

На правах рукописи

Хохлова Елена Анатольевна

**Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*)
в первой половине XVIII века**

специальность 17.00.04 — Изобразительное и декоративно-прикладное
искусство и архитектура

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Белозерова Вера Георгиевна

Москва

2019

Оглавление

Введение.....	3
Глава I. Корейская пейзажная живопись XV — XVII вв.	29
1. Вымышленные пейзажи панорамного вида	32
2. Вымышленные пейзажи камерного вида	52
3. Пейзажи «реального вида»	63
Глава II. Пейзажи «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона (1676–1759)	71
1. Особенности пейзажей «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона	74
2. Философско-эстетическое содержание пейзажей «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона.....	85
Глава III. Трактовки причин становления пейзажей «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона	95
1. «Теории внутренних причин»	95
2. «Теории внешних причин»	101
Заключение	119
Примечания	128
Список терминов	135
Библиография	141
Список иллюстраций	154
Приложение	158

Введение

Чингён сансухва — пейзаж «подлинного вида» (眞景山水畫) — одно из самых ярких явлений в истории корейской живописи. Современные исследователи называют его «национальной», «подлинно корейской», «самой корейской живописью»¹. Пейзаж *чингён сансухва* сформировался в начале XVIII столетия в творчестве крупнейшего корейского художника Кёмчжэ Чон Сона (1676–1759)² и до начала XIX в. был одним из главных направлений корейской живописи. Основная особенность пейзажей «подлинного вида» состоит в том, что объектом произведения выступает природа Корейского полуострова, запечатленная в узнаваемом виде³. До Чон Сона корейские художники рисовали преимущественно вымышленные виды природы в стиле китайских пейзажей, реже создавали образы родной природы, которые также стилизовали под китайские. Чон Сон первым из художников посвятил большую часть своего творчества изображению корейских ландшафтов. Синтезировав существовавшую до него традицию пейзажа с художественными приемами китайской «южной школы»⁴, как считают, он создал особый изобразительный язык для передачи красот Корейского полуострова⁵.

¹ Исследователь Ан Хвичжун называет *чингён сансухва* «самым корейским направлением». (Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихе (Как понимать корейскую живопись). Сеул: Сигонатхы, 2004. С. 163). Пак Учхан использует определение «подлинная живопись Чосон» (Пак Учхан. История корейского искусства. Сеул: Чэён, 2013. С. 138). Чхве Вансу пишет, что *чингён сансухва* — «наша собственная школа пейзажа». (Чхве Вансу. Чингён сидэ 2 (Эпоха Чингён. Том 2). Сеул: Тольпхэге, 1998. С. 51). Отечественные исследователи используют определение «национальный корейский пейзаж». (Гутарёва Ю.И. Чингён сансухва — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дисс. кан. иск. СПб.: Институт И.Е. Репина, 2014. – 205 с.).

² Кёмчжэ — это псевдоним художника. О разных вариантах транскрибирования псевдонима на русский язык см. Примечание 1, С. 128.

³ В отечественном искусствознании и корееведении термин *чингён сансухва* принято переводить как «изображения реального вида гор и вод» или пейзаж «реального вида». Мы переводим его как пейзаж «подлинного вида», так как прилагательное «реальный», на наш взгляд, не раскрывает смысл термина *чингён*. Подробнее см. Примечание 2, С. 128. и Хохлова Е.А. Значение термина чингён сансухва // Проблемы истории, философии, культуры. – 2016, № 2. – С. 371–378.

⁴ В китайской живописи выделают две школы — «северную» и «южную». Подробнее см. Примечание 3, С. 129.

⁵ Ким Вонъён, Ан Хвичжун. Хангук мисульса (История корейского искусства). Сеул: Сигонатхы, 2003. С. 492; Чхве Вансу. Чингён сидэ 2 (Эпоха Чингён. Том 2). Сеул: Тольпхэге, 1998. С. 51.

Чингён сансухва — это не просто яркое направление в истории корейского классического искусства⁶. Как отмечает профессор Чо Ынчжон, на протяжении XX в. пейзажи «подлинного вида» служили корейским художникам примером того, как можно решить проблему поиска или сохранения самобытности родного искусства в условиях доминирования западных художественных направлений⁷. Есть мнение, что *чингён сансухва* может помочь найти способ выразить культурную самобытность и застраховать корейское искусство от растворения в глобальном мире современного искусства⁸. Начиная с 2000-х гг., в Республике Корея прошло более двадцати выставок современных художников, переосмысляющих художественный опыт *чингён сансухва*⁹.

Несмотря на значимость пейзажей *чингён сансухва* Чон Сона, они мало изучены и почти не известны за пределами Корейского полуострова. В отечественном искусствознании не предпринималась попытка комплексного анализа *чингён сансухва* Чон Сона. В научной среде наблюдается слабый интерес к изучению не только корейской живописи, но и корейского искусства в целом. Оказавшись в тени китайского и японского искусства, корейское искусство до сих пор остается на периферии научных интересов не только отечественных, но и западных корееведов и искусствоведов.

В небольшом списке зарубежных исследований по корейскому искусству *чингён сансухва* и Чон Сону посвящено несколько работ. Исследователи описали биографию Чон Сона, основные этапы творчества художника, выявили

⁶ Под классическим корейским искусством подразумевается искусство эпохи Чосон (1392–1897).

⁷ *Cho Eun-jung. Korean painting from Modern to Contemporary, 1945–1980s.* Seoul: Hollym, 2015. P. 134–136.

⁸ Исследователь Ан Хвичжун прописал четыре урока Чон Сона, которые должны усвоить современные корейские художники. 1. Главный долг корейского художника — это создание корейского стиля. 2. Залог успеха — это талант и усердие. 3. Важно сочетать традицию и разумное заимствование иностранной культуры. 4. Важно постоянно учиться и много путешествовать. Только так можно создать великие произведения. (*Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихе (Как понять корейскую живопись).* Сеул: Сигонатхы, 2004. С. 313).

⁹ *Юн Санхун. Чингён сансухваэ хёндэчжон чехэсокква хэсоге кванхан ёнгу (О современных интерпретациях и анализе чингён сансухва):* диссертация на соискание ученой степени магистра. Сеул: Университет Хоник, 2014. С. 32.

особенности его художественного языка¹⁰. Но как в отечественном, так и в зарубежном искусствознании не предпринималось попыток рассмотреть отдельно становление и причину возникновения *чингён сансухва* Чон Сона. Ответ на вопрос, почему Чон Сон посвятил большую часть своего творчества воспроизведению родной природы, важен не только для понимания тенденций истории корейской живописи и искусства, но и для выявления изменений в мировоззрении корейцев конца XVII – начала XVIII вв., а значит, для понимания истории корейской культуры в целом.

Подавляющее большинство исследований *чингён сансухва* Чон Сона проделано южнокорейскими искусствоведами. Профессионально изучать *чингён сансухва* в Республике Корея начали в 1970-х¹¹. Сформировались разные мнения относительно того, что стало причиной становления этого типа пейзажа¹². Но в южнокорейской науке не проведено обобщающего исследования, которое бы представило разные точки зрения и, возможно, предложило более целостный взгляд на проблему формирования *чингён сансухва* Чон Сона. Отсутствие в отечественной и зарубежной литературе исследования, посвященного становлению *чингён сансухва* Чон Сона, обуславливает **актуальность выбранной темы.**

Объект и предмет исследования

Объектом исследования являются пейзажи «подлинного вида» (*чингён сансухва*) Чон Сона. **Предметом** исследования стала проблема становления *чингён сансухва*

¹⁰ Kim Paik Kumja. Chong Son (1676–1759): His Life and Career // Artibus Asiae. No. 3/4, 1992. P. 329–343.; Jungmann Burglind. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392–1910. London: Reaktion Books, 2014. P. 135–154.

¹¹ Доступ к исследованиям северокорейских ученых ограничен. Известно, что в КНДР не используют термин *чингён сансухва*. Направление называют реалистичным пейзажем (*сасильчжуичжок пхунгён*). Про пейзажи пишут, что они проникнуты любовью народа к своей стране и чувством патриотизма. Чон Сона чтят за то, что он воспел красоту корейской природы и «внес вклад в обогащение реалистических выразительных средств корейской живописи». Можно предположить, что проблему становления *чингён сансухва* рассматривают в контексте «народной борьбы». Кванмён пэкквасачжон б. Мунхак есуль (Энциклопедия Кванмён. Том 6: Литература и искусство). Пхеньян: Пэкквасачжон, 2008. С. 561.

