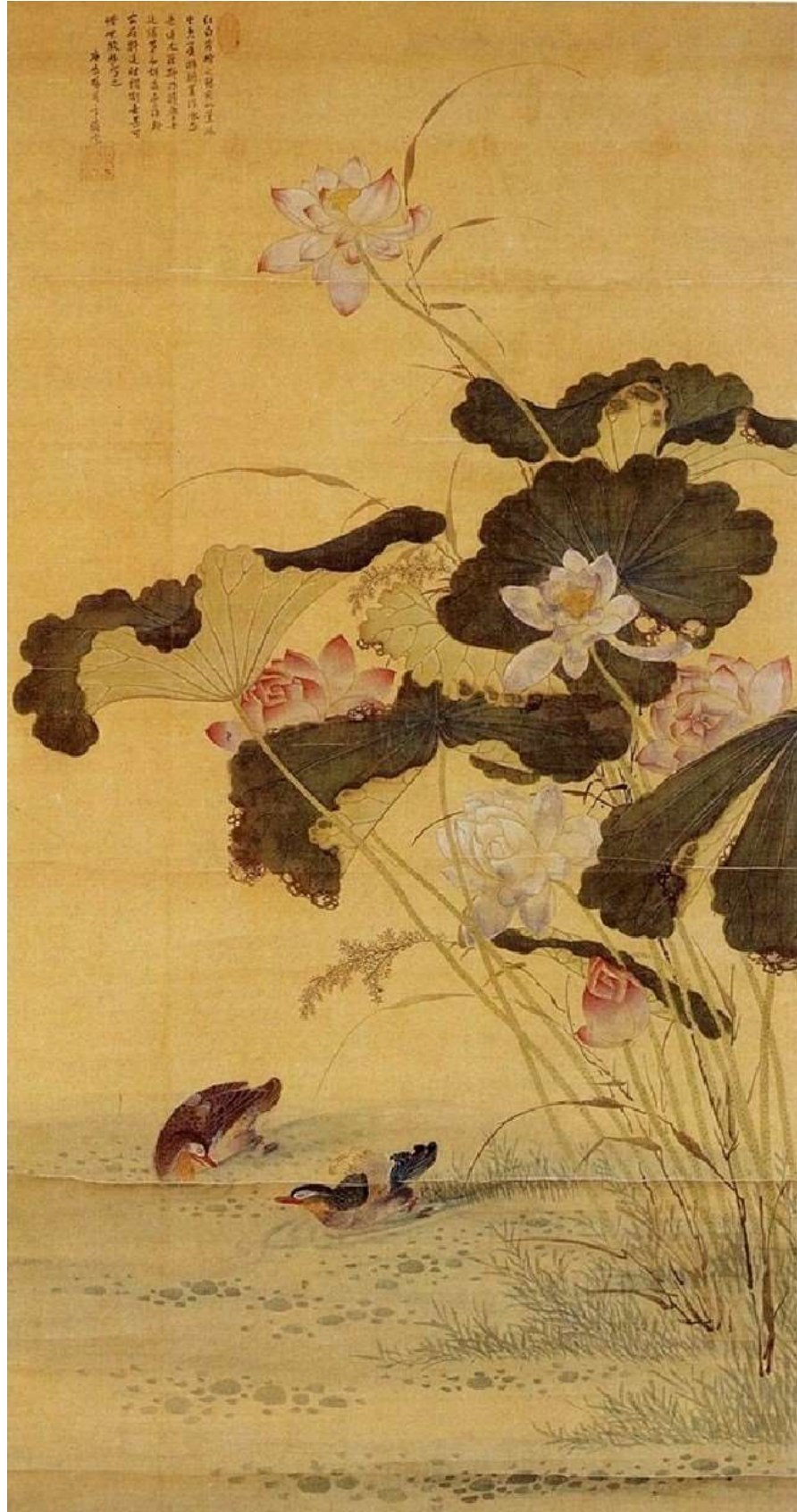


Рис. 121. Сим Саджон. *Утки на лotosовом пруду* (연지유압도 蓮池遊鴨圖), 1760 (?) г. Шелк, тушь, водяные краски, 142,3×72,5 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 122. Кан Сехван. *Бамбук в камнях* (석죽 石竹, 돌과 대), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, 30×44,6 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 123. Кан Сехван. *Орхидея и бамбук* (난죽도권 蘭竹圖卷, 난초와 대나무, 蘭竹圖), 1790 г. Бумага, тушь, 39,3×283,7 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 124. Кан Сехван. *Орхидея* (목란도 墨蘭圖), вторая половина XVIII в.  
Бумага, тушь, 29,8×21 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 125. Кан Сехван. *Орхидея* (목란도 墨蘭圖), вторая половина XVIII в.  
Бумага, тушь, 28,5×18 см. Художественный музей Ильмин, Сеул.





Рис. 126. Кан Сехван. *Цветы и птицы, созданные в мастерской Десяти бамбуков* (방십죽제화조도 做十竹齋花鳥圖), 1788 г. Бумага, тушь, водяные краски, 28,7×18,3 см. Художественный музей Ильмин, Сеул.



Рис. 127. Кан Сехван. *Чем дальше [находится цветок], тем тоньше аромат* (향원익청 香遠益清, 향기는 멀수록 맑다), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 115,5×52,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 128. Кан Сехван. *Редька* (무), *Альбом Пхёама* (포암첩 豹菴帖), XVIII в.  
Шелк, тушь, водяные краски, 28,5×22,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 129. Чхве Бук. *Перепела осенью клюют просо* (추순탁속 秋鶉啄粟, 가을 메추리가 조를 쪼다), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 27,5×17,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 130. Чхве Бук. *Перепела* (메추라기 鶉), XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 24×18,3 см. Музей Университета Корё, Сеул.



Рис. 131. Чхве Бук. *Заяц* (토끼), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 33,5×30,2 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 132. Чхве Бук. *Орел и заяц* (매와 토끼, 응토 鷹兎), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 29,5×41,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.



Рис. 133. Чхве Бук. *Орел, выслеживающий зайца* (호응박토도 豪鷹博兔圖, 토끼를 잡아 찬 매, 토끼를 응시하고 있는 독수리), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 41,7×35,4 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 134. Чхве Бук. *Полевая мышь грызет редьку* (서설홍청 鼠嚙紅菁, 쥐가 순무를 파먹다), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 19×20 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 135. Чхве Бук. *Капуста и красная редька* (배추와 붉은 무), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 21,5×30,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 136. Пён Санбёк. *Кошка, сидящая в осеннем саду под хризантемой* (국정추묘 菊庭秋猫, 국화 핀 뜰 안의 가을 고양이), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 29,5×22,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 137. Пён Санбёк. *Кошки и воробьи* (모작도 猫雀圖), XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 93,7×43 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 138. Пён Санбёк. *Курица с цыплятами* (모계영자도 母鷄領子圖, 어미닭과 병아리, 계도 鷄圖), середина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 100,9×50 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 139. Пён Санбёк. *Петух и курицы охраняют цыплят* (자웅장추 雌雄將雛), середина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 30×46 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 140. (слева) Гейсберт Гиллис де Хондекутер. *Петух и курицы в пейзаже*, 1651 (?) г. Доска, масло, 55×74 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага.

Рис. 141. (справа) Мельхиор де Хондекутер, *Птичий двор*, 1660–1665 гг. Холст, масло, 92,3×109,4 см. Рейксмюзеум, Амстердам.





Рис. 142. Пён Санбёк. *Бамбук и пара воробьев на дереве* (죽수쌍작 竹樹雙雀), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,2×19,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 143. Пён Санбёк. *Птицы на заснеженной ветке* (설지한금 雪枝寒禽), XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 26,2×19,7 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 144. Джузеппе Кастильоне. Листы альбома *Бессмертное цветение бесконечной весны* (仙萼长春图册), предположительно 1723–1735 гг. Шелк, тушь, водяные краски, 33,3×27,8 см. Национальный музей Гугун, Тайбэй.



Рис. 145. Карел Фабрициус. *Щегол*, 1654 г. Доска, масло, 33,5×22,8 см. Королевская галерея Маурицхёйс, Гаага.



Рис. 146. Ким Хондо. *Рыжая кошка, играющая с бабочкой* (황묘농접 黃猫弄蝶, 노란 고양이 가 나비를 놀리다), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 30,1×46,1 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 147. Ким Хондо. *Цветок лотоса и стрекозы* (하화청정 荷花蜻蜓, 연꽃과 고추잠자리), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные краски, 32,4×47 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 148. Ким Хондо, Кан Сехван. *Свирепый тигр под сосной* (송하맹호도 松下猛虎圖), вторая половина XVIII в. Шелк, тушь, водяные краски, 90,4×43,8 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 149. Неизвестный художник. *Свирепый пес* (맹견도 猛犬圖), конец XVIII – начало XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 44,2×98,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 150. Ким Хондо. *Цветы и птицы* (화조병도 花鳥屏圖), сверху вниз, слева направо: *Игривые фазаны ранней весной* (치희조춘 雉戲早春), *Упитанные перепела в осенних хризантемах* (국추비순 菊秋肥鶉), *Гусята учатся плавать* (치아시영 稚鵝試泳), *Утки, плывущие в приливе* (야수압영 野水鴨泳), вторая половина XVIII в. Восьмистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 81,7×42,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 151. Ким Хондо. *Цветы и птицы* (화조병도 花鳥屏圖), сверху вниз, слева направо: *Птицы, соревнующиеся в пении среди цветов* (화간쟁명 花間爭鳴), *Птицы поют друг другу весной* (춘금자호 春禽自呼), *Птицы клюют семена лотоса* (조탁연실 鳥啄蓮實), *Птицы, гнездящиеся в бамбуке* (죽서화금 竹棲化禽), вторая половина XVIII в. Восьмистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 81,7×42,2 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



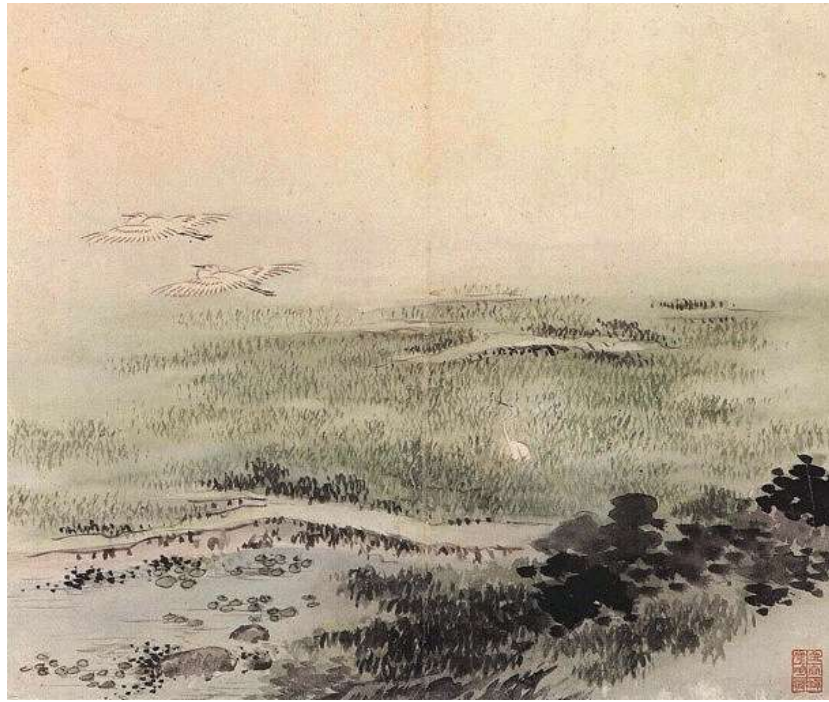


Рис. 152. Ким Хондо. *Белые цапли на заливном рисовом поле* (백로횡답 白鷺橫畝), *Живописный альбом года пёнджин* (병진년화첩 丙辰年畫帖), 1796 г. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×31,6 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 153. Ким Хондо. *Радостно стрекочущие сороки весной* (춘작보희도 春鵲報喜圖), *Живописный альбом года пёнджин* (병진년화첩 丙辰年畫帖), 1796 г. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×31,6 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 154. Ким Хондо. *Пара фазанов в осеннем лесу* (추림쌍치도 秋林雙雉圖), *Живописный альбом года пёнджин* (병진년화첩 丙辰年畫帖), 1796 г. Бумага, тушь, водяные краски, 26,7×31,6 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 155. Син Юнбок. *Собака и кошка* (개와 고양이), конец XVIII – начало XIX в. Шелк, тушь, водяные краски, 32×16,6 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.