¹² Исследования пейзажей *чингён сансухва* Чон Сона южнокорейских искусствоведов проанализированы в третьей главе диссертации.

сансухва Чон Сола. Автор также обращается к корейской пейзажной живописи XV — XVII вв., изучение которой помогает выявить особенности *чингён сансухва* и увидеть, что становление пейзажа «подлинного вида» происходило на фоне изменений в сознании корейской элиты в конце XVII — нач. XVIII вв. **Цель** диссертационного исследования — определить пути становления *чингён сансухва* Чон Сола.

Задачи исследования:

- определить направления корейского пейзажа XV – XVII веков, предложить интерпретацию их содержания;
- выявить и охарактеризовать художественные, стилистические особенности *чингён сансухва* Чон Сола;
- сформулировать философско-эстетическое содержание *чингён сансухва* Чон Сола;
- проанализировать существующие версии причин формирования *чингён сансухва* Чон Сола¹³;
- ответить на вопрос, что повлияло на становление *чингён сансухва* как направления корейской живописи.

Методология исследования

В процессе написания диссертации был использован комплекс методов. С целью определить место Чон Сола в традиции корейской пейзажной живописи, мы попытались обозначить направления, в которых развивалась корейская живопись до него. На этом этапе применялся типологический метод, на основе художественных приемов и техник были выделены несколько типов корейского пейзажа XV — XVII вв. Этот же метод применялся для систематизации *чингён сансухва* Чон Сола. Стилистический и компаративистский методы помогли найти

¹³ Отдельно проблематикой становления *чингён сансухва* занимаются преимущественно представители южнокорейской науки, в данном диссертационном исследовании мы сконцентрировались на анализе работ, написанных в Республике Корея.

в пейзажах формальные признаки, которые позволили отнести отдельное произведение к тому или иному стилю или направлению.

Выделив типы пейзажей XV — XVII вв., мы отметили наличие в них устойчивой изобразительной системы, которая соблюдается вне зависимости от произведения и художника. Был сделан вывод, что для пейзажей этого периода характерна изобразительная каноничность. В ходе анализа произведений применялся иконографический метод, который позволил систематизировать и интерпретировать смысл изображений. Помимо живописных произведений, источником иконографического анализа стала поэзия в жанре короткого *сиджо* на тему природы, в котором сложилась схожая с пейзажами образная традиция¹⁴.

Пейзажная живопись рассматривается как коммуникативная структура, говорящая со зрителем на образно-символическом языке. Дальневосточная классическая живопись разработала язык художественных приемов для передачи того или иного содержания на плоскости. «Знаки иероглифического типа, то есть изображения, читаемые или понимаемые не непосредственно, а умозрительно, стали важнейшей особенностью дальневосточной живописи»¹⁵. В эпоху Чосон не созерцали живописный свиток, а читали его, поэтому применительно к живописи использовалось понятие *токва* (кор. «чтение картин»). Свиток читался практически так же, как и иероглиф; элементы, вычленяемые один за одним, как и последовательность черт в иероглифе, раскрывали смысл изображенного¹⁶. С этой

¹⁴ Классическое (короткое) *сиджо* (или *сичжо*) — это трехстрочное стихотворение, каждая строка которого делится на два полустушия. Жанр *сиджо* сформировался на рубеже XIV и XV вв., периодом расцвета считается XVI — XVIII вв. Термин *сиджо* переводят как «напевы времен года» или «напевы нашего времени». Круг тем короткого *сиджо* ограничивается следующими: пейзажная тема или тема «ухода к природе», тема верности государю, патриотическая тема (Троцевич А.Ф. История корейской традиционной литературы (до XXв.). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 107–114). В отечественном корееведении принято называть *сиджо* поэтическим жанром. При этом указывается, что первые *сиджо* были неразрывно связаны с музыкой, не проговаривались, а пелись в сопровождении музыкальных инструментов. В тексте диссертации мы называем *сиджо* поэзией, придерживаясь определения, ставшего общепринятым после появления исследования М.И. Никитиной «Корейская поэзия XVI — XIX вв. в жанре *сиджо*» (Никитина М.И. Корейская поэзия XVI — XIX вв. в жанре *сиджо*. СПб.: Петербургское востоковедение, 1994. С. 3–8).

¹⁵ Завадская Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. С. 175–176.

¹⁶ Там же. С. 176.

точки зрения, опираясь на семиотический подход, согласно которому культура говорит символами и знаками, а изучение знаковых систем позволяет обнаружить смыслы, можно рассматривать пейзажную живопись как сообщения¹⁷. Этот метод помог интерпретировать содержание произведений. Для классификации предложенных искусствоведами версий формирования *чингён сансухва* Чон Сола применял сравнительный метод и метод критического анализа.

Научная новизна работы

Впервые в отечественном искусствознании:

1. Предпринята попытка представить пути становления *чингён сансухва* Чон Сола.
2. Проводится анализ существующих в зарубежной науке трактовок причин формирования *чингён сансухва* Чон Сола.
3. Осмысляются причины изменений формы и содержания корейских пейзажей XV – первой половины XVIII века.
4. Сформулировано философско-эстетическое содержание пейзажей *чингён сансухва* Чон Сола.
5. Пейзажи XIV–XVII веков рассматриваются в комплексе с поэзией в жанре короткого *сиджо*. Сравнительный анализ поэзии *сиджо* на тему природы и пейзажной живописи этого периода помогает интерпретировать содержание пейзажей. Подобные исследования не проводились в отечественной науке.
6. В оборот отечественной науки в контексте корейской пейзажной живописи введено основополагающее для понимания *чингён сансухва* понятие *чхонги* (кит. *тянь цзи*) «небесный механизм».

¹⁷ *Осипова Н.О.* Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания. [Электронный ресурс] http://www.cr-journal.ru/rus/journals/79.html&j_id=7 (дата обращения: 03.10.2018).

Практическое значение исследования

Диссертация расширяет представления о пейзажной живописи эпохи Чосон. Работа будет представлять интерес не только для корееведов, искусствоведов, но и для литературоведов и историков.

Диссертация может служить:

- материалом для создания курса по дисциплине «История корейского искусства» для студентов искусствоведческих и востоковедческих специальностей;
- материалом для лекций по истории и культуре Кореи;
- основой для дальнейших исследований корейской классической живописи;
- источником дополнительной информации и иллюстративного ряда для лекций по классической корейской литературе.

Некоторые разработанные аспекты могут быть использованы при написании исследований по истории философии и общественной мысли Кореи.

Апробация работы

Разделы данного диссертационного исследования были представлены в качестве докладов на конференциях:

1. «Изучение живописи Чосон в XX веке» (XXVII Международная конференция по источниковедению и историографии стран Азии и Африки «Азия и Африка в меняющемся мире», СПбГУ, 2015).
2. «Корейская живопись: простота перевода» (III Международная конференция «Методика и преподавание восточных языков: актуальные проблемы перевода», НИУ ВШЭ, Москва, 2015).
3. «Теории возникновения пейзажа *чингён сансухва* в Кореи» (III Международная научная конференция молодых ученых-корееведов «Молодое поколение в корееведении», ИСАА МГУ, Москва, 2015).
4. “On the meaning of the term *chingyong sansuhwa*” (The 14th International Conference CEESOK, Moscow, 2015).
5. «Пейзажная живопись раннего Чосон: не «как?», а «почему?»

(XX научная конференция корееведов России и стран СНГ, ИДВ РАН, Москва, 2016).

6. «Философско-этическое содержание корейских пейзажей XVI — XVII вв. (IV Международная научная конференция «Молодое поколение в корееведении», ИСАА МГУ, Москва, 2016).

Основные положения работы представлены в научных статьях, опубликованных в журналах, включенных в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК Министерства образования и науки РФ:

1. Хохлова Е.А. Значение термина *чингён сансухва* (眞景山水畫) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2. С. 371–378. (0,6 а. л.).

2. Хохлова Е.А. Концепция пейзажей *чингён сансухва* Чон Сона // Проблемы Дальнего Востока. 2018. № 2. С. 132–138. (0,5 а. л.).

3. Хохлова Е.А. Корейский панорамный пейзаж XV – XVII вв. // Артикульт. 2018. № 4. С. 56–70. (0,9 а. л.).

4. Хохлова Е.А. Трактовки причин становления пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*) в южнокорейском искусствоведении // Человек и культура. 2018. № 6. С. 50–61. (1 а. л.).

Также результаты исследования были опубликованы в следующих журналах и монографиях:

1. Хохлова Е.А. Изучение живописи Чосон в XX веке // Вестник российского корееведения. 2014. № 6. С. 188–199. (0,8 а. л.).

2. Хохлова Е.А. Корейская классическая живопись: простота перевода // Методика преподавания восточных языков: актуальные проблемы преподавания перевода / Сост., отв. ред. А.И. Янишевская. М.: Грифон, 2015. С. 203–213. (0,4 а. л.).

3. *Khokhlova E.* On the meaning of the term *chingyongsansuhwa* // CEESOK Journal of Korean Studies. 2016. Vol. 16. P. 52–60. (0,6 а. л.).

4. Хохлова Е.А. Пейзажная живопись раннего Чосон: не «как?», а «почему?». // Корейский полуостров в эпоху перемен / Науч. ред. А.З. Жебин. М.: ИДВ РАН, 2016. С. 303–314. (0,5 а. л.).

Знания, полученные в процессе изучения указанной проблемы, послужили материалом для составления программы учебной дисциплины «Искусство изучаемого региона (Корея)», которую автор использует для чтения лекций на втором курсе Школы востоковедения Национального исследовательского университета «Высшая школа Экономики».

Диссертация обсуждена на заседании Института восточных культур и античности Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Российский государственный гуманитарный университет» (РГГУ).

Тезисы, выносимые на защиту

1. *Чингён сансухва* Чон Сона — это преимущественно изображения мест, которые посещал художник. Пейзажи созданы в состоянии эмоционального возбуждения, находясь в котором, художник свободно творил в унисон с *чхонги* (кит. *тянь цзи*) «небесным механизмом». Направление *чингён сансухва* разрабатывалось Чон Соном как новая живопись, свободная от подражания сложившейся ранее традиции пейзажной живописи.

2. Основополагающим для понимания содержания *чингён сансухва* Чон Сона является понятие *чхонги* (кит. *тянь цзи*) «небесный механизм»¹⁸.

3. В пейзажах XV–XVII веков представлен идеализированный вид природы и раскрывалась проблема нравственной позиции человека. В *чингён сансухва* Чон Сона выражались эмоциональное состояние художника и чувства, испытанные в момент созерцания прекрасного вида природы.

4. Существует несколько версий формирования *чингён сансухва* Чон Сона, которые можно объединить в две группы: «теории внутренних причин» и «теории внешних причин». Представители «теории внутренних причин» настаивают на том,

¹⁸ Ранее в отечественной науке это понятие лишь упоминалось в контексте *чингён сансухва*. В диссертационной работе Ю.И. Гутарёвой *чхонги* встречается, но не предложен вариант перевода понятия, не объясняется его значение и то, как оно повлияло на формирование *чингён сансухва* Чон Сона. Гутарёва Ю.И. *Чингён сансухва* — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дисс... канд. иск. СПб.: Институт И.Е. Репина, 2014. С. 71, 73.

что *чингён сансухва* – явление местного происхождения, сложившееся в результате развития корейского неоконфуцианства, способствовавшего формированию «национального» сознания в рядах элиты и обретению ею уверенности в самобытности корейской культуры¹⁹. Сторонники «теории внешних причин» склонны считать, что *чингён сансухва* возникла в процессе переосмысления философских и живописных практик китайских династий Мин (1368–1644) и Цин (1644–1912), а также западноевропейских знаний.

5. Для того, чтобы более объективно трактовать причины становления *чингён сансухва* необходимо учитывать в первую очередь задачи, которые решал художник в своих произведениях, прежде всего это выражение *чхонги* «небесного механизма».

Объём и структура диссертации

Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, приложения, списка терминов и альбома иллюстраций. Первая глава посвящена пейзажам XV — XVII вв. Выделены три направления, в которых развивалась пейзажная живопись этого периода: вымышленные пейзажи панорамного вида (кор. *кваннём тэгён сансухва*), вымышленные пейзажи камерного вида (кор. *кваннём согён инмуль сансухва*) и пейзажи «реального вида» (кор. *сильгён сансухва*). Описаны особенности композиции, техники. Предпринимается попытка интерпретировать содержание произведений. С учетом того, что в Восточной Азии существовал синтез живописи и поэзии, содержание пейзажей анализируется путем сравнения с поэзией *сиджо*.

Вторая глава состоит из двух частей. В первой приведены сведения о жизни Чон Сона, рассматриваются пейзажи *чингён сансухва*. Описаны особенности изобразительного языка художника, выделены разработанные Чон Соном приемы для передачи натуральных впечатлений и эмоционального состояния. Показано, как изменился пейзаж с появлением Чон Сона. Во втором разделе главы исследований предпринята попытка сформулировать философско-эстетическое содержание пейзажей *чингён сансухва*.

¹⁹ См. Примечание 4. С. 130.

В третьей главе представлено несколько версий происхождения *чингён сансухва* Чон Сона, которые разработали наиболее авторитетные исследователи творчества Чон Сона и *чингён сансухва*. Версии объединены в две группы: «теории внешних причины» и «теории внутренних причины», проведен критический анализ. Делается вывод, что для представителей «теории внутренних причин» характерно принижение значения того, какое влияние оказала китайская художественная традиция на зарождение *чингён сансухва*. Автор приходит к выводу, что для целостного понимания причин формирования *чингён сансухва* необходимо учитывать как внешнее влияние, так и внутренние процессы, происходившие в Корее в конце XVII — начале XVIII вв.

Историографический обзор и степень научной разработанности темы

Материалом диссертационного исследования служат пейзажные свитки и альбомные серии корейских художников, хранящиеся в музеях Республики Корея. Большинство изученных пейзажей XV — XVII вв. находится в коллекции Государственного музея Республики Корея в Сеуле. Основная часть произведений Чон Сона хранится в следующих южнокорейских музеях, расположенных в Сеуле: Государственный музей Республики Корея, Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Музей Кансон, Музей Университета Корё, Музей государственного Сеульского университета ²⁰. Для выполнения диссертационной работы автор несколько раз побывала в Сеуле, где изучала представленные в исследовании свитки и альбомы.

²⁰ В Музее Петра Великого (Санкт-Петербург) хранится восьмистворчатая ширма, приписываемая кисти Чон Сона. Музеем её подарил Д.А. Добротин, работавший в Пхеньяне в 1952–1954 гг. (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. С. 17).

Письменные источники

Источником сведений о жизни и творческом пути Чон Сона служит эпитафия, составленная близким другом художника Чо Ёнсоком (1686–1761)²¹. Чон Сон не оставил комментариев к своим произведениям, сохранилось лишь несколько высказываний, записанных современниками. В отличие от Китая, где существовала традиция составления трактатов о живописи, в Корее художники не занимались разработкой теории живописи. Это не входило в обязанности придворных художников, а среди художников-интеллектуалов чрезмерное увлечение живописью считалось недостойным.

Сохранились впечатления современников Чон Сона от его произведений, дневниковые записи с оценками и критикой. Записи меценатов художника — братьев Ким Чханхып (1653–1722) и Ким Чханхёп (1651–1703), художника-интеллектуала, коллекционера и критика Ли Хагона (1677–1724), поэта-интеллектуала и близкого друга художника Ли Бёнъёна (1671–1751), художника-интеллектуала Чон Ёнсока (1686–1761) служат источником информации о том, какие задачи решал Чон Сон в живописи²². Все тексты записаны на *ханмуне*, китайском классическом литературном языке²³. Записи, послужившие источником для данного исследования, проанализированы в переводах на современный корейский язык²⁴.

Важными информационным ресурсом диссертационной работы стали исследования южнокорейских искусствоведов и историков, посвященные творчеству Чон Сона. Были проанализированы статьи и монографии наиболее

²¹ Перевод на современный корейский язык представлен в статье Ан Хвичжуна «Живопись Кёмчжэ Чон Сона и её значение», которая вошла в сборник статей под названием «Как понимать корейскую живопись». (*Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихэ (Как понимать корейскую живопись)*. С. 303–304).

²² Под интеллектуалами подразумевается образованное сословие (кор. *мунин*, кит. *вэньжэнь*).