Рис. 156. Син Юнбок. *Молча смотрит на луну, [поднимающуюся] за ветвями* (나월불폐 蘿月不吠, 나뭇가지에 걸린 달을 보고 짖지 않다), конец XVIII – начало XIX в. Шелк, тушь, 25,3×16 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 157. (слева) Сим Саджон. *Крабы в тростнике на берегу* (노저해행  
 蘆渚蟹行), середина XVIII в. Бумага, тушь, 27,3×21 см. Художественный музей  
 Кансон, Сеул.



Рис. 158. (справа) Ким Хондо. *Крабы, объедающие тростник* (해탐노화  
 蟹貪蘆花, 게가 갈대꽃을 탐하다), вторая половина XVIII в. Бумага, тушь, водяные  
 краски, 23,1×27,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 159. Чхве Бук. *Два краба* (지두해도 指頭蟹圖, 게 2 마리), середина XVIII  
 в. Бумага, тушь, 26×36 см. Музей Университета Сонмун, Асан.





Рис. 160. Сим Саджон. *Рыба, выпрыгивающая из воды, приветствует солнце* (어약영일 魚躍迎日, 물고기가 뛰어 해를 맞이하다), 1767 г. Бумага, тушь, водяные краски, 129×57,6 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 161. Ли Гванса, Ли Ёник. *Карп* (잉어 鯉魚), вторая половина XVIII в.  
Бумага, тушь, водяные краски, 120,5×57,5 см. Художественный музей Кансон, Сеул.





Рис. 162. Чан Ханджон. *Водные обитатели* (어해도 魚蟹圖), конец XVIII – начало XIX в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створки: 102,4×47,3 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 163. Чан Ханджон. Листы *Живописного альбома водных обитателей* (어개화첩 魚介畫帖, 어해화첩전 魚蟹畫帖全), конец XVIII – начало XIX в. Шелк, тушь, водяные краски, 30×24,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 164. Ким Джонхи. *Гора, покрытая снегом* (적설만산 積雪滿山), альбом *Собрание орхидей* (난맹첩 蘭盟帖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 22,9×27 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 165. Ким Джонхи. *Тяжелые капли росы весной* (춘농로중 春濃露重), альбом *Собрание орхидей* (난맹첩 蘭盟帖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 22,9×27 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 166. Ким Джонхи. *Цветы отцветают, появляются плоды* (염화취실 斂華就實), альбом *Собрание орхидей* (난맹첩 蘭盟帖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 22,9×27 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 167. Ким Джонхи. *Орхидея / Орхидея [как она есть]* (묵란도 墨蘭圖, 부작난도 不作蘭圖, 불이선란도 不二禪蘭圖), первая половина XIX в. Бумага, тушь, 54,9×30,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 168. Ли Хяын. *Орхидея* (묵란 墨蘭), альбом *Орхидеи Сокхва* (석파묵란첩 石坡墨蘭帖), середина XIX в. Бумага, тушь, 27,3×37,8 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 169. Ли Хяын. *Орхидеи Тэвонгуна* (대원군묵란육폭병풍 大院君墨蘭六幅屏風), вторая половина XIX в. Шестистворчатая ширма, шелк, тушь, створки: 191,5×42,5 см, свитки: 134×29,5 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.



Рис. 170. Чо Хирён. *Красная и белая слива в цвету* (붉은 매화와 흰 매화, 홍백매화도 紅白梅花圖), XIX в. Восьмистворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 124,8×46,4 см, ширма: 124,8×371,2 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 171. Чо Хирён. *Красная слива* (홍매도 紅梅圖), XIX в. Двустворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 127,5×30,2 см. Частное собрание, Республика Корея.

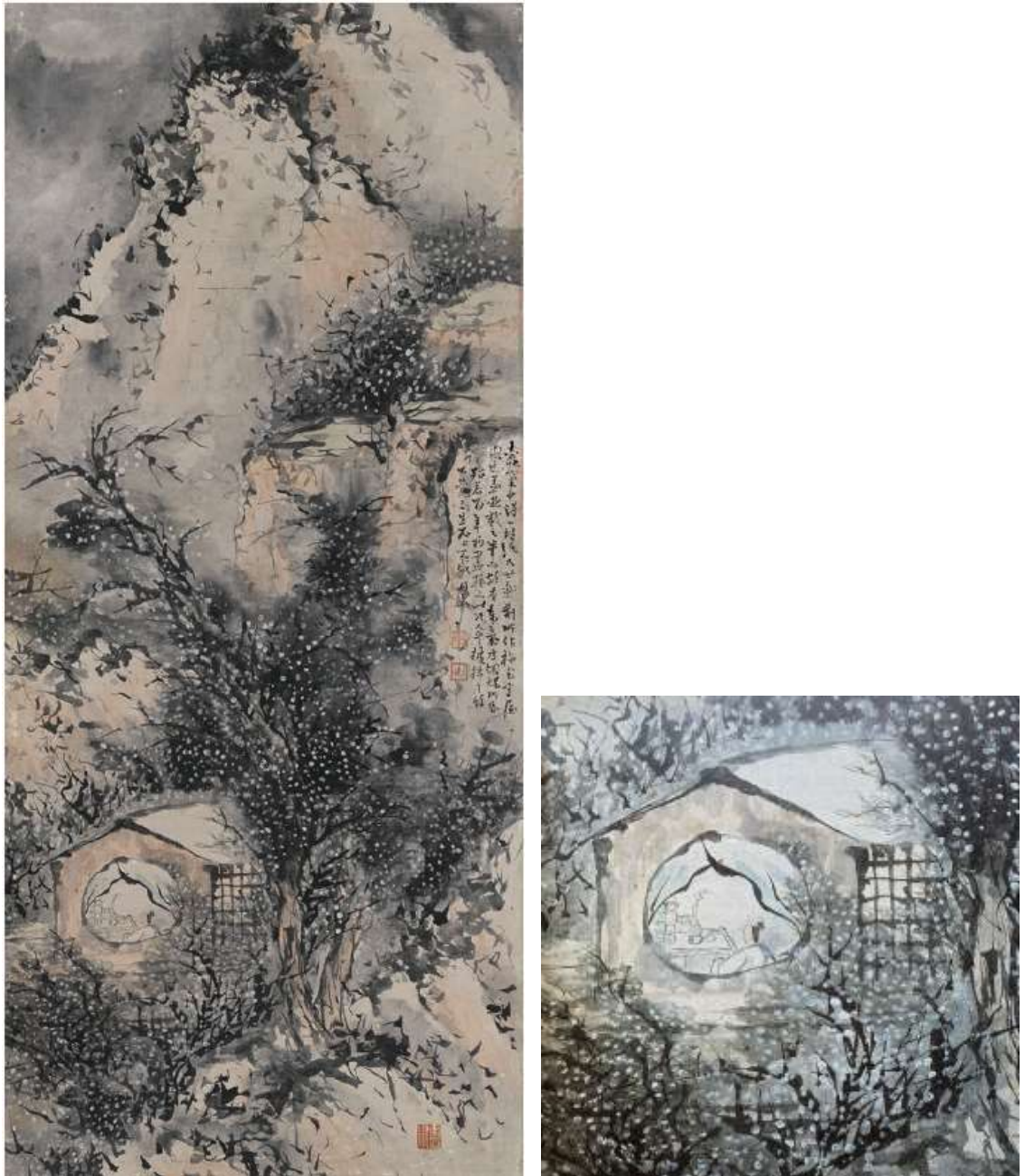


Рис. 172. (слева) Чо Хирён. *Домик для хранения книг, окруженный цветущей сливой* (매화서옥 梅花書屋, 매화가 피어난 서옥), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 106,1×45,6 см. Художественный музей Кансон, Сеул; (справа) фрагмент нижней левой части свитка.





Рис. 173. Ким Сучхоль. *Цветы и травы / Цветы и птицы* (화훼도대련  
 花卉圖對聯 / 화조도 花鳥圖), XIX в. Двухстворчатая ширма, бумага, тушь, водяные  
 краски, створка: 127,9×29,1 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 174. Ким Сучхоль. *Розовая и желтая хризантемы* (자황양국 紫黃兩菊, 보라색과 황색 두 국화), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 33×45 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 175. Ким Сучхоль. *Цветы лотоса* (하화 荷花), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 96,5×43,2 см. Музей Женского университета Ихва, Сеул.



Рис. 176. (слева) Хо Рён. *Пион* (모란도 牡丹圖), XIX в. Бумага, тушь, 184,7×64 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 177. (справа) Хо Рён. *Пион* (모란도 牡丹圖), XIX в. Бумага, тушь, 80,6×35,5 см. Государственный музей Востока, Москва.



Рис. 178. Хо Рён. Альбом *Шедевры Сочхи* (소치묵묘첩 小癡墨妙帖), (вверху) *Пион* (묵모란도 墨牡丹圖), (внизу) *Пион* (묵모란도 墨牡丹圖), XIX в. Бумага, тушь, 26×48,6 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 179. Син Мёнён. Альбом *Пейзажи и цветы* (산수화훼도첩 山水花卉圖帖), справа налево, сверху вниз: *Маки* (양귀비), *Хоста* (비비추), *Лотос* (연꽃), *Гортензия* (수국속), 1864 (?) г. Шелк, тушь, водяные краски, 33×21 см, 33,5×21 см, 34×21 см, 33,5×21,5 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 180. Син Мёнён. Альбом *Пейзажи и цветы* (산수화훼도첩 山水花卉圖帖), справа налево, сверху вниз: *Дицентра* (성주풀), *Бегония* (추해당), *Хризантемы* (국화), *Лилия и китайская гвоздика* (백합), 1864 (?) г. Шелк, тушь, водяные краски, 30×17,9 см, 30×17,9 см, 30×17,9 см, 30,5×19 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 181. Юнь Шоупин. *Бегония*, альбом *Цветы и птицы*, вторая половина 1860-х гг. Шелк, тушь, водяные краски, 32×26 см. Государственный музей Востока, Москва.



Рис. 182. Юнь Шоупин. *Маки*, альбом *Цветы и птицы*, вторая половина 1860-х гг. Шелк, тушь, водяные краски, 32×26 см. Государственный музей Востока, Москва.





Рис. 183. Нам Геу. *Цветы и бабочки* (호집도 蝴蝶圖, 花蝶圖對聯 호집도대련), XIX в. Двустворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, створка: 127,9×28,8 см. Национальный музей Кореи, Сеул.





Рис. 184. Нам Геу. *Цветы и бабочки* (호접도 花蝶圖), XIX в. Двустворчатая ширма, бумага, тушь, водяные краски, 122×28 см. Музей Лиум, Сеул.



Рис. 185. (справа) Хон Сесоп. *Птицы / Спящие птицы в бамбуке* (영모도 翎毛圖, 죽숙조도 竹宿鳥圖), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 186. (слева) Хон Сесоп. *Птицы / Сороки на цветущей сливе* (영모도 翎毛圖, 매화 까치), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 187. (слева) Хон Сесоп. *Птицы / Плывающие утки* (영모도 翎毛圖, 헤엄치는 오리, 유압도 游鴨圖), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.