²³ Китайскую иероглифическую письменность корейцы заимствовали в начале нашей эры. До конца XIX в. *ханмун* был официальным языком государственного управления, на нем записаны исторические и философские трактаты, литературные произведения.

²⁴ *Ко Ёнхи. Чосон хуги сансу кихэнесуль ёнгу чон сонгва нонён гыруппхыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества интеллектуалов из группы нонён и художника Чон Сона)*. Сеул: Ильчжиса, 2001. С. 301.

авторитетных и цитируемых специалистов по корейской пейзажной живописи, *чингён сансухва* и творчеству Чон Сона. Среди них: Чхве Вансу «Кёмчжэ Чон Сон и *чингён сансухва*»²⁵, Ко Ёнхи «Исследование дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон на примере творчества интеллектуалов из группы *нонён* и художника Чон Сона»²⁶, Ко Ёнхи «Пейзажи эпохи Чосон»²⁷, Хон Сонпхё «Исследование живописи эпохи Чосон»²⁸, Хан Чжонхи «Корейская и китайская живопись»²⁹, Пак Ынсун «Изучение живописи гор Кымган»³⁰, Ли Сонми «Художественная традиция и изображение реальности: пейзажная живопись «подлинного вида» династии Чосон»³¹, Ли Сонми «Корейская пейзажная живопись: традиции и инновации сквозь века»³².

Исследовательская литература

Несмотря на то, что отечественному корееведению более ста лет, визуальное искусство Кореи находится на периферии постоянного научного интереса. В то же время исследования в области литературы проделаны фундаментальные. На русский язык переведены произведения традиционной поэзии и прозы, благодаря чему в данной диссертации стало возможным сравнить содержание пейзажей эпохи Чосон и поэзии *сиджо*³³. Проведены исследования отдельных элементов

²⁵ Чхве Вансу. Чингён сидэ 2 (Эпоха Чингён. Том 1). Сеул: Тольпхэге, 1998. С. 56.

²⁶ Ко Ёнхи. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чон сонгва нонён гыруппхыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества интеллектуалов из группы *нонён* и художника Чон Сона). Сеул: Ильчжиса, 2001. 322 с.

²⁷ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансу (Пейзажи эпохи Чосон). Сеул: Тольпэге, 2007. – 382 с.

²⁸ Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон (Исследование живописи эпохи Чосон). Сеул: Мунэчхульпханса, 1999. 551 с.

²⁹ Хан Чжонхи. Хангукква чунгук хвехва (Корейская и китайская живопись). Сеул: Хаккочже, 1999. 442 с.

³⁰ Пак Ынсун. Кымгансан ёнгу (Исследования живописи гор Кымган). – Сеул: Ильчжиса, 1999. 437 с.

³¹ Lee Song-mi. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty. Arts of Korea. New York: Yale University Press, 2000. P. 330–356.

³² Lee Song-mi. Continuity and Innovation through the Ages / Song-mi Lee. Seoul: Hollym, 2006. – 221 p.

³³ Троцевич А.Ф. История корейской традиционной литературы (до XX в.). СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. 322 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 ее родителях в ритуальной традиции Древней Кореи и соседних стран. СПб.: Петербургское

культурного наследия Кореи³⁴. Изучением визуального искусства занимались в основном не корееведы, а искусствоведы. Исследование искусства Кореи требует знания корейского языка, а зачастую также иероглифики. Отечественные искусствоведы изучали корейское визуальное искусство, но опубликованные работы по большей части носят описательный характер. Тем не менее, если учесть то, с каким ограниченным количеством материала работали исследователи в СССР, не может не вызывать восхищения проделанная ими работа.

Первая и единственная на данный момент монография, посвященная визуальному искусству Кореи, написана искусствоведом О.Н. Глухаревой в 1982 г. «Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX в.» — это описание истории корейского искусства, в нем представлены общие сведения об архитектуре, скульптуре, живописи, керамике и прикладном искусстве Кореи. Книга написана прекрасным языком и, несмотря на неточность отдельных сведений, остается образцом для молодых специалистов. Глухаревой даны отдельные сведения о жизни Чон Сона. Художник представлен как «создатель национального корейского пейзажа», приведены описания семи произведений Чон Сона³⁵. Происхождение пейзажа *чингён сансухва* Глухарева связывала с «пробуждением национального сознания» и зародившимся в XVIII в. «движением за реальные знания» *сирхак*³⁶.

востоковедение, 2001. 560 с.; *Троцевич А.Ф.* Миф и сюжетная проза Кореи. СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. 208 с. и др.

³⁴ *Толстокулаков И.А.* Очерки истории корейской культуры. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. 235 с.; *Курбанов С.О.* Конфуцианский классический «Канон сыновей почтительности» в корейской трактовке. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. 280 с.; *Симбирцева Т.М.* Владыки старой Кореи. М.: РГГУ, 2012. 640 с.; *Ионова Ю.В.* Этнография Кореи (избранные статьи). М.: Первое марта, 2011. 423 с. и др.

³⁵ *Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. М.: Искусство, 1982. С. 175.

³⁶ В конце XVII в. в Корею появились мыслители, которые выступали за разработку *сирхак* «реальных наук». Так называли те науки, которые можно было использовать на практике с целью улучшить жизнь народа, укрепить государство. *Сирхак* противопоставляли традиционным конфуцианским знаниям, основанным на заучивании сочинений конфуцианских классиков. *Курбанов О.С.* История Кореи с древности до начала XXI века. СПб.: Издательство СПбГУ, 2009. С. 259–260.

Отметим, что часть южнокорейских исследователей придерживается такой точки зрения, о чем речь пойдет в третьей главе данной работы ³⁷.

К общим исследованиям корейского искусства на русском языке можно отнести путеводитель «Искусство и культура Кореи», написанный куратором Государственного музея искусства народов Востока И.А. Елисеевой в 2010 г.³⁸. Корейская коллекция Музея Востока состоит в основном из предметов декоративно-прикладного искусства, поэтому в книге описанию живописи отведено лишь несколько страниц. Елисеева приводит сведения о традиции пейзажной живописи, указывает, что «в поисках собственной живописной манеры» корейские художники XVIII в. обращались к изучению живописи китайских интеллектуалов ³⁹. Также Елисеева справедливо замечает, что, хотя корейские художники «ориентировались на достижения Китая, они всегда выбирали те стилистические формы, которые соответствовали национальному художественному вкусу и мировидению, отвечали задачам искусства определенного времени, реальным духовным и нравственным потребностям общества»⁴⁰.

Отдельные краткие сведения об искусстве Кореи и живописи *чингён сансухва* даны в учебниках «История Кореи с древнейших времен до наших дней» под редакцией Ю.В. Ванина ⁴¹, «Курс лекций по истории Кореи с древности до конца XX века» С.О. Курбанова ⁴², «История Кореи» В.М. Тихонова и Кан Мангиля ⁴³, а также в «Очерке истории корейской культуры» И.А. Толстокулакова. Последний

³⁷ Среди них, прежде всего, профессор Хан Чжонхи. Его исследование будет рассмотрено в третьей главе диссертации.

³⁸ Елисеева И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. М.: Государственный музей Востока, 2010. 160 с.

³⁹ Там же. С. 66.

⁴⁰ Там же. С. 68.

⁴¹ История Кореи с древнейших времен до наших дней. Том 1. / под ред. Ю.В. Ванина. М.: Наука, 1974. С. 295–298.

⁴² Курбанов С.О. Указ. соч. С. 269– 270.

⁴³ Тихонов В.М., Кан Мангиль. История Кореи. Том 1. М.: Восточная книга, 2011. С. 350.

связывает происхождение *чингён сансухва* с движением за «реальные науки» *сирхак*⁴⁴.

Л.И. Киреева в 1978 г. защитила диссертацию на тему «Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи»⁴⁵. В работе проанализировано творчество Чон Сона и художников-жанристов XVIII в. Киреева считает, что созданный Чон Соном «национальный пейзаж подготовил почву для развития бытового жанра». Она пишет, что «Чон Сон явился идейным предшественником получившего распространение в конце XVIII в. бытового жанра»; художники-жанристы Ким Хондо (1745–1805), Син Юнбок (1758–1814?) и Ким Дыксин (1754–1822) были его последователями⁴⁶. Выводы о влиянии творчества Чон Сона на формирование жанровой живописи сводятся к тому, что, «утвердив красоты родной природы в живописи», Чон Сон «подготовил переход придворных художников к темам окружающей жизни»⁴⁷.