Рис. 188. (справа) Хон Сесоп. *Птицы / Летящие дикие гуси* (영모도 翎毛圖, 비안도 飛雁圖), вторая половина XIX в. Шелк, тушь, 119,7×47,9 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



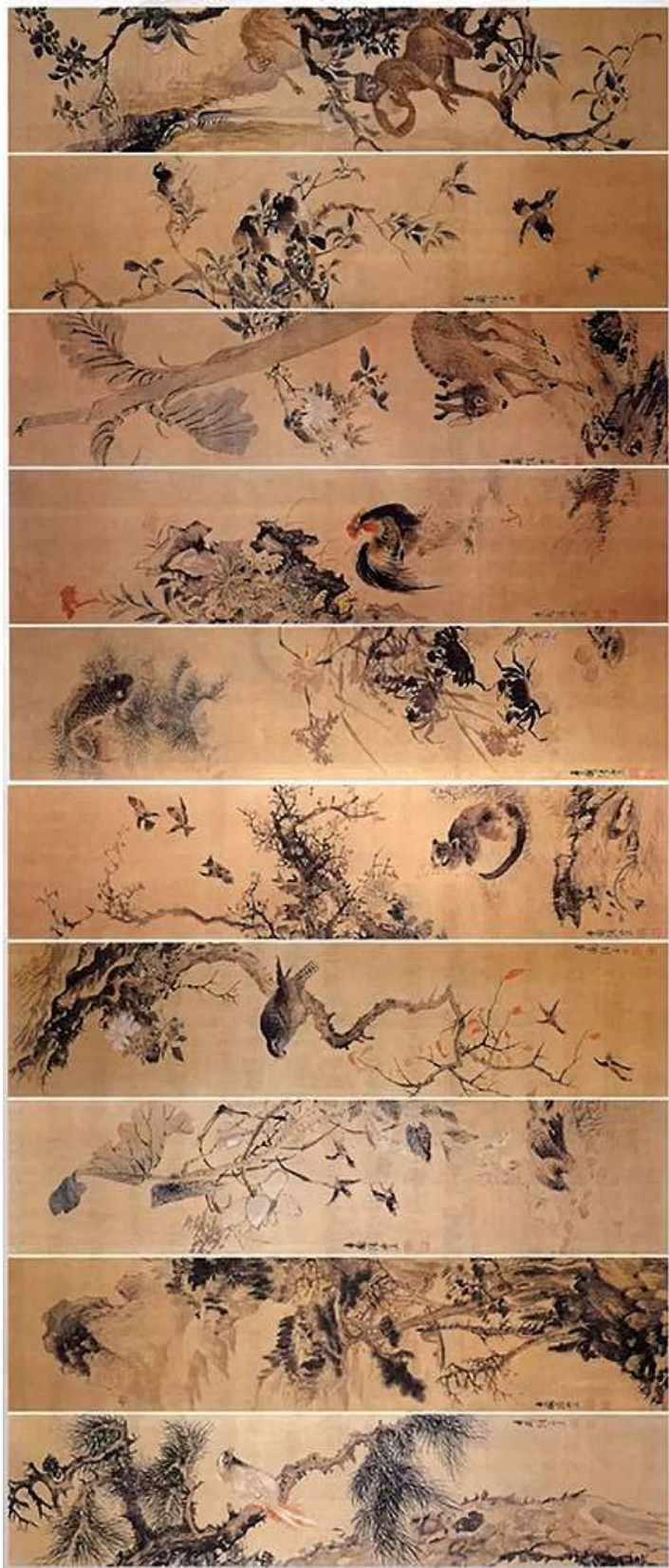


Рис. 189. Чан Сыноп. *Растения, птицы и животные* (영모절지도 翎毛折枝圖, 산수영모 10 폭병풍), конец XIX в. Десятистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, створка: 148,5×35 см. Музей Сеульского национального университета, Сеул.



Рис.190. (слева) Чан Сыноп. *Голубой зимородок [алкион] на лotosовом пруду* (연못가의 물총새), конец XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 146,5×46,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис.191. (справа) Чан Сыноп. *Камыши и крабы / Крабы* (갈대와 게, 게, 해蟹), конец XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 146,5×46,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.





Рис. 192. Чан Сыноп. *Птицы* (영모도 翎毛圖), (слева) *Бесстрашные орлы* (호취도 豪鷲圖), (справа) *Пара фазанов / Фазан и перепел* (쌍치도 雙雉圖 / 치순도 雉鶉圖), конец XIX в. Двустворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, 135,4×55,4 см, 135,5×55,3 см. Музей Лиум, Сеул.





Рис. 193. (слева) Чан Сыноп. *Дикие гуси* (기러기, 안雁), конец XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 130×40,5 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.

Рис. 194. (справа) Чан Сыноп. *Дикие гуси и тростник* (Geese and Reeds), конец XIX в. Шелк, тушь, водяные краски, 129,5×34,3 см. Бруклинский музей, Нью-Йорк.



Рис. 195. Чо Сокчин. *Дикie гуси в тростнике* (노안도 蘆雁圖, 갈대와 기러기), 1910 г. Бумага, тушь, 124,5×62,5 см. Национальный музей современного искусства, Сеул.



Рис. 196. Чо Сокчин. *Рыбы, прячущиеся в водорослях* (수초어은 水草魚隱, 수초에 물고기 숨다), конец XIX – начало XX в. Шелк, тушь, водяные краски, 31,8×39,4 см. Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 197. Чо Сокчин. *Карпы* (잉어 鯉魚), конец XIX – начало XX в. Шелк, тушь, водяные краски, 127,5×32 см. Художественная галерея Кореи, Пхеньян.





Рис. 198. (слева) Ан Джунсик. *Дикие гуси в тростнике* (갈대와 기러기, 노안도 蘆雁圖), 1909 г. Шелк, тушь, водяные краски, 243,8×82 см. Национальный музей Кореи, Сеул.



Рис. 199. (справа) Ан Джунсик. *Утки на реке весной* (춘강도압 春江挑鴨, 봄강의 복사꽃 오리), 1915 г. Шелк, тушь, водяные краски, 134,3×42 см, Художественный музей Кансон, Сеул.



Рис. 200. Неизвестный художник. *Цветы и птицы* (화조도 花鳥圖), поздний период Чосон, XIX (?) в. Двустворчатая ширма, бумага (?), тушь, водяные краски, створка: 130,6×49,4 см. Музей провинции Кёнгидо, Ёнъин.



Рис. 201. Неизвестный художник. *Пионы* (모란도 牡丹圖), XIX в. Две сохранившиеся створки ширмы, шелк, тушь, водяные краски, 71,2×68 см. Пусанский музей, Пусан.





Рис. 202. Неизвестный художник. *Водные обитатели* (어해도 6 폭 병풍 魚蟹圖八幅屏風), поздний период Чосон, XIX (?) в. Шестистворчатая ширма, шелк, тушь, водяные краски, ширма: 136,5×267,5 см, створки: 95×33 см. Национальный этнографический музей Кореи, Сеул.



Рис. 203. Неизвестный художник. *Собаки* (견구도 犬狗圖), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 59,9×33,3 см. Музей провинции Кёнгидо, Ёнъин.





Рис. 204. (слева) Неизвестный художник. *Тигр под сосной и сороки* (송하호작도 松下虎鵲圖), XIX в. Бумага, тушь, водяные краски, 126,9×87 см. Пусанский музей, Пусан.

Рис. 205. (справа) Неизвестный художник. *Тигр под сосной и сороки* (호작도 虎鵲圖, 호랑이와 까치 소나무로 예), поздний период Чосон, XIX (?) в. Бумага, тушь, водяные краски, 87×53 см. Музей Хоам, Ёнбин.



Рис. 206. Неизвестный художник. *Сорока и тигр* (까치 호랑이), поздний период Чосон, XIX (?) в. Бумага, тушь, водяные краски, 72×59,4 см. Частное собрание, Япония.

## ПРИЛОЖЕНИЕ 2. СЛОВАРЬ ВЕДУЩИХ КОРЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ЖАНРА *ХВАХВЕЁНМОХВА*<sup>2</sup>

### Художники раннего периода Чосон (1392– ок. 1550 гг.)

**Ан Гвисэн** (안귀생 安貴生, работал в середине – второй половине XV в., ?–?) – один из ведущих профессиональных художников XV в., состоял придворным художником при ванах Седжо (세조 世祖, 1456–1468 гг.) и Сонджоне (성종 成宗, 1469–1494 гг.). Писал в разных жанрах, в том числе создавал официальные портреты правителей.

**Ан Гён** (안견 安堅, псевд. Хёндонджа, Чугён 현동자 玄洞子, 주경 朱耕, XV в., ?–?) – профессиональный придворный художник, работал в Академии живописи Тохвасо в правление Великого вана Седжона (세종대왕 世宗大王, 1419–1450 гг.). Признан ведущим мастером раннего периода Чосон, оказавшим большое влияние на корейское классическое искусство. Сегодня Ан Гён известен в первую очередь как пейзажист, однако он был мастером-универсалом и преуспел в самых разных жанрах.

**Кан Хиан** (강희안 姜希顔, псевд. Инджэ 인재 仁齋, 1417–1464 гг.) – прославленный интеллектуал, художник, каллиграф, поэт, обладавший тремя талантами *самджоль*, или «триа совершенств». Принадлежал к аристократической семье, приближенной к правящему дому, сделал блистательную карьеру, участвовал в дипломатической миссии в Китай. Был одним из основоположников направления «живописи идей» в Чосоне. Писал насекомых, травы, птиц, людей, небольшие пейзажи и др.

**Ким Джон** (김정 金淨, псевд. Чхунам, Кобон 충암 冲菴, 고봉 孤峯, 1486–1521 гг.) – высокопоставленный чиновник, известный реформатор, политическая карьера которого окончилась трагически. Ким Джон был обвинен в государственной измене (기묘사화 己卯士禍, «избиение ученых года *кимё*», 1519 г.) и приговорен к смертной казни. Позже был реабилитирован и признан одним из

<sup>2</sup> В словаре художники разделены на четыре группы в соответствии с периодизацией, использованной в диссертации. В рамках каждой группы мастера представлены в алфавитном порядке.

«знаменитых мудрецов года *кимё*» (기묘명현 己卯名賢). Поступки Ким Джона считаются образцом поведения ученого-конфуцианца. Также он является один из первых корейских художников-интеллектуалов, обратившихся к теме пары птиц на раскинутых ветвях в духе «живописи идей» *саый*.

**Ко Ун** (고운 高雲, псевд. Хачхон 하천 霞川, 1479–1530 гг.) – чиновник, сподвижник Ким Джона, также пострадал от политических распрей, был лишен всех должностей и отправлен в отставку. Как художник-интеллектуал известен своими изображениями тигров.

**Конмин** (공민 恭愍, псевд. Иджэ, Иктан 이재 怡齋, 익당 益堂, 1330–1374 гг., правил: 1351–1374 гг.) – тридцать первый правитель династии Корё, был искусным музыкантом, а также одним из лучших художников и каллиграфов своего времени. Работал в разных жанрах, предположительно, даже писал автопортреты, сидя перед зеркалом. Творчество вана Конмина не относится к периоду Чосон, однако оно представляется важным в рамках нашей диссертации.

**Ли Ам** (이암 李巖, псевд. Чонджун 정중 靜仲, 1499–1566? гг.) – выходец из королевской семьи, правнук Великого вана Седжона. По статусу он являлся художником-интеллектуалом, однако, как и многие дилетанты XVI в., работал в тщательной технике контурной живописи, свойственной профессиональным художникам, был изумительным колористом. Ли Ам особенно преуспел в изображении собак, кошек и соколов, став одним из самых ярких представителей «живописи растений, птиц и животных» раннего периода Чосон.

**Син Джам** (신잠 申潛, псевд. Ёнчхонджа 영천자 靈川子, 1491–1554 гг.) – художник-интеллектуал. Предпочитая уединение, жил у горы Ачхасан и в течение двадцати лет совершенствовал свои навыки в каллиграфии и живописи, а также занимался литературой. Любимыми темами творчества мастера стали бамбук и виноград.

**Син Саимдан** (신사임당 申師任堂, 1504–1551 гг.) – известна в истории корейской традиционной живописи под псевдонимом, настоящее имя – Син Инсон (신인손 申仁善, псевд. Саимдан, Инимдан, Имсаджэ 사임당 師任堂, 인임당 姻姪堂,

임사재 姪師齊). Живописец, каллиграф, поэт, занималась рукоделием. Син Саимдан – единственная знаменитая женщина-художник эпохи Чосон, также она широко почитаема в Корее как мать одного из ведущих неоконфуцианских философов Кореи, политического деятеля и реформатора Ли И (이이 李珥, псевд. Юльгок 율곡 栗谷, 1536–1584 гг.). Много работала в жанре пейзажа, однако сегодня в первую очередь известны ее произведения жанра «травы и насекомые» *чхочхунхва*.

**Ю Джами** (유자미 柳自湄, псевд. Сосан 서산 西山, ?–1462 гг.) – ученый-конфуцианец, сделавший успешную чиновничью карьеру. Входил в состав Чипхёнджона (집현전 集賢殿, «Павильон мудрейших»), совещательного органа по выработке государственной политики. На склоне лет предпочел поселиться отшельником в буддийском монастыре, занимаясь каллиграфией и живописью.

#### **Художники среднего периода Чосон (ок. 1550– ок.1700 гг.)**

**Ким Си** (김시 金禔, псевд. Янсондан 양송당 養松堂, 1524–1593 гг.) – выходец из благородной чиновничьей семьи, считался величайшим поэтом, каллиграфом и художником *самджоль*. Семья владела большой коллекцией произведений искусства, которая оказала огромное влияние на творчество Ким Си. Его отец, высокопоставленный чиновник Ким Алло (김안로 金安老, 1481–1537 гг.), обладавший глубокими знаниями в истории китайской и корейской каллиграфии, был обвинен в политическом заговоре и казнен, после чего Ким Си отказался от карьеры чиновника и провел жизнь в уединении, посвящая себя только творчеству. Мастер преуспел в жанре пейзажа и «живописи растений, птиц и животных».

**Ким Сик** (김식 金植, псевд. Чхонпхо, Тхвечхон 청포 淸浦, 퇴촌 退村, 1579–1662 гг.) – знаменитый художник-интеллектуал, внук прославленного живописца Ким Си. Известен своими изображениями буйволов (*удо*), также много работал в жанре «цветы и птицы».

**Ли Гёньюн** (이경윤 李慶胤, псевд. Накпха, Ханнимджон 낙파 駱坡, 학림정 鶴林正, 1545–1611 гг.) – художник-интеллектуал, выходец из королевской семьи, совмещал в своей живописи академический стиль и «живопись идей» *сабий*. Его

творческое наследие включает в себя пейзажи, изображения ученых мужей на лоне природы и картины в жанре *хвахвёёнмохва*.

**Ли Джин** (이징 李澄, псевд. Ходжу 허주 虛舟, 1581–1653? гг.) – внебрачный сын художника-интеллектуала Ли Гёньюна, придворный живописец. В 1625 г. чиновники Ведомства ритуалов Едجو, которое отвечало за церемонии, образование и дипломатию<sup>3</sup>, заявили, что после Имджинской войны (1592–1598 гг.) художественные работы, необходимые для страны, не выполняются должным образом, и отправили вану Инджо (인조 仁祖, 1623–1649 гг.) прошение о назначении Ли Джина на должность преподавателя Академии живописи Тохвасо. Будучи профессионалом, мастер преуспел в разных направлениях традиционной живописи: писал портреты, в том числе портреты правителей, работал в жанрах пейзажа и *хвахвёёнмохва*. Ли Джин стандартизировал и усовершенствовал целое живописное направление, включавшее в себя мотивы растений и птиц. Его творчество, сочетавшее лирическую атмосферу и декоративный характер, было особенно любимо в среде аристократической элиты.

**Ли Джон** (이정 李霆, псевд. Тханын 탄은 灘隱, 1554–1626 гг.) – художник-интеллектуал, выходец из королевской семьи, праправнук Великого вана Седжона. Обладал выдающимися способностями в поэзии, каллиграфии и живописи, т.е. тремя талантами *самджоль*. В 1592 г. Ли Джон в ходе Имджинской войны (1592–1598 гг.) был ранен мечом в руку, однако это не помешало ему заниматься живописью. Принято считать, что после ранения его творчество стало даже еще более изысканным и утонченным. Художник жил в располагавшемся в бамбуковой роще родовом поместье в Конджу в провинции Южная Чхунчхон. Бамбук стал излюбленным мотивом его живописи. Ли Джон следовал традиции изображения бамбука династий Юань и Мин, часто работал с натуры. Мастер считается основоположником корейской живописи бамбука.

**Ли Ёньюн** (이영운 李英胤, псевд. Чуннимсу 죽림수 竹林守, 1561–1611 гг.) – художник-интеллектуал, выходец из королевской семьи, младший брат Ли

<sup>3</sup> Хан Ёнью. История Кореи: новый взгляд... С. 234.

Гёньюна. Работал в разных жанрах, совмещал академические подходы и «живопись идей» *саый*. Произведения Ли Ёньюна с цветами и птицами стилистически соотносятся с академической живописью, поэтому их только приписывают авторству художника, однако они сыграли заметную роль в развитии направления *хвахвёнмохва*.

**Ли Хам** (이함 李涵, псевд. Ынхо 은호 恩湖, 1633–1700? гг.) – художник-интеллектуал, его творчество в жанре «цветы и птицы» характеризует синтез академического стиля и живописи дилетантов. Создавая птиц, автор работал тщательно и детально, избегая «игры тушью», тогда как в изображении растений, напротив, больше естественности и свободы кисти. Произведения Ли Хама отличаются сочетанием декоративной атмосферы и простой композиции.

**О Моннён** (어몽룡 魚夢龍, псевд. Сольгок, Сольчхон 설곡 雪谷, 설천 雪川, 1566–1617? гг.) – художник-интеллектуал, ведущий мастер в изображении дикой сливы тушью среднего периода Чосон. Иконография сливы, присущая произведениям О Моннёна, которая предполагает, что из старого корявого ствола ввысь поднимаются молодые вертикальные ветви с небольшим количеством маленьких цветочков, стал образцом для корейских художников почти на два столетия.

**Син Серим** (신세림 申世霖, псевд. Иллим 인림 仁霖, 1521–1583 гг.) – художник-интеллектуал, состоял в дальнем родстве с королевской семьей. Будучи чиновником Академии Тохвасо, находился в тесном контакте с миром профессиональных художников. Син Серим часто обращался к жанру «цветы и птицы», его творчество пользовалось популярностью у современников.

**Хван Джипчун** (황집중 黃執中, псевд. Ёнгок 영곡 影谷, 1533–1593? гг.) – художник-интеллектуал, прославленный мастер направления «живописи образованных людей» среднего периода Чосон. Более всего известен своими изображениями винограда. Динамичный, свободный стиль Хван Джипчуна повлиял на многих корейских живописцев, использовавших в своем творчестве мотив виноградной лозы.



**Чо Джиун** (조지운 趙之耘, псевд. Мэчхан, Мэгок 매창 梅窓, 매곡 梅谷, 1637–1691? гг.) – художник-интеллектуал, сын прославленного мастера Чо Сока. Чо Джиун продолжил дело отца и сосредоточился в своем творчестве на образах спящих или одиноких птиц, часто работая в схожей с Чо Соком живописной манере. Хотя слава Чо Сока затмила дарование Чо Джиуна, сын был не менее талантливым художником, чем отец. Чо Джиун создал немало элегантных и утонченных произведений, которые в технике часто превосходили лаконичную и простую живопись художников-интеллектуалов.

**Чо Сок** (조속 趙淩, псевд. Чханган 창강 滄江, 1595–1668 гг.) – чиновник, ученый-конфуцианец, в 1623 г. участвовал в возвращении власти («реставрация Инджо») официальному наследнику вану Инджо (인조 仁祖, 1623–1649 гг.). Однако после этого события Чо Сок отказался от всех государственных постов, вел очень скромную жизнь, полностью посвятив себя науке, каллиграфии, живописи и литературе. Творчество Чо Сока считается вершиной «живописи образованных людей» среднего периода Чосон, а сам мастер – эталоном художника-интеллектуала, работавшего в направлении *мунинхва*. Чо Сок являлся пионером пейзажа «подлинного вида» *чингён сансухва* (진경산수화 眞景山水畫), в котором художники изображали родную природу и прославленные места Корейского полуострова, однако в бóльшей степени он прославился как автор картин с одинокими птицами и дикой сливой.

#### **Художники позднего периода Чосон (1700– ок. 1800 гг.)**

**Кан Сехван** (강세황 姜世晷, псевд. Пхёам 표암 豹菴, 1713–1791 гг.) – политический и общественный деятель, дипломат, художник-интеллектуал, каллиграф, поэт, критик, учитель ряда талантливых корейских живописцев. Мастер был представителем «южной школы» живописи, параллельно активно использовал западноевропейские техники. За долгую жизнь обращался к самым разным жанрам (пейзаж, портрет), однако в преклонные годы центральной темой его творчества стали «четыре благородных растения» *сагунджа*. Кан Сехван оказал большое

влияние на художественные и культурные процессы, происходившие в Корее в XVIII в.

**Ким Дурян** (김두량 金斗樑, псевд. Намни 남리 南里, 1696–1763 гг.) – потомственный придворный художник Академии живописи Тохвасо, работал во всех ведущих жанрах корейской традиционной живописи, пользовался покровительством вана Ёнджо (영조 英祖, 1725–1776 гг.). В творчестве совмещал подходы китайской «южной школы» живописи и новые западноевропейские техники, проникавшие в тот период на Корейский полуостров. Был одним из первых художников Чосона, который начал использовать линейную перспективу и светотень.

**Ким Хондо** (김홍도 金弘道, псевд. Танвон, Тангу 단원 檀園, 단구 丹邱, 1745–1806 гг.) – один из самых популярных и талантливых профессиональных художников XVIII в. Был учеником Кан Сехвана. Пейзажи «подлинного вида» и «южная школа» живописи определили индивидуальный стиль мастера. Ким Хондо работал в Академии живописи Тохвасо под покровительством вана Чонджо (정조 正祖, 1776–1800 гг.), лично для монарха писал альбомы и свитки. Он проявил себя как художник-универсал, успешно работая в самых разных жанрах, техниках и направлениях. И хотя сегодня Ким Хондо в первую очередь известен как мастер бытового жанра и пейзажа «подлинного вида», творчество художника в направлении *хвахвёнмохва* не менее новаторское, оно характеризуется отходом от формализованных композиционных шаблонов и ярко выраженным лирическим настроением.

**Ли Гванса** (이광사 李匡師, псевд. Вонгё 원교 圓嶠, 1705–1777 гг.) и **Ли Ёник** (이영익 李令翊, псевд. Синджэ 신재 信齋, 1738–1780 гг.) – отец и сын, выходцы из благородной семьи, ученые-конфуцианцы, чиновники, художники-интеллектуалы. Ли Гванса был знаменитым каллиграфом, работал в разных жанрах живописи. Ли Ёник продолжил творческие поиски отца.

**Пён Санбёк** (변상벽 卞相璧, псевд. Хваджэ 화재 和齋, 1730–1775? гг.) – известный придворный художник, состоял на службе в Академии живописи

Тохвасо. Пён Санбёк занимал самую высокую должность из доступных живописцам, что было высшим признанием для профессиональных художников, происходивших из средних слоев корейского общества. Мастер прославился как выдающийся портретист. В качестве старшего придворного художника Пён Санбёк дважды принимал участие в написании портретов вана Ёнджо (в 1763 и 1773 гг.). К сожалению, портретов кисти Пён Санбека не сохранилось, однако до нас дошли его выдающиеся произведения в жанре *хвахвёнмохва*. За свои натуралистичные картины с кошками, курами и петухами Пён Санбёк получил прозвища «Пён-кот» (변고양이, Пён-коянги) и «Пён-петух» (변계, Пён-ке). Свитки и альбомные листы мастера отличаются выдающимся чувством цвета и утонченной работой кистью. Очевидно также влияние на творчество Пён Санбёка новых для Кореи западноевропейских техник.