Киреева описала основные этапы развития корейской живописи, начиная с периода Трёх государств (III — VII вв.)⁴⁸. В творчестве Чон Сона она выделила три этапа, но *чингён сансухва* не рассматривала отдельно. Диссертация написана в то время, когда доступ к источникам на корейском языке был ограничен, кроме того, южнокорейскими специалистами еще не были проделаны фундаментальные исследования творчества Чон Сона. Изучив доступные в то время пейзажи Чон Сона и научные работы, Киреева сделала вывод, что «Чон Сон первым из корейских художников обратился к природе Кореи, утвердив тем самым эстетическую ценность окружающей природы»⁴⁹. Мы покажем, что корейские художники и до Чон Сона изображали корейскую природу.

⁴⁴ Толстокулаков И.А. Очерк истории корейской культуры. Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. С. 112.

⁴⁵ Киреева Л.И. Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи: автореф. дисс... канд. историч. н. М.: Институт Востоковедения АН СССР, 1978. 17 с.

⁴⁶ Там же. С. 11.

⁴⁷ Там же. С. 15.

⁴⁸ С III по VII вв. на территории Корейского полуострова существовало три государства: Пэкче, Силла, Когурё.

⁴⁹ Киреева Л.И. Указ. соч. С. 3.

Зарождение *чингён сансухва* Киреева связывает с появлением интереса к национальной культуре на фоне восстановления экономической и культурной жизни страны в конце XVII в. и распространением «реальных наук» *сирхак*⁵⁰. Она пришла к выводу, что для творчества Чон Сона «характерна демократическая тенденция, тесно связанная с общим ходом развития корейского искусства и литературы XVIII в., в частности, с социальной тематикой в поэзии и обращением поэтов непосредственно к жизни трудового люда»⁵¹. Вторая часть диссертации Киреевой посвящена изучению жанровой живописи Ким Хондо (1745–1806), Син Юнбока (1758–1814) и Ким Дыксина (1754–1822). Она пишет, что «возможности пейзажа как жанра оказались недостаточными, и ведущая роль в изобразительном искусстве перешла к бытовому жанру»⁵². С подобным утверждением сложно согласиться. Пейзаж оставался ведущим жанром корейской живописи вплоть до конца XIX в. Киреева указывает, что *чингён сансухва* вытесняла традиционные, пришедшие из Китая темы. Возможно, ей не было известно, что *чингён сансухва* была лишь одним из направлений творчества Чон Сона и что художник продолжал писать вымышленные пейзажи в китайском стиле.

Киреева побывала в Республике Корея в 1997 г., где познакомилась с профессором Ю Чжуёном, ведущим специалистом по творчеству Чон Сона. После она опубликовала ряд небольших статей о Чон Соне: «Из истории изучения творчества Чон Сона в Южной Корее» (1999), «Автопортрет Кёмчжэ Чон Сона» (2000), «Чон Сон (Кёмчжэ) в зарубежных собраниях» (2003), «Magnum opus Кёмчже Чон Сона» (2010), «Падающая вода и сосны на горных склонах» (2010)⁵³. Вопрос становления *чингён сансухва* в статьях не рассматривается.

⁵⁰ Там же. С. 7.

⁵¹ Киреева Л.И. Пейзажная живопись Чон Сона (Кёмджэ) // Корейское классическое искусство / под. ред. Л.Р. Концевича. М.: ГРВЛ, 1972. С. 65–79.

⁵² Киреева Л.И. Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи: автореф. дисс... канд. историч. н. М., 1978. С. 17.

⁵³ Киреева Л.И. Magnum opus Кёмчжэ Чон Сона // Вестник Центра корейского языка и культуры. Выпуск 12, 2010. С. 205–209; Киреева Л.И. Падающая вода и сосны на горных склонах // Восточная коллекция. No. 3 (42), 2010. С. 142–151; Киреева Л.И. Из истории изучения творчества Чон Сона в Южной Корее // Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск: МАГУ, 2006. С. 42–44; Киреева Л.И. Автопортрет Кёмчжэ Чон Сона // Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск:

Ю.И. Гутарёва в 2014 г. защитила диссертацию «*Чингён сансухва* — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности»⁵⁴, по материалам которой был издан альбом «Корейская пейзажная живопись»⁵⁵. В диссертации дано описание «эволюции пейзажного жанра со времени Трёх государств (I в. до н.э. — VII в.)» и до конца правления династии Чосон (1392–1897)⁵⁶. Гутарёва попыталась выделить художественно-стилистические особенности *чингён сансухва* нескольких мастеров XVIII в. Чон Сон представлен «основателем нового реалистического направления в средневековом корейском пейзаже». Даны краткие сведения из его биографии, описан ряд пейзажей. Гутарёва считает, что пейзажи Чон Сона «глубоко национальны в своей основе»⁵⁷. Про *чингён сансухва* она пишет, что это направление является доказательством того, что «в период Поздний Чосон корейский пейзаж сбрасывает путы, привязывающие его к темам, зародившимся в Китае, и обращается к корейской природе»⁵⁸. Это утверждение создает неточное впечатление, поскольку *чингён сансухва* было лишь одним из двух направлений корейского пейзажа XVIII в. Большинство корейских пейзажей XVIII в. создано в стиле китайской «южной школы»⁵⁹.

МАГУ, 2006. С. 44–49; *Киреева Л.И.* Чон Сон (Кёмчжэ) в зарубежных собраниях. // *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск: МАГУ, 2006. С. 49–53.

⁵⁴ *Гутарёва Ю.И.* Чингён сансухва – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дисс... канд. иск. СПб.: Институт И.Е. Репина, 2014. 205 с.

⁵⁵ *Гутарёва. Ю.И.* Корейская пейзажная живопись. СПб.: Принтол, 2016. 80 с.

⁵⁶ Эпоха Трёх государств в диссертации Гутарёвой датируется I в. до н.э. — VII в., что отражает точку зрения, которой придерживаются южнокорейские историки. В отечественной исторической науке эпоху Трёх государств, когда на Корейском полуострове существовали государства Пэкче, Силла, Когурё, датируют I в. н.э. — VII в. При этом О.С. Курбанов называет I — III вв. «периодом становления государственности», а В.М. Тихонов «ранним периодом в истории трех государств». *Курбанов О.С.* Указ. соч. С. 47.; *Тихонов В.М.* *Кан Мангиль.* Указ. соч. С. 78. Про разные точки зрения отечественной и корейской науки на время образования Трёх государств пишет О.С. Курбанов. (*Курбанов О.С.* Указ. соч. С. 47).

⁵⁷ *Гутарёва. Ю.И.* Чингён сансухва – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности: дисс... кан. иск. СПб., 2014. С. 85.

⁵⁸ *Гутарёва. Ю.И.* Указ. соч. С. 74.

⁵⁹ *Хон Сонпхё, Чхе Сонын, Пак Ынгён и др.* Альги свиун хангук мисульса (Легкая для понимания история корейского искусства). Сеул: Чичжинса, 2011. С. 45–46.

В вопросе о происхождении пейзажа *чингён сансухва* Гутарёва придерживается мнения южнокорейского историка Чхве Вансу, версию которого мы подробно рассмотрели в третьей главе данного исследования. Гутарёва пишет, что, «вращаясь в кругу Андонских Кимов, где выдвигались радикальные взгляды школы Юльгока о необходимости «корееизации» всех сфер культуры и искусства, ... Чон Сон впитывал прогрессивные идеи ... Основной принцип новой идеологии, пропагандирующей стремление «раскрывать в предметах и явлениях сущность», художнику удалось с блестящим успехом воплотить в своем творчестве, утверждая в пейзажной живописи соблюдение принципа «истинного вида» *чингён*»⁶⁰. Что такое «принцип *чингён*» Гутарёва не поясняет. Она несколько раз указывает на то, что взгляды художников *чингён сансухва* были «проникнуты национальным самосознанием»⁶¹, но при этом не приводит доказательство наличия «национального самосознания» у Чон Сона или других художников. Другие версии формирования *чингён сансухва* Чон Сона в исследовании Гутарёвой не представлены.