**Сим Саджон** (심사정 沈師正, псевд. Хёнджэ 현재 玄齋, 1707–1769 гг.) – один из ведущих мастеров жанра *хвахвёнмохва* XVIII в. Он был выходцем из знатной семьи высокопоставленных чиновников, однако отца художника казнили по обвинению в политическом заговоре с целью убийства наследного принца, будущего вана Ёнджо (영조 英祖, 1725–1776 гг.). В результате семья лишилась всех привилегий, в том числе ее члены не имели право занимать какие-либо государственные посты. Художник провел всю жизнь в изгнании, посвящая себя только живописи. Несмотря на трудности, Сим Саджон поддерживал связь с самыми значимыми фигурами культурной и художественной жизни Кореи. В их числе: мастер пейзажей «подлинного вида» Чон Сон, у которого Сим Саджон обучался в юности, Кан Сехван – художник-интеллектуал, каллиграф, поэт, критик, который был центром художественной жизни XVIII в. и единомышленником Сим Саджона в подходах к живописи, а также эксперты в живописи и заядлые коллекционеры Ким Гвансу (김관수 金光遂, 1696–? гг.) и Ким Гвангук 김광국 金光國, псевд. Соннон 석농 石農, 1727–1797 гг.); последние покупали картины Сим Саджона и поддерживали его материально.

Сим Саджон работал в традициях «южной школы» живописи *мунинхва*, вдохновляясь не реальностью, а идеальным миром, который создавало его

воображение. Художник был великолепным колористом, обращался к жанру пейзажа, но именно образы живой природы являлись главным мотивом его творчества.

**Син Юнбок** (신윤복 申潤福, псевд. Хевон 혜원 蕙園, 1758–1813? гг.) – выходец из семьи профессиональных живописцев, придворный художник, в течение недолгого периода состоял на службе в Академии живописи Тохвасо. Сегодня Син Юнбок известен произведениями жанровой живописи *пхунсокхва*. В альбомные листы данного живописного направления художник часто включал мотивы животных, птиц, разнообразные цветущие растения и деревья. Немногочисленные произведения жанра *хвахвёймхва* Син Юнбока отличаются атмосферой лиризма, спокойствия и тишины.

**Чан Ханджон** (장한중 張漢宗, псевд. Оксан, Ёльчхонджэ 옥산 玉山, 열청재 閱淸齋, 1768–1815 гг.) – выходец из семьи профессиональных живописцев, придворный художник Академии живописи Тохвасо. Сделал одной из центральных тем своего творчества жанр *охэхва* («рыбы и водные обитатели»). Чтобы максимально точно изображать живых существ, Чан Ханджон покупал водных обитателей у рыбаков и наблюдал за ними в процессе рисования. До Чан Ханджона ни один корейский художник столь тщательно не изучал структурные характеристики и облик объектов живой природы. Мастер работал в предельно реалистичной манере.

**Чо Ёнсок** (조영석 趙榮祐, псевд. Кванаджэ, Соккесанин 관아재 觀我齋, 석계산인 石溪山人, 1686–1761 гг.) – художник-интеллектуал, друг и сподвижник великого Чон Сона. Писал пейзажи, работал в направлении бытовой живописи, обращался к образам живой природы. Базируясь на натуральных эскизах, в своем творчестве Чо Ёнсок сосредоточился на натуралистичности в передаче изображаемых объектов, стремясь к максимальной правдивости и избегая сходства с китайскими пособиями по живописи.

**Чон Сон** (정선 鄭敼, псевд. Кёмджэ 겸재 謙齋 1676–1759 гг.) – самый прославленный пейзажист эпохи Чосон. Происходил из обедневшей

аристократической семьи, долгие годы служил придворным художником в Академии живописи Тохвасо, даже обучал живописи вана Ёнджо (영조 英祖, 1725–1776 гг.), когда тот был наследным принцем. В научной среде до сих пор нет общего мнения, считать Чон Сона профессиональным придворным художником или же художником-интеллектуалом<sup>4</sup>. Чон Сон был так популярен в среде ценителей живописи, что имел собственную мастерскую в столице. В творчестве он сочетал приемы «южной школы» живописи, с техниками «северной школы». Являясь одним из родоначальников пейзажа «подлинного вида», мастер прославился своим свободным широким стилем. Но даже в наполненных водой и пропитанных тушью пейзажах художник умел скрупулезно выписывать мелкие детали, будь то фигурки людей или лошадей. Чон Сон редко обращался к теме растений, птиц и животных, однако и в этом направлении сумел ярко проявить себя, виртуозно используя новые натуралистические подходы к живописи.

**Чон Хоннэ** (정홍래 鄭弘來, псевд. Манхянджэ 만향재 晩香齋, 1720–? гг.) – придворный живописец, состоял на службе в Академии живописи Тохвасо. Известен своими детальными и яркими картинами в жанре ёнмохва с изображением хищных птиц, сидящих на одинокой скале в море на фоне восходящего солнца.

**Чхве Бук** (최북 崔北, псевд. Сонджэ, Хосэнгван 성재 星齋, 호생관 毫生館, 1712–1786 гг.) – выходец из среднего класса, был художником-профессионалом, но не состоял придворным живописцем. Мастер прославился экстравагантным чудаковатым поведением, любовью к выпивке, был слеп на один глаз. Придерживаясь стиля «южной школы» живописи, часто писал пейзажи, за что получил прозвище «Чхве-горы и воды» (최산수, Чхве-сансу), но еще большую известность ему принесли картины с птицами и животными. Другое прозвище художника – «Чхве-перепел» (최메추라기, Чхве-мечхураги, 최순 崔鶉, Чхве-сун). Чхве Бук редко обращался к натуре, в качестве основы используя пособия по

<sup>4</sup> Хохлова Е.А. Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (чингён сансухва)... . С. 71–73.

живописи, однако он обнаруживал оригинальность творческих подходов, за что был любим заказчиками и популярен в среде ученых-конфуцианцев.

**Ю Докчан** (유덕장 柳德章, псевд. Суун 수운 岫雲, 1675–1756 гг.) – художник-интеллектуал, который все свое творчество посвятил изображению бамбука. Считается одним из главных мастеров всего периода Чосон, изображавших это «благородное растение». Первым в Корее исполнил бамбук не в монохромной технике, а в цвете. Живописная манера художника отличалась подчеркнутым натурализмом.

**Юн Дусо** (윤두서 尹斗緒, псевд. Конджэ 공재 恭齋, 1668–1715 гг.) – выходец из могущественного клана хэнамских Юнов. Юн Дусо еще совсем молодым сдал экзамен на чин, однако в условиях нестабильной политической обстановки предпочел оставить государственную службу и провести жизнь в провинции за изучением наук, занятиями живописью и сочинением стихов. Юн Дусо был подлинным ученым-конфуцианцем с широким спектром интересов от философии, географии, медицины до музыки, литературы, каллиграфии и живописи, следуя популярному учению *сирхак* (движение за «реальные науки»).

Коллекция свитков, книг и каллиграфии, которая хранилась в Ногудане, родовом доме клана Юнов, помогли Юн Дусо сформироваться как художнику. Живопись для него была не простым развлечением или времяпровождением, но способом изучения духа изображаемого объекта, связанным с конфуцианской идеей постижения сути всех вещей<sup>5</sup>. Художник-интеллектуал работал в разных жанрах (пейзаж, портрет и автопортрет, бытовой жанр, *хвахвеёнмохва*), был одним из первых последователей «южной школы» в Корее.

### **Художники конца эпохи Чосон (ок. 1800–1910 гг.)**

**Ан Джунсик** (안중식 安中植, псевд. Симджон 심전 心田, 1861–1919 гг.) – профессиональный художник, ученик Чан Сынопа, вместе с Чо Сокчином обучался живописи в Китае, один из последних придворных живописцев Академии живописи Тохвасо. Работал в разных жанрах, особенно преуспев в пейзаже и

<sup>5</sup> Gongjae Yun Duseo: Encounter with a Great Master // National Museum of Korea. Quarterly Magazine. Seoul: National Museum of Korea, Vol. 30, Winter, 2015. P. 29–30.



живописи жанра *хвахвёнмохва*. Был одним из организаторов «Союза каллиграфов и живописцев Чосона» (조선서화협회 朝鮮書畫協會, Чосон сохва хёнхве, просуществовал с 1918 до 1936 г.).

**Ким Джонхи** (김정희 金正喜, псевд. Чхуса, Вандан 추사 秋史, 완당 阮堂, 1786–1856 гг.) – выходец из благородной семьи, состоял в родстве с правящей династией, высокопоставленный чиновник, общественный деятель, мыслитель, прославленный художник-интеллектуал, каллиграф, поэт, один из лидеров научных и культурных кругов первой половины-середины XIX в. В молодости побывал в Китае, что сформировало его отношение к науке, искусству и живописи. Ким Джонхи считал себя последователем школы *каочжэнсюэ* («доказательная наука»), стал главным корейским экспертом в китайской классике, эпиграфике, текстологии и документальной археологии. Изобрел новый каллиграфический стиль *чхусачхе* (추사체 秋史體), названный по творческому псевдониму мастера Чхуса. Яркий сторонник живописного направления *мунинхва*, Ким Джонхи хорошо известен своими рисунками орхидей. Имел широкий круг учеников и последователей. Даже на склоне лет, находясь в политическом изгнании, продолжал заниматься творчеством.

**Ким Сучхоль** (김수철 金秀哲, псевд. Пуксан 북산 北山, 1800?–1862? гг.) – художник-интеллектуал, ученик Ким Джонхи. Писал пейзажи, много работал в жанре *хвахве*, в котором изображались цветущие растения и деревья. Ким Сучхоль совмещал традиции «южной школы» живописи и стиль китайской Янчжоуской школы. Творчество мастера отличали радикальное упрощение объекта изображения, смелое использованием пространства свитков или альбомных листов, декоративность цвета. Такой художественный подход в живописи дилетантов был абсолютно новым для Кореи XIX в.

**Ли Хаын** (이하응 李晙應, псевд. Сокпха 석파 石坡, 1820–1898 гг.) – могущественный политический деятель, знаменитый художник-интеллектуал, отец вана Коджона (고종 高宗, 1863–1907 гг.), состоял регентом при малолетнем сыне (с 1863 по 1873 гг.), носил титул Хынсон Тэвонгун (흥선대원군 興宣大院君).

Учился живописи у Ким Джонхи. В своем творчестве Ли Хаын чаще всего обращался к мотиву орхидей, считался одним из ведущих мастеров этого направления живописи.

**Нам Геу** (남계우 南啓宇, псевд. Ильхо 일호 一濠, 1811–1890 гг.) – представитель знатного рода, будучи художником-интеллектуалом, смог превзойти многих профессиональных художников по качеству и количеству выполненных работ. Центральной темой творчества Нам Геу стало натуралистичное изображение бабочек и цветов, за что он получил прозвище «Нам-бабочка» (남나비, Нам-наби; 남접 南蝶, Нам-чоп). Художник не стремился через живопись подчеркнуть свой социальный статус и предпочел высокой «живописи идей» направление *чхочхунхва* («травы и насекомые»), соответствовавшее лишь его личным интересам и вкусам. В своих произведениях Нам Геу сознательно сосредоточивал внимание на визуальной эстетике, а не на символике изображаемого предмета.

**Син Мёнён** (신명연 申命衍, псевд. Эчхун 애춘 靄春, 1809–1886 гг.) – художник-интеллектуал, сын выдающегося каллиграфа, коллекционера цинского искусства, художника-интеллектуала Син Ви (신위 申緯, псевд. Чаха 자하 紫霞, 1769–1847 гг.). С точки зрения технического совершенства творчество Син Мёнёна занимает отдельное место и в истории корейской традиционной живописи XIX в., отличаясь изысканными цветовыми решениями и сложной продуманной композицией. Изображая цветы, птиц и насекомых, Син Мёнён обращался к китайским трактатам по живописи, таким как «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно», а также вдохновлялся творчеством раннецинского художника Юнь Шоупина (惲壽平, 1633–1690 гг.).