Книга Гутарёвой «Корейская пейзажная живопись» представляет собой альбом с описанием истории корейской пейзажной живописи, начиная с момента её зарождения в эпоху Трёх государств. В тексте выделены основные этапы истории корейского пейзажа, представлены общие сведения о творчестве главных пейзажистов. Впервые в России опубликованы изображения многих произведений, что стоит выделить как отдельную заслугу Гутарёвой. Сегодня она занимается изучением влияния пейзажа *чингён сансухва* на творчество художников КНДР и РК⁶².

⁶⁰ Что такое «школа Юльгока» Гутарёва не объясняет. Также не приводит доказательств того, что в «школе Юльгока» развивались взгляды о необходимости «корееизации» всех сфер культуры и искусства». (Гутарёва. Ю.И. Указ. соч. С. 75–76).

⁶¹ Там же. С. 125.

⁶² Гутарёва Ю.И. Традиционный корейский пейзаж сансухва («горы-воды») в творчестве И (Ли) Санбома (1897–1971), Пён Квансига (1899–1976) и Чон Ёнмана (1938–1999) // Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред.-сост. Д. Н. Воробьева. М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. С. 108–120; Гутарёва Ю.И. Корейский пейзаж сансухва («горы-воды») в современном искусстве Кореи: традиции и новации // Вестник центра корейского языка и культуры. Вып. 17. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета, 2015. С. 135–161.

В отечественной науке вышло несколько исследований, посвященных современному корейскому искусству. В.М. Марков в 1999 г. защитил докторскую диссертацию «Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России». Автор ставил перед собой задачу поиска национальной самобытности корейского искусства. По итогам диссертационного исследования была опубликована монография⁶³. В 2016 г. вышла книга «Современное корейское искусство: ориентирование на местности», на настоящий момент это единственное издание, посвященное южнокорейскому искусству XXI в. на русском языке⁶⁴. В книге дан краткий обзор художественных процессов, происходивших в XX в. в РК, представлено творчество двадцати пяти молодых южнокорейских художников.

Корейская традиционная живопись, как и визуальное искусство в целом, развивалась на основе китайской художественной традиции. Вдохновением, а чаще толчком для формирования новых направлений, служили произведения китайских художников. Поэтому важными для понимания специфики и особенностей корейской живописи являются исследования искусствоведов по китайской традиционной живописи. На русском языке написано немало⁶⁵. Важными для данного диссертационного исследования стали труды Е.В. Завадской и В.Г. Белозеровой⁶⁶. Сравнительный анализ китайской и корейской художественной

⁶³ Марков В.М. Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 1999. 446 с.; Марков В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века. Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2002. 335 с.

⁶⁴ Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е. Современное корейское искусство: ориентирование на местности. СПб.: Свое изд-во, 2016. 122 с.

⁶⁵ Виноградова Н.А. Горы – воды: Китайская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2011. 48 с.; Виноградова Н.А. Китайская пейзажная живопись. М.: Изобразительное искусство, 1972. 160 с.; Виноградова Н.А. Китай. Корея. Япония: образ мира в искусстве. М.: Прогресс-Традиция, 2010. 288 с.; Кравцова М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие. СПб.: Лань, 2004. 960 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. 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.

⁶⁶ 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.: Изд-во В. Шевчук, 2001. 520 с.; Белозерова В.Г. Традиционное искусство Китая Том 1. Неолит — IX век. М.:

традиции В.Г. Белозеровой помог автору данной диссертации сформировать более объективный подход к анализу и пониманию особенностей корейской художественной традиции ⁶⁷.

В западной науке корейскому искусству посвящено значительно большее количество исследований ⁶⁸. Важной работой о творчестве Чон Сона на английском языке стала статья Пак Ким Кымчжа «Чон Сон: жизнь и карьера» ⁶⁹. Работа написана на основе документальных свидетельств современников Чон Сона. В статье собраны сведения о жизни художника, в хронологическом порядке рассмотрено несколько датированных пейзажей *чингён сансухва*. Исследователь упоминает дискуссию о принадлежности Чон Сона к академии придворной живописи Тохвасо ⁷⁰. Она приходит к выводу, что хотя Чон Сон и служил в придворной академии, его положение было особым. Это позволило художнику решать в пейзажах собственные эстетические задачи, выражать личные переживания, как это делали другие художники-интеллектуалы, а не исключительно удовлетворять желания заказчика ⁷¹. Отдельно вопросом становления *чингён сансухва* Пак Ким Кычжа не занималась.

Университет Д. Пожарского, 2016. 650 с.; Белозерова В.Г. Традиционная техника живописи на свитках // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 6 (дополнительный). М.: Вост. лит., 2010. С. 145–150.

⁶⁷ Белозерова В.Г. Сады Кореи и взаимодействия дальневосточных культур // Искусствознание №1. 2001. С. 144–160.

⁶⁸ Hammer E. The Arts of Korea. A resource for educators. Edited by Smith J.G. New York: The Metropolitan Museum of Arts, 2001. – 117 p.; Korean art collection in the Brooklyn Museum. New York: Nulwa Co., Ltd, 2006. – 287 p.; Lee Soyoungh. Art of the Korean Renaissance, 1400—1600. New York: Metropolitan Museum of Art, 2009. – 128 p.; Mc. Cune E. The arts of Korea; an illustrated history. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1962. – 452 p.; Mun Myong-dae. Koryo Buddhist painting: A mirror of religious values and aristocratic tastes // Korean cultural heritage. – Fine Arts. Volume 1. Edited by Son Chu-Whan. Seoul: Samsung Moonhwa Painting, 1994. – P. 48–53.; Pak Youngsook, Whitfield R. Handbook of Korean Art. Seoul: Yekyong Publ, 2002. – 279 p.; Portal J. Korea: art and archaeology. London: British Museum, 2000. – 240 p.; Swann P.C. Art of China, Korea and Japan. London: Thames and Hudson, 1962. – 452 p.; Whitfield R. Treasures from Korea: Art Through 5000 Years. Indiana University Press, 1984. – 224 p.; Jungmann B. Painters as envoys. Korean inspiration in eighteenth-century Japanese Nanga. Hong Kong: Princeton University Press, 2004. 272 p.

⁶⁹ Kim Paik Kumja. Chong Son (1676 – 1759): His Life and Career // Artibus Asiae. No. 3/4, 1992. P. 329–343.

⁷⁰ Дискуссию мы затрагиваем во второй главе настоящей диссертации.

⁷¹ Ibid. P. 340–341.

В 2014 г. вышло исследование по истории живописи эпохи Чосон Бурглинд Юнгманн «Ключи к пониманию корейской культуры. Живопись династии Чосон, 1392–1910». Чон Сону посвящена отдельная глава книги. Исследование написано на основе актуальных южнокорейских трудов. Автор пишет, что первые *чингён сансухва* Чон Сона зародились благодаря увлечению братьев Ким Чханхып (1653–1722) и Ким Чханхёп (1651–1708) путешествиями в горы, впечатления от которых они описывали в стихах, а Чон Сон в живописи. Юнгманн указывает, что художественный язык Чон Сона формировался на основе китайской «южной школы». Исследователь также показывает, что *чингён сансухва* не была единственным или главным направлением пейзажной живописи XVIII в. Отдельно отмечено, что художники-интеллектуалы XVIII в., несмотря на зарождение *чингён сансухва*, не отказывались от китайской художественной традиции, а продолжали изучать живопись соседнего Китая⁷². Более подробно проблема становления *чингён сансухва* не рассматривается.

В РК о творчестве Чон Сона, в особенности его *чингён сансухва*, написано большое количество исследований. Специалисты изучили биографию художника, выделили этапы развития его творчества, описали особенности изобразительного языка. Наиболее дискуссионным вопросом остается причина формирования *чингён сансухва*. Одной из задач данной работы является исследование существующих теорий происхождения *чингён сансухва*. В третьей главе отдельно рассмотрена исследовательская литература по этому вопросу и проведен анализ теорий, предложенных искусствоведами и историками Чхве Вансу, Хон Сонпхё, Хан Чжонхи, Ко Ёнхи, Пак Ынсун, Ли Сонми.

Изучение живописи Чосон началось в Корее в первом десятилетии XX в.⁷³ Политическая ситуация, сложившаяся на Корейском полуострове в начале XX в., в течение долгого времени тормозила развитие искусствознания в целом. Изучением

⁷² Jungmann Burglind. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392–1910. London: Reaktion Books, 2014. P. 153–154.