**Хо Рён** (허련 許鍊, псевд. Сочхи 소치 小痴, 1809–1892 гг.) – художник-интеллектуал, выдающийся последователь Ким Джонхи. Обладал «тремя совершенствами» *самджоль*, совмещая в своем творчестве поэзию, каллиграфию и живопись. Прославился пейзажами в стиле «южной школы» и изображениями

пионов, выполненными водой и тушью в духе «живописи идей» *сабий*. Получил прозвище «Хо-пион» (허모란 許牡丹, Хо-моран).

**Хон Сесоп** (홍세섭 洪世燮, псевд. Сокчхан 석창 石窓, 1832–1884 гг.) – аристократ, художник-интеллектуал, обращался к жанрам пейзажа и *хвахвёёнмохва*. Его живопись отражала новый экспрессивный подход к передаче личных ощущений художника. Virtuозно работая тушью и водой, мастер создавал уникальные для корейской традиционной живописи композиции с птицами, в которых сочетались подходы художника-интеллектуала среднего периода Чосон Чо Сока, свободный стиль китайских художников Янчжоуской школы и западноевропейские живописные приемы.

**Чан Сыноп** (장승업 張承業, псевд. Овон 오원 吾園, 1843–1897 гг.) – профессиональный живописец, который не получил никакого системного образования. В культурных кругах признан последним гением эпохи Чосон, считается предтечей современного искусства Кореи. Мастер свободно сочетал подходы профессиональных живописцев со стилем художников-интеллектуалов. На его творчество сильное влияние оказали китайские Янчжоуская и Шанхайская школы. Чан Сыноп работал во всех основных жанрах традиционной живописи, однако его авторская индивидуальность ярче всего проявилась в жанре *хвахвёёнмохва*. Мастер обладал удивительной способностью уловить импульс момента и сфокусироваться на сути живой природы, передавая ее состояния, настроения и динамику.

Индивидуальный стиль Чан Сынопа отличает экспрессивная манера письма, смелая гротескная композиция, насыщенная живая цветовая палитра. Некоторое время Чан Сыноп служил придворным художником в Академии живописи Тохвасо, также он смог организовать собственную художественную мастерскую в центре Сеула. Корейское искусство конца периода Чосон было буквально заморожено творчеством мастера. Среди заказчиков Чан Сынопа встречались представители правящей семьи, образованные чиновники, состоятельные выходцы из средних слоев корейского общества.

**Чо Сокчин** (조석진 趙錫晉, псевд. Сорим 소림 小琳, 1853–1920 гг.) – профессиональный художник, обучался живописи в Китае, один из последних придворных живописцев Академии живописи Тохвасо. Чо Сокчин работал в жанрах пейзажной и портретной живописи, в том числе писал официальный портрет вана Коджона. Часто обращался к образам живой природы, используя технику «тщательной кисти», характерную для творчества художников-профессионалов, мог также писать свободно и экспрессивно, находясь под влиянием живописной манеры Чан Сынопа.

**Чо Хирён** (조희룡 趙熙龍, псевд. Убон, Хосан 우봉 又峯, 호산 壺山, 1789–1866 гг.) – чиновник, художник-интеллектуал, один из самых талантливых сподвижников Ким Джонхи. В творчестве придерживался подходов «живописи образованных людей», часто обращался к жанру пейзажа, однако ярче всего индивидуальность мастера проявилась в экспрессивных изображениях буйно цветущей дикой сливы. Для художника слива служила, в первую очередь, средством выражения переживаний и эмоций, он стремился передать красоту дерева, а не акцентировать внимание на его добродетели или достоинствах истинного конфуцианца, которые оно символизировало.

### ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

*Амгакхва* (암각화 巖刻畫) – петроглифы, наскальная живопись.

*Асок консан* (아속공상 雅俗共賞, кит. ясу гуниань) – досл. «благородное и вульгарное», «возвышенное и обыденное». Понятие, относящееся к творчеству художников Шанхайской школы живописи, которые старались переосмыслить традицию, стремясь к свободному стилю и смелым новациям.

*Ваджон* (와전 瓦塼) – круглая торцевая керамическая черепица для крыш.

*Ванмуль санджи* (완물상지 玩物喪志) – «раб своих увлечений». Термин обозначает потерю воли и высоких целей вследствие увлечения азартными играми или вещами. Чрезмерное увлечение живописью или каллиграфией также входило в данную категорию.

*Вончххва(пхун)* (원체화(풍) 院體畫(風)) – академический стиль, стилевое направление придворной живописи, сформировавшееся в государственных художественных учреждениях Тохвагон в Корё и Тохвасо в Чосоне. Яркий декоративный стиль, в котором работали в основном профессиональные художники.

*Ёнмохва* (영모화 翎毛畫, кит. линмаохуа) – термин обозначает «перья птиц и шерсть животных». Жанр, включающий в себя изображения всех представителей животного мира.

*Ёнмук ёнпхиль* (용묵용필 用墨用筆) – «использую тушь, использую кисть». Свободная техника работы тушью и кистью, характерная для «живописи идей» *саый*.

*Ёхан* (여향 閭巷) – термин, обозначающий представителей низшей образованной социальной прослойки, сформировавшейся в XVIII в. из мелких чиновников.

*Инмульхва* (인물화 人物畫) – жанр корейской традиционной живописи; широкая категория живописи, в которой изображаются люди. Включает в себя портрет *чхосанхва* (초상화 肖像畫); картины *коса инмульхва* (고사인물화 故事人物畫) с историческими событиями и разнообразными церемониями;

религиозную живопись даосского и буддийского толка *тосок инмульхва* (도석인물화 道釋人物畫); бытовую живопись *пхунсок (инмуль)хва* (풍속(인물)화 風俗(人物)畫).

*Канхо ханджон* (강호한정 江湖閒靜) – «тишина и спокойствие на лоне природы». Принцип, который утверждал, что эстетические переживания открывались интеллектуалам через свободное созерцание, становясь средством культивации моральных качеств и устоев.

*Каочжэнсюэ* (고증학 考證學 кор. коджынхак) – «доказательная наука», «доказательное исследование», школа историко-филологических изысканий по классическим текстам.

*Кванхёнмохва* (관형모화 觀形摹畫) – досл. «наблюдение за формой и рисование по образцу», живопись, целью которой является точная передача изображаемых объектов.

*Кёбансуэк* (교반수액 膠礬水液) – пленка, образующаяся на поверхности шелка в результате нанесения на него смеси из воды, желатинового клея и квасцов. В процессе рисования пленка не давала туши или краскам просачиваться через основу.

*Кобун пёкхва* (고분벽화 古墳壁畫) – настенная живопись гробниц.

*Коджоль* (고졸 古卒) – следование эстетике прошлого. Один из ключевых принципов традиционной живописи дальневосточного региона.

*Комбак* (검박 儉朴) – скромность, умеренность и простота, безыскусность. Один из неотъемлемых принципов неоконфуцианского мировоззрения, который распространялся и на живописи.

*Конпхиль* (공필 工筆, кит. гунби) – досл. «тонкое письмо», «тщательная кисть», «прилежная кисть»; *конпхильхвапхун* (공필화풍 工筆畫風), или «стиль *конпхиль*», – одно из основополагающих стилевых направлений корейской традиционной живописи; *конпхильхвапон* (공필화법 工筆畫法), или «техника *конпхиль*», – технические приемы живописи, соответствующие данному стилю.



*Корё пультхва* (고려불화 高麗佛畫) – буддийская живопись эпохи Корё (918–1392 гг.).

*Ковый* (고의 古意) – «думы о былом», ностальгия по древности, воплощенная в творчестве.

*Курыкчончэпон* (구름전채법 鉤勒填彩法) – техника, в которой сначала контур изображаемых объектов выполняется тушью, затем осуществляется заливка цветом внутри контура. Часто использовалась в больших декоративных полихромных свитках с цветами и птицами. Синоним – *курукчинчэпон* (구름진채법 鉤勒眞彩法).

*Кымни* (금니 金泥) – техника, в которой художник пишет на черном и темно-синем шелке или бумаге золотой краской, приготовленной из золотого порошка и клея животного происхождения.

*Мальги* (말기) – конец эпохи Чосон (ок. 1800–1910 гг.).

*Ма-Ся* (馬夏), – стиль китайской живописи сформировался на основе творчества придворных художников Ма Юаня (馬遠, работал в 1190–1224 гг.) и Ся Гуя (夏珪, работал в 1190–1225 гг.) династии Южная Сун. Школа этого живописного направления – *Масяпай* (마하파 馬夏派, кор. *Маханха*). Отличительные черты стиля *Ма-Ся* – использование композиции, которая тяготела к одной стороне полотна, диагональное разделение планов картины, использование резких тональных контрастов.

*Мёнджин* (명징 明澄) – «прозрачность и чистота». Один из неотъемлемых принципов неоконфуцианского мировоззрения в области искусства.

*Минхва* (민화 民畫) – народная живопись. Это направление стало широко распространяться в Корее со второй половины XVII в., когда на исторической арене появился новый заказчик – простой обыватель. Картины *минхва* создавали странствующие безымянные художники, не имевшие специального художественного образования. Рисунки можно было легко приобрести в небольших художественных лавках или у самих авторов. Изначально живопись

*минхва* имела прямую связь с шаманскими обрядами, позже претерпела значительные изменения и, дублируя все основные жанры корейской классической живописи, стала использоваться для декоративных целей.

*Мольгольпон* (몰골법 沒骨法) – техника, предполагающая изображение объекта с помощью туши или красок без прорисовки внешнего контура, «бескостная живопись». На непроницаемой бумаге или шелке данная техника позволяет работать тщательно, детально и точно формируя объекты цветом.

*Морандо* (모란도 牡丹圖) – тип картин с ярким декоративным изображением пионов. Реже встречаются варианты исполнения пионов только тушью.

*Мукхи* (묵희 墨戲) – досл. «игра тушью». В дальневосточной традиции живопись интеллектуалов стала занятием для души, часто они писали ради забавы.

*Мукчукто* (묵죽도 墨竹圖) – тип картин, на которых изображали бамбук тушью.

*Мунги* (문기 文氣) – «дух сочинения», «характер изложения»; соотносится с выражением «*мунчхьян согвонги*» (문자향서권기 文字香書卷氣) – «запах букв и энергия книг». Введено в обращение Ким Джонхи и обозначает, что только человек, воспитанный на классической литературе, может раскрыться в живописи и каллиграфии.

*Мунинхва(пхун)* (문인화(풍) 文人畫(風), кит. *вэньжэньхуа(фэн)*) – живописный стиль художников-интеллектуалов. Особое явление в искусстве стран Дальнего Востока. *Мунин* (문인 文人) – благородный образованный человек, ученый, интеллектуал, а также гражданский чиновник. Стиль характерен для живописи представителей высших слоев корейского общества. Работы этого направления выполнялись в основном тушью. Синонимы: *садэбухванхун* (사대부화풍 士大夫畫風) – стиль аристократов, *саинхвапхун* (사인화풍 私人畫風) – индивидуальный стиль.

*Мунмэдо* (묵매도 墨梅圖) – тип картин, на которых изображали цветущую дикую сливу тушью.

*Мэбён* (매병 梅瓶) – тип керамических сосудов, ваза с узким горлышком.

*Мэхва соок* (매화서옥 梅花書屋) – досл. «домик для хранения книг, окруженный цветущей сливой». Термин также обозначает тип картин с обозначенным сюжетом.

*Наган* (낙안 落雁) – слетающий с небес, садящийся дикий гусь, изображенный на картине.

*Намбукчон хварон* (남북종화론 南北宗畫論, кит. *наньбэйцзун хуалунь*) – теория «южной и северной школ» живописи, была разработана в период Мин в теоретических работах по искусству интеллектуалами Мо Шилуном (莫是龍, 1537?–1587 гг.) и Дун Цичаном (董其昌, 1555–1636 гг.). Основателем «южной школы» *намджонхва* (남종화 南宗畫) считался Ван Вэй (王維, 699–759 гг.), «северной» *пукчонхва* (북종화 北宗畫) – Ли Сысюнь (李思訓, 651–716 гг.). Традиции «южной школы» придерживались художники-интеллектуалы, тогда как последователями «северной школы» считались придворные профессиональные художники. В Чосоне «южная школа» живописи получила широкое признание и распространение в XVIII в.

*Нэнкымджи* (냉금지 冷金紙) – бумага с вкраплениями сусального золота или серебра.

*Осан коджоль* (오상고절 傲霜孤節) – «[тот, кто] пренебрегает холодом и в одиночестве поддерживает преданность, целостность». Образно-символическое выражение, применяемое к цветам хризантемы.

*Охэхва* (어해화 魚蟹畫) – жанр, включающий в себя изображения различных морских и пресноводных обитателей.

*Пальмукпон* (발묵법 潑墨法) – техника «брызганой туши». Контролируя тон туши и количество воды в кисти, мастер добивается размывок. Тушь впитывается в текстуру и растекается по бумаге с высокой проницаемостью, создавая неожиданные визуальные эффекты.

*Пёнпхун* (병풍 屏風) – ширма. Могла состоять из двух и более секций. Один из самых распространенных вариантов ширм в Корее – восьмистворчатая ширма.

*Пибэкчхе* (비백체 飛白體) – техника «летающей белой кисти», или «летающий белый». Каллиграфический стиль письма, применяемый в живописи. При работе кистью оставляют белые незакрашенные пустоты внутри проведенного штриха.

*Понан* (봉안 鳳眼) – «глаз феникса». Термин, обозначающий пересечение первой и второй линии при написании листьев орхидеи, которые образуют заостренный на концах овал в форме глаза. *Пхабонан* (파봉안 破鳳眼) – досл. «раскрывать глаз феникса», представляет из себя третий мазок, который проходит через середину *понана*, пересекая глаз.

*Попко чхансин* (법고창신 法古創新) – «следуя древности, создавать новое». Принцип, применявшийся в дальневосточной живописной практике.

*Пубёкчун* (부벽준 斧劈皴) – «насечки топором», моделирующие штрихи, применялись для изображения гор, камней, скал.

*Пугвичхе* (부귀체 富貴體, кит. *фугуйти*) – досл. «богатый, величественный стиль», в жанре *хвахвеёнмохва* связан с академическим стилем. Ведет свое начало от живописи китайского мастера X в. Хуан Цюаня (黃荃, ?–965 гг.). Характеризуется натуралистичным изображением объектов живой природы, богатым цветом, декоративностью композиций.

*Пукхак* (북학 北學) – «учение у Севера», идейное течение, возникшее в Корее в XVIII в. *Пукхак* считается особым ответвлением движения за «реальные науки» *сирхак* (실학 實學). Приверженцы *пукхак* пропагандировали необходимость учиться у цинского Китая, который в этот период достиг небывалого культурного и экономического подъема.

*Пунчхон* (분청 粉靑) – тип керамики, инкрустированной цветными глинами или декорированной подглазурной росписью окисью железа или красной медной краской.

*Пхамукпон* (파묵법 破墨法) – техника «разбитой», многотональной туши. Представляет собой прерывистые мазки разной густоты, позволяющие достичь

градаций и изменений в интенсивности туши. Создает глубину пространства, объем и светотень. В данной технике можно работать цветом.

*Пхёнгён ёнмо* (편경영모 偏景翎毛) – тип композиции, предполагающий изображение объектов живой природы, которые сосредоточены в одном определенном углу картины.

*Пхочхи* (포치 布置) – принципы правильного расположения предметов на картине, компоновка объектов изображения.

*Пэкча* (백자 白磁) – белый фарфор, часто имеет подглазурную роспись кобальтом.

*Пэнмунбанин* (백문방인 白文方印) – четырехугольная печать с углублениями на месте надписей или рисунка (вырезанное изображение), после проставления печати иероглифы или изображения остаются белыми.

*Рами*, кор. *моси* (모시) – натуральное волокно растительного происхождения (крапива), из которого изготавливалась ткань, использовавшаяся в качестве основы для живописных произведений.

*Саге хваджодо* (사계화조도 四季花鳥圖) – тип ширм «Цветы и птицы четырех времен года», которые состояли из четырех, восьми или более створок. Створки подобных ширм были связаны последовательно и композиционно (год начинался с весны), на них изображались соответствующие сезону цветы и птицы.

*Сагунджа* (사군자 四君子) – жанр «четыре благородных растения». Включает в себя изображения сливы, орхидеи, хризантемы и бамбука.

*Садэбу* (사대부 士大夫) – представители высшего сословия корейского общества.

*Садэджуи* (사대주의 事大主義) – «поклонения сильному», принцип преклонения перед Китаем, который был распространен в период Чосон.

*Самадхи* (санскр. Samadhi) – буддийское глубокое сосредоточение.

*Самджоль* (삼절 三絶) – «три таланта»/«три совершенства». Почетный неофициальный титул, который присваивался мастерам, обладавшим выдающимися дарованиями в области каллиграфии, живописи и поэзии.

*Саммукпюп* (삼묵법 三墨法) – «метод трех тушей». Техника, в которой художник всю кисть пропитывает слабой светлой тушью, затем до середины наполняется средней тушью, в последнюю очередь – густой темной тушью. В процессе работы кистью создается естественный переход света и тени, выполненный тушью.

*Сансхва* (산수화 山水畫, кит. *шаньшуй*) – пейзажная живопись, досл. «горы и воды». Один из самых популярных жанров корейской традиционной живописи.

*Сансуэ* (산수애 山水愛) – «любовь к горам и водам/к природе», один из философских принципов, положенный в основу создания традиционного пейзажа.

*Саньцзуу* (삼족오 三足鳥, кор. *самджого*) – мифическая ярко-красная птица с тремя ногами.

*Сарим* (사림 士林) – «лес ученых [мужей]». Так называли ученых, добившихся заметного влияния с распространением неоконфуцианства, выходцев из провинциальных помещиков.

*Сасин* (사신 四神) – духи-хранители четырех сторон света.

*Сасэн* (사생 寫生) – досл. «писать жизнь». Термин, обозначающий работу художника с натуры.

*Сабый* (사의 寫意, кит. *сеи*) – досл. «писать идею», «живопись идей», «беглая, свободная кисть»; *сабыйхвапхун* (사의화풍 寫意畫風), или «стиль *сабый*», – одно из основополагающих стилевых направлений корейской традиционной живописи; *сабыйхвапон* (사의화법 寫意畫法), или «техника *сабый*», – технические приемы живописи, соответствующие данному стилю.

*Сехва* (세화 歲畫) – новогодняя живопись, картины, которые писались художниками к лунному Новому года. Часто такие картины верноподданные получали от правителя в качестве пожелания удачи, счастья или оберега от злых духов. С XVIII в. традиция распространилась в широкие массы.

*Сипчансэндо* (십장생도 十長生圖) – картины с десятью символами долголетия. Стандартный набор символов – солнце, облака, вода, скала/камень,



сосна, бамбук, грибы *линчжи* (령지 靈芝 кор. ёнджи, они же трава вечной молодости *пулочхо* (불로초 不老草)), олень, черепаха и журавль. Иногда к символам долголетия добавляются луна, горы, персик.

*Сисохва хабиль* (시서화합일 詩書畫合一, кит. *шшухуа хэи*) – триединство поэзии, каллиграфии и изобразительного искусства.

*Сихва ильчхирон* (시화일치론 詩畫一致論, кит. *шихуа ичжилунь*) – философский и практический подход к восприятию живописи и поэзии как единого целого.

*Сичхви* (시취 試取) – экзамены, которые устраивались для придворных художников.

*Согвахва* (소과화 蔬菓畫) – жанр, в котором изображаются овощи и фрукты.

*Согёнсик* (소경식 小景式) – досл. «маленький пейзаж»/«малая композиция»/«микрпейзаж». Тип композиции, применявшийся в небольших произведениях, например в альбомных листах.

*Соджи ёнмо* (소지영모 疎枝翎毛) – тип композиции, изображение объектов живой природы на фоне пары редких свободно разбросанных ветвей деревьев, также применяется близкий по значению термин *чольджи ёнмо* (절지영모 折枝翎毛) – изображение объектов живой природы на фоне ветвей, иногда цветущих, без изображения ствола.

*Соджунхва* (소중화 小中華) – «Корея – маленький Китай», концепция о центральном положении государства Чосон в конфуцианском мире после падения династии Мин в 1644 г. и прихода к власти в Китае маньчжуров. Синоним – *чосон чунхваджуи* (조선중화주의 朝鮮中華主義), «Чосон как срединное государство».

*Согвонги* (서권기 書卷氣) – «благородство и интеллигентность», «энергия знаний», которая исходит от начитанного образованного человека.

*Сонби* (선비) – ученый-конфуцианец, часто не занимавший государственную должность.

*Сонёмпон* (선염법 渲染法) – техника мягкого заполнения фона или объекта изображения светлой тушью или цветом. Хорошо впитывающую бумагу сначала смачивают водой, затем заливают форму тушью или цветом. На непроницаемую бумагу сначала наносят тушь или цвет, затем размывают их кистью, наполненной водой.

*Соннихак* (성리학 性理學) – неоконфуцианство. Одно из главных направлений дальневосточной философии, которое давало новое толкование учению Конфуция. Как идейная система неоконфуцианство в XV в. стало главенствующим на Корейском полуострове. Синоним – *чуджахак* (주자학 朱子學), учение Чжу Си (朱熹, 1130–1200 гг.).

*Сонхакто* (송학도 松鶴圖) – тип картин, на которых изображались сосны и журавли.

*Ссанан* (쌍안 雙雁) – изображение пары диких гусей.

*Сумук тамчхэ*, или *тамчхэ* (수묵담채 水墨淡彩) – «тушь и легкое окрашивание». Техника, в которой произведение выполняется тушью, а затем добавляется неяркий цвет для освежающих акцентов.

*Сумукхва* (수묵화 水墨畵) – монохромная живопись тушью, живопись тушью и водой.

*Сумук чинчхэ* (수묵진채 水墨眞彩) – «тушь и насыщенный цвет». Техника, в которой художник пишет картину тушью, после чего богато дополняет ее яркими цветами. Синоним – *сумук нончхэ* (수묵농채 水墨濃彩), т.е. «тушь и густой цвет».

*Токхва* (독화 讀畵) – «чтение живописи/картины». Специальное понятие, характерное для дальневосточной художественной традиции, которое предполагает, что живописное произведение не просто рассматривали, а читали, как текст, или разбивали на смысловые элементы, как иероглиф.

*Тон* (동 動) – движение. В живописи *хвахвёмнохва* концепция движения передавалась через образы птиц или животных.

Тохвасо (도화서 圖畫署) – Академия живописи в период Чосон, была создана еще в период Корё и называлась тогда Тохвавон (도화원 圖畫院). Деятельность Тохвасо охватывала все сферы придворной живописи, также в ее стенах проходили обучение будущие придворные художники.

*Точхим* (도침 搗砒) – процесс «полировки» корейской бумаги *ханджи*, при котором листы специальным образом отбивались и прессовались. «Отполированная» бумага называлась *точхимджи*, после обработки она становилась непроницаемой для воды и хорошо подходила для живописи и каллиграфии.

*Тромплёй* (фр. trompe-l'oeil) – обманка. Также термин переводится как «обманчивый глаз», «обманчивая видимость». Тип живописи, а также совокупность технических художественных приемов, которые позволяют создать иллюзию того, что не существует, или визуализировать доступное, которое на самом деле отсутствует. Многие исследователи искусства выделяют обманки в отдельный жанр изобразительного искусства.

*Тынъёнмун* (등용문 登龍門) – выражение «подняться через ворота Дракона», обозначает успешную сдачу государственного экзамена на чин. «Врата Дракона» (용문 龍門) – трехступенчатые пороги на реке Янцзы. По преданию рыба, которая сможет преодолеть все пороги, становится драконом.

*Тэгёнсик* (대경식 大景式) – досл. «большой пейзаж», «большая композиция». Тип композиции, применявшийся в длинных вертикальных свитках. Такая композиция была базовой в придворной живописи в жанре «цветы и птицы».