⁷³ История изучения живописи эпохи Чосон в XX в. описана в следующей статье: Хохлова Е.А. Изучение живописи Чосон в XX веке // Вестник российского корееведения. 2014. Вып. 4. С. 188–199.

искусства в период японской аннексии (1910–1945) занимались японские и корейские исследователи, что привело к формированию двух точек зрения на корейское искусство: колониаторской и националистической⁷⁴. Цели, преследуемые японскими и корейскими исследователями, сказались на объективности их суждений. Сложившееся в это время отношение корейцев к живописи эпохи Чосон, как к подражанию китайской художественной традиции и чему-то устаревшему, было наследовано следующим поколением искусствоведов после освобождения Кореи в 1945 г. Исследователи продолжали негативно оценивать живописные практики интеллектуалов эпохи Чосон конфуцианскую культуру Чосон в целом.

Первым профессиональным корейским исследователем живописи Чосон был Ко Юсон (1905–1944). Он считал, что художники Чосон были только подражателями, которым в процессе заимствования традиций Китая лишь случайно удалось найти собственную манеру⁷⁵. Ко Юсон изучал живопись Корё (935–1392), династии Чосон, но не занимался *чингён сансукхва*. Юн Хвисун (1906–1947) первым из корейских исследователей в работе «Исследование искусства Чосон» (1946) признал значение *чингён сансукхва* как живописи, насыщенной национальной спецификой⁷⁶. Он считал, что *чингён сансукхва* и жанровая живопись *пхунсокхва* являются свидетельством пробуждения национальной гордости художников в XVIII в.

Националистический подъем в 1960-е гг. способствовал оживлению в сфере искусствознания. Наибольшее количество публикаций было посвящено пейзажной и жанровой живописи XVIII в. Ли Дончжу (1917–1997) – один из первых специалистов по живописи Чосон XVIII в. Он рассмотрел пейзажную живопись этого периода не как творчество отдельных художников, а как единое художественное направление, сложившееся в благоприятных условиях периода

⁷⁴ Хон Сонхё. Чосон сидэ хвехвасарон (Исследование живописи эпохи Чосон). Сеул: Мунэчхульпханса, 1999. С. 67.

⁷⁵ Ко Юсон. Чосон Хварон (Живопись эпохи Чосон). Сеул: Кёнинмунхваса, 1976. 248 с.

⁷⁶ Юн Хвисун. Чосон мисульса ёнгу (Исследование искусства эпохи Чосон). Сеул: Помуса, 1946. 361 с.

правления короля Ёнчжо (1725–1776)⁷⁷. Такими условиями стали, по мнению Ли Дончжу, распространение «реальных наук» *сирхак* и экономическое процветание⁷⁸.

В 1970-е гг. на волне политики сохранения культурного наследия, проводимой президентом Пак Чонхи, *чингён сансхва* было признано истинно корейской живописью, и стала главным объектом исследования южнокорейских специалистов. В 1970–1980-х гг. значительно увеличилось количество профессиональных искусствоведов в РК. Были защищены первые докторские диссертации, чему способствовало появление в сеульских университетах факультетов археологии и искусствознания. Важнейшими трудами 1980-х гг. стали работы Ан Хвичжуна «История живописи Кореи», которую он продолжает дополнять, и «Очерки об истории живописи Кореи» Ли Дончжу⁷⁹. Они описали процесс формирования и художественные особенности живописи Чосон каждого из четырех этапов развития. Эти две работы и сегодня являются настольными книгами для специалистов по корейской живописи в РК.

Особые результаты в области изучения живописи XIV — XVII вв. были достигнуты Ан Хвичжуном, его работы являются наиболее цитируемыми сегодня. Ан Хвичжун выделил этапы развития живописи эпохи Чосон, рассмотрел влияние китайской «южной школы» и западной живописи на формирование *чингён сансхва*. Исследовательский подход Ан Хвичжуна основывался на разборе стилистических особенностей произведений, что отличало его от методов предшественников, которые ограничивались в основном описанием и эмоциональными оценками. Ан Хвичжун первым исследовал взаимовлияние художественных школ Китая, Японии и Кореи. Он подчеркнул, что, несмотря на то, что корейская живопись развивалась под влиянием Китая, заимствования были

⁷⁷ В отечественной науке встречаются два разных написания имени короля: Ёнджо и Ёнчжо, так историки придерживаются разных систем транскрибирования корейских слов. См. Курбанов О.С. Указ соч. С. 251. и Тихонов В.М. Указ. соч. С. 348. Подробнее о правилах транскрибирования См. Примечание 1, С. 128.

⁷⁸ Ли Дончжу. Ури ет кырымэ арымдаум (Красота наших старых картин). Сеул: Сигонса, 1999. С. 228–230.

⁷⁹ Ли Дончжу. Хангук хвехвасарон. (История корейской живописи). Сеул: Ёльхвадан, 1994. 346 с.

выборочными. Ан Хвичжун попытался установить, как корейские художники перерабатывали китайские образцы в соответствии с местными требованиями. Он первым из корейских исследователей показал, насколько значительным было влияние корейской художественной традиции на живопись Японии периода Муромати (1336–1573)⁸⁰.

В 1980-е гг. вышли исследования Чхве Вансу, посвященные живописи XVIII — XIX вв. Чхве Вансу не связывал, в отличие от Ли Дончжу, формирование *чингён сансухва* с «реальными науками» *сирхак*. По мнению исследователя, «реальные науки» не могли стимулировать развитие «национального» пейзажа, так как выступали против неоконфуцианства. По мнению Чхве Вансу, именно неоконфуцианство стимулировало формирование национальной традиции в искусстве. Подробнее теорию Чхве Вансу мы рассмотрели в третьей главе диссертации.

Плодотворным десятилетием в истории изучения живописи Чосон были 1990-е гг. Профессионально подготовленные искусствоведы высказывали различные точки зрения по вопросам творчества Чон Сона и др. художников. Стало принято считать, что в *чингён сансухва* и жанровой живописи *пхунсокхва* наиболее ярко проявилась корейская самобытность. Поэтому и сегодня многие искусствоведы выбирают живопись XVIII в. для своих научных изысканий. В 1990-е и 2000-е гг. вышли труды по проблемам корейского пейзажа и *чингён сансухва* следующих исследователей: Ко Ёнхи, Пак Ынсун, Чхве Вансу, Ли Сонми, Хан Чжонхи и др. Сравнительный анализ предложенных перечисленными специалистами теорий представлен в третьей главе данного диссертационного исследования.

Начиная с 1990-х гг., благодаря финансовой поддержке правительства РК, на английском языке был опубликован ряд книг, посвященных традиционному и современному корейскому искусству. Большинство из них — это описания истории корейского искусства, выполненные южнокорейскими искусствоведами и

⁸⁰ Про влияние традиции корейской пейзажа на японскую живопись см. Ан Хвичжун. Традиция корейской живописи (Хангук хвехваэ чонтхон). Сеул: Сахве пхённон, 2012. С. 451–498.

переведенные на английский язык ⁸¹. В 2000-х гг. стали появляться альбомы по современному корейскому искусству ⁸². Изданы также каталоги корейских коллекций зарубежных музеев ⁸³. По истории живописи эпохи Чосон на английском языке опубликованы работы Чхве Вансу, Ан Хвичжуна, И Сонми, в которых рассматривается творчество Чон Сона. Эти монографии представляют собой переводы или пересказы трудов, написанных на корейском языке. Информационным ресурсом данной диссертации стала монография Ли Сонми на английском языке, остальные исследования южнокорейских авторов были рассмотрены в оригинале ⁸⁴.

⁸¹ *Park Youngdae*. Essential Korean art: From prehistory to the Joseon Period. Seoul: Hyeonamsa publishing Co., Ltd, 2004. 416 p.; Korean cultural heritage. Fine Arts. Volume 1. Edited by Son Chu-Whan. Seoul: Samsung Moonhwa Painting, 1994. 299 p.; *Kim Youngna*. 20th Century Korean Art. London: Lanvance King Publishing, 2005. 284 p.; *Kim Youngna*. Modern and contemporary art in Korea. Seoul: Hollum International Corp., 2005. 110 p.; *Smith, J. G.* The Arts of Korea. A Resource for Educators. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2001. 124 p.; *Chung Hyung-Min*. Modern Korean ink painting. Seoul: Hollym International Corp, 2006. 191 p.

⁸² *Starkmann C., Zelevansky L.* Your bright future. 12 contemporary artists from Korea. LA: Museum Fine Arts Houston, 2009. 208 p.; *Kim. M.W.* Korean Contemporary art. NY: Prestel, 2012. 192 p.; Jong-Gil Lim edit. 100.art.kr. Korean Contemporary Art Scene. Seoul: The open books, 2012. 623 p.

⁸³ The Korean relics in Japan. 2. Tokyo National Museum. Osaka Museum of oriental ceramics, Yamato Bunkakan Collection. Seoul: The Korea Foundation, 1995. – 497 p.; The Korean relics in Japan. 3. Seoul: The Korea Foundation, 1997. 463 p.; *Portal J.* Korea: art and archaeology. London: British Museum, 2000. 240 p.; Korean art collection in the Brooklyn Museum. New York: Nulwa Co., Ltd, 2006. 202 p.

⁸⁴ *Choe Wan-su*. Korean True-View Landscape: Paintings by Chong Son (1676–1759). London: Saffron, 2005. 382 p.; *Lee Dongjy*. The beauty of old Korean paintings: A history and an appreciation. Seoul: Saffron books, Eastern Art publishing, 2004. 208 p.; *Ahn Hwi-joon*. The Origin and Development of Landscape Painting in Korea. // Arts of Korea: catalog of an exhibition held at the Metropolitan Museum of Art / Yang-mo Chŏng, Judith G. Smith. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 294–330; *Yi Song-mi*. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-view landscape painting of the Choson Dynasty // Arts of Korea: catalogue of an exhibition at the Metropolitan Museum of Art / Edited by Yang-mo Chŏng, Judith G. Smith. NY: Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 330–366; *Yi Song-me*. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages. New Jersey: Hollum, 2006. 221 p.

Глава I. Корейская пейзажная живопись XV — XVII вв.

Пейзаж (кор. *сансухва*, кит. *шань-шуй* «живопись гор и вод») — популярный жанр корейской живописи эпохи Чосон (1392–1897). На протяжении пяти веков существования государства Чосон придворные художники и художники-интеллектуалы рисовали «горы и воды». Пейзаж занимал второе место в официальной иерархии жанров, которая была принята в придворной академии живописи Тохвасо, основанной в XV в. На первом месте в иерархии стоял жанр *сакунчжа* (кор. «изображения четырех благородных растений» — слива, орхидея, хризантема, бамбук), символизирующий нравственные качества истинного конфуцианца; третье место занимал жанр *ёнмохва* (кор. «изображения птиц и животных»), предназначенный для украшения помещений и содержащий в себе благопожелательный смысл; последнее место было отведено портрету, который выполнял важную роль в ритуале культа предков, использовался для укрепления чувства чиновничьего долга и создания образа идеального конфуцианца ⁸⁵.

Государственной идеологией в эпоху Чосон было неоконфуцианство, постулаты учения формировали мировоззрение и эстетику правящей элиты. «Неоконфуцианские мыслители настаивали на том, что только через постижение природных реалий человек способен достигнуть ментального единства с «небесными принципами» и тем самым постичь высшие этические законы, правящие космосом, человеческим обществом и персонально им самим» ⁸⁶. Природу считали источником истины, она помогала человеку совершенствоваться и развивать в себе качества благородного мужа. Такое понимание природы стимулировало развитие пейзажной живописи в эпоху Чосон.

Считалось, что живопись способна заменять реальные «горы и воды». Интеллектуал XVI в. Чхве Рим записал: «Я люблю горы и воды. Однажды меня спросили, нравится ли мне нарисованный пейзаж, я ответил, что да». Последовала реакция: «Однако только что вы сказали, что любите горы и воды, а теперь

⁸⁵ *Чо Сонми*. Хангуге чосонхва (Корейские портреты). Сеул: Тольпэгэ, 2009. С. 14.

⁸⁶ *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. СПб.: Лань, 2004. С. 594.

говорите, что вам нравится картина». На что я ответил: «Горы и воды находятся внутри этой картины. Я люблю смотреть на картины, так как я люблю горы и воды»⁸⁷. Созерцая нарисованные горы и воды, интеллектуал самосовершенствовался, прозревал законы мироздания. Существовало пришедшее из Китая понятие *ваю* «странствовать лежа», оно означало, что интеллектуал, созерцая нарисованные «горы и воды» дома, мог мысленно совершать путешествие и наслаждаться миром природы.

Большая часть сохранившихся картин XV — XVII вв. — это пейзажи. Художники создавали свитки, ширмы, альбомные листы с изображением «гор и вод». Пейзажи рисовали придворные художники; кроме этого, происходило формирование пейзажной традиции *мунинхва* «живописи художников-интеллектуалов»⁸⁸. В эпоху предшествующего государства Корё (935–1392) традиция пейзажной живописи уже существовала⁸⁹. Согласно письменным источникам, профессиональные художники и интеллектуалы рисовали пейзажи. Правители Корё закупали свитки в Китае, давали задания художникам копировать китайские образцы⁹⁰. Сохранились записи о том, что в XII в. корёские художники создавали свитки с изображением родной природы⁹¹. Однако из пейзажной живописи Корё сохранился только альбомный лист «Пересечение реки на лошадях» художника-интеллектуала Ли Чжехёна (1286–1367) (рисунок 1). Говорить об уровне пейзажной живописи Корё, а также о том, какое влияние она оказала на художников Чосон, представляется затруднительным.

⁸⁷ Цит. по: *Ко Ёнхи*. Чосон сидэ сансу (Пейзаж эпохи Чосон). Сеул: Тольпэгэ, 2007. С. 18.

⁸⁸ В эпоху Чосон многие выдающиеся государственные деятели были мастерами монохромной живописи. Рисовали также члены королевской семьи и сами правители.

⁸⁹ В южнокорейском искусствознании принято отсчитывать историю пейзажа с периода существования Трёх государств (III — VII вв.). Истоками традиции пейзажной живописи считают изображения гор в гробницах эпохи государства Когурё, художественных кирпичах с изображением горных пейзажей эпохи государства Пэкче. (*Ан Хвичжун*. Хангук кыримэ чонтхон (Традиция корейской живописи). Сеул: Сахвапхённон, 2012. С. 123–141).

⁹⁰ Например, король Мунчжон (1047–1082) отправил в Китай придворных художников, где они скопировали настенную живопись монастыря Сянго и позже воспроизвели в Корё. *Yi Song-mi*. Korean landscape painting. Continuity and Innovation through the Ages. Seoul: Hollym, 2006. P. 39.

⁹¹ Сохранилась запись о том, что корёский придворный художник Ли Наён (годы жизни неизвестны) посетил двор императора Хуэй-цзуна (1082–1135), по приказу которого написал пейзаж с изображением корейской природы. Восхищенный император назвал Ли Наёна лучшим художником Корё и одарил подарками. (*Yi Song-mi*. Op. cit. P. 39).



Рисунок 1 — Ли Чжехён. «Пересечение реки», XIV в. Шелк, тушь, краски. 28.8x43.9 см. Государственный музей РК, Сеул

В XV — XVII вв. корейские художники рисовали преимущественно воображаемые «китайские» виды природы. Родная природа, если становилась объектом изображения, то претерпевала значительную переработку на «китайский» манер. Рисовали в основном места, где зародилось неоконфуцианство, т. е. китайские ландшафты⁹². В пейзажной живописи этого периода можно выделить три типа:

1) вымышленные пейзажи панорамного вида⁹³ (кор. *кваннём тэгён сансухва* «горы и воды крупного вида»);

2) вымышленные пейзажи камерного вида (кор. *кваннём согён сансу инмульхва* «изображение мудрецов на фоне гор и вод малого вида»);

3) пейзажи «реального вида» (кор. *сильгён сансухва* «изображения реальных гор и вод»)⁹⁴.

⁹² Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон (Исследование живописи эпохи Чосон). Сеул: Мунэчхульпханса, 2004. С. 452.

⁹³ См. Примечание 5. С. 130.

⁹⁴ Начиная со времени правления династии Корё, для обозначения пейзажей, на которых изображена корейская природа, использовали термин *сильгён*. Иероглиф *силь* (實) означает «реальный», а *гён* (景) — «пейзаж». Принятое сегодня в южнокорейской науке понятие