*Удо* (우도 牛圖) – тип картин, на которых изображались буйволы.

*Унпхиль* (운필 運筆) – техника «свободной кисти», в которой активно работали художники-интеллектуалы.

*Упай*, *У* (오파 吳派, кор. *Опха*) – ведущая школа живописи династии Мин, которая развивала традиции мастеров X и XIV вв. Творчество художников этой школы Шэнь Чжоу (沈周, 1427–1509 гг.), Вэнь Чжэнмина (文徵明, 1470–1559 гг.),

Чэнь Даофу (陳道復, 1483–1544 гг.), Ван Гусяна (王谷祥, 1501–1558 гг.) и др. внесло большой вклад в развитие направления «живопись образованных людей»<sup>6</sup>.

*Ханджи* (한지 韓紙) – тип корейской бумаги, которая изготавливалась из коры тутового дерева и имела жесткую шероховатую поверхность.

*Хвабо* (화보 畫譜) – трактаты по теории живописи и искусства, привозимые в Чосон из Китая.

*Хвавон* (화원 畫員) – придворный художник, состоявший на службе в Академии живописи Тохвасо.

*Хвагва* (화과 畫科) – термин, обозначающие категорию живописного жанра. Синоним – *хвामун* (화문 畫門).

*Хваджохва* (화조화 花鳥畫, кит. *хуаняохуа*) – жанр «цветы и птицы», одно из самых популярных направлений корейской традиционной живописи, включающее в себя изображения растений, птиц, животных, водных обитателей. Имеет целый ряд синонимов: *чосучхомок* (조수초목 鳥獸草木, «птицы, животные, травы и деревья»), *хвамоккымджо* (화목금조 花木禽鳥, «цветы, деревья и птицы»), *хваджомоксок* (화조목석 花鳥木石, «цветы, птицы, деревья и животные»). В данном исследовании термин применяется только к изображению растений и птиц.

*Хвасонджи* (화선지 畫宣紙) – тип китайской тонкой белой бумаги, обладает хорошей впитываемостью и растекаемостью туши и краски по поверхности.

*Хвахвёнмохва* (화훼영모화 花卉翎毛畫) – досл. «живопись цветов, трав, птиц и животных», в тексте диссертации – «живопись растений, птиц и животных», жанр корейского классического искусства. Широкая категория живописи, объектом которой стали растения, птицы, животные, насекомые, водные обитатели. Синоним – жанр *хваджохва*.

*Хвахххва* (화훼화 花卉畫) – жанр, включающий в себя изображения травянистых цветущих растений и цветущих деревьев. Синоним – *хвачхо* (花草 화초), «цветы и травы».

<sup>6</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник... . С. 56–57.

*Хвачхон* (화첩 畫帖) – художественный альбом. Мог быть целиком создан одним художником, либо являться собранием произведений разных мастеров, разных эпох.

*Хёнму* (현무 玄武) – фантастическое животное, черепаха, обвитая змеей.

*Хочходжом* (호초점 胡椒點) – досл. «точки – горошины черного перца». Точки *хочходжом* изображают мох или являются декоративным элементом. Чаще всего группы круглых черных точек наносятся вокруг деревьев или камней. Синоним – *тхэджом* (태점 苔點), «точки мха».

*Хуги* (후기) – поздний период Чосон (ок. 1700–1910 гг.). Поздний период делится на два этапа: непосредственно поздний период Чосон *хуги* (ок. 1700– ок. 1800 гг.) и конец эпохи Чосон *мальги* (말기, ок. 1800–1910 гг.).

*Хэхакпандорю* (해학반도류 海鶴蟠桃類) – тип картин, на которых изображалось сочетание мотивов моря, журавлей и персиковых деревьев как символов долголетия и бессмертия.

*Хэшиби* (和氏璧) – нефритовый диск Хэ. Мифический нефрит, который в древние времена считался очень ценным.

*Хянсольхэ* (향설해 香雪海) – «ароматное снежное море», так называли живописные сюжеты с буйным цветением дикой сливы. Метафора была связана с легендарной китайской горой Луофушань (羅浮山), на которой цвели и благоухали десять тысяч сливовых деревьев.

*Чадыкчок* (자득적 自得的) – досл. «быть довольным собой», «чувствовать удовлетворение собой». В живописи термин использовался как определение к процессу самообучения рисованию путем наблюдения за структурными характеристиками и особенностями изучаемого объекта, и обозначал получение радости от акта творения.

*Чаёнгван* (자연관 自然觀) – «взгляд на природу», «суждение о природе». Один из философских принципов, положенный в основу создания традиционного пейзажа.

*Чакходо* (작호도 鵲虎圖) – корейские народные картины с изображением сорок и тигров. Синоним – *ходжакто* (호작도 虎鵲圖).

*Чехваси* (제화시 題畫詩, кит. *тихуаши*) – стихи, которые призваны выразить восхищение картиной и передать чувства человека, основанные на содержании живописного произведения.

*Чжаочэн* (照乘) – мифический жемчуг, который в темноте мог осветить несколько повозок.

*Чжэнай* (절파 浙派, кор. *Чольпха*) – Чжэцзянская школа живописи, «одна из ведущих школ минского времени, развивавшая традиции “северного” академического стиля Южно-Сунской династии»<sup>7</sup>. Возникновение ее связывают с именем художника Дай Цзиня (戴進, 1388–1462 гг.).

*Чингён сансухва* (진경산수화 眞景山水畫) – пейзаж «подлинного вида», направление в пейзажной живописи, получившее активное развитие в XVIII столетии, когда корейские живописцы начали изображать родную природу и прославленные места Корейского полуострова.

*Чингён сидэ* (진경시대 眞景時代) – досл. «реальная/подлинная эпоха». Термин, использующийся в истории культуры Кореи для определения XVIII столетия. В это время корейское искусство достигло пика развития, что проявилось в формировании его уникального самобытного характера и бóльшей национальной идентичности в сравнении с предыдущими периодами.

*Чынмуль саджин* (즉물사진 卽物寫眞) – термин переводится как «точное изображение близкого предмета». В живописи – подход к изображению объекта именно таким, каким он является на самом деле. Изображение предметов в их истинном виде.

*Чипхёнджон* (집현전 集賢殿) – «Павильон мудрейших», особый совещательный орган по выработке государственной политики, в который входили молодые ученые-конфуцианцы.

<sup>7</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник... . С. 68.



*Чон* (정 靜) – неподвижность. В живописи жанра *хвахвёнмохва* концепция неподвижности передавалась через образ растений.

*Чонсин* (전신 傳神) – досл. «передавать дух». Дух, суть изображаемого объекта.

*Чоодо* (조어도 藻魚圖) – картины жанра «водные растения и рыбы», более раннего и узкого, чем жанр *охэхва*.

*Чумунбанин* (주문방인 朱文方印) – печать, на которой иероглифы или изображение вырезаны таким образом, что после проставления оттиска они становятся красными (рельефное изображение).

*Чунги* (중기) – средний период Чосон (ок. 1550 – ок.1700 гг.).

*Чунчхэп* (중채법 重彩法) – техника, при которой осуществляется заливка объекта цветом. После просыхания красочного слоя цвет наносится еще раз. Последовательное нанесение нескольких красочных слоев позволяет увеличить интенсивности тона.

*Чунин* (중인 中人) – среднее сословие; выходцы из средних слоев корейского общества, которые могли работать ремесленниками, переводчиками, врачами, сборщиками налогов, музыкантами, художниками и имели право сдавать государственные экзамены на чин.

*Чхвиджэ* (취재 取材) – система отбора и экзаменования придворных художников в период Чосон.

*Чхоги* (초기) – ранний период Чосон (1392 – ок. 1550 гг.).

*Чхольджан соксим* (철장석심 鐵腸石心) – «железное нутро и каменное сердце». Выражение, которое обозначает дикую сливу и подчеркивает сильный и стойкий дух растения.

*Чхонги* (천기 天機, кит. *тяньцзи*) – «небесный механизм», «движущая сила естества», «тайна природы», «небесный секрет, творящий гармонию», «некая первозданность, абсолютная гармония, вне присутствия человеческого»<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Хохлова Е.А. Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*)... С. 88.

*Чхонма* (천마 天馬) – Небесная лошадь.

*Чхоннам* (청람 靑嵐) – синяя дымка, обозначающая энергию далеких гор. Фон в картинах, написанный светло-голубым цветом.

*Чхоннокхун* (청록풍 靑綠風) – декоративный стиль живописи, в котором используются насыщенные сине-зеленые цвета. Часто в данном стиле создавались пейзажи, но он также применялся в жанре *хвахвёёнмохва*.

*Чхочхунхва* (초충화 草蟲畫) – жанр «травы и насекомые», включает с себя также изображения небольших земноводных.

*Чхуксухва* (축수화 畜獸畫) – досл. «живопись домашних и диких животных». В этом жанре традиционно изображались лошади, буйволы, овцы, бараны, тигры, олени, обезьяны и др.

*Чхусачхе* (추사체 秋史體) – каллиграфический стиль, который разработал художник-интеллектуал Ким Джонхи. Мастер дал название каллиграфическому стилю по своему творческому псевдониму Чхуса.

*Чхуынпактходо* (추응박토도 秋鷹搏兔圖) – тип свитков с изображением сокола или других хищных птиц, охотящихся осенью на кролика. Такие произведения часто использовались в качестве новогоднего подарка.

*Чхэкахва* (책가화 冊架畫) – жанр, в котором изображались книжные полки, стеллажи или футляры для хранения книг.

*Чхэсэхва* (채색화 彩色畫) – полихромная живопись с использованием минеральных красок.

*Чхэхвапхан* (채화판 彩畫版) – веерообразные панели из бересты.

*Чэдо чигу* (재도지구 載道之具) – «средство выражения высокой идеи». Суть этого понятия кроется в том, что конфуцианство использовало искусство в качестве инструмента для передачи/отражения морали.

*Шанхай хуанай* (상해화파 上海畫派, кор. *Санхэ хванха*) – Шанхайская школа живописи, или *Хай най* (해파 海派, кор. *Хэнха*) – Приморская школа. Сформировалась во второй половине XIX в. в Шанхае, когда город был открыт как

торговый порт. Соединяя благородное и вульгарное, возвышенное и обыденное (아속공상 雅俗共賞 кор. *асок консан*, кит. *ясу гуншань*), художники этой школы переосмысливали традицию, стремясь подчеркнуть индивидуальность творческого подхода.

*Бйгве* (의궤 儀軌) – «Книги установленного ритуала», иллюстрированные документальные летописи, в которых художники запечатлевали самые важные события в государстве: проведение различных церемоний, банкетов, путешествий правителя и т.д.

*Яильчхе* (야일체 野逸體, кит. *еити*) – «грубый, свободный стиль». В живописи *хвахвёймохва* связан с направлением художников-интеллектуалов *мунинхва*. Основоположителем стиля *яильчхе* считают китайского мастера X в. Сюй Си (徐熙, ?–?). Характеризуется свободной эскизной манерой исполнения, реализованной чаще всего тушью и водой, иногда с легким добавлением цвета.

*Янчжоу хуапай* (양주화파 揚州畫派, кор. *Янджу хвапха*) – Янчжоуская школа живописи. Объединила художников, живших и работавших в г. Янчжоу в XVIII в. (Цзинь Нун (金農, 1687–1763 гг.), Хуан Шэнь (黃慎, 1687– ок. 1770 гг.), Ли Шань (李鱣, ок. 1686 – ок. 1762 гг.), Ван Шишэнь (汪士慎, 1686– ок. 1759 гг.) и др.). Произведения мастеров этой школы были новым словом в направлении *вэньжэньхуа* и способствовали дальнейшему синтезу каллиграфии, поэзии и живописи<sup>9</sup>. Еще одно название – *Янчжоу багуай* (양주팔괴 揚州八怪, кор. *Янджу пхальгви*), «Восемь чудаков из Янджоу».

<sup>9</sup> Соколов-Ремизов С.Н. Изобразительное искусство Китая. Словарь-справочник... . С. 79–80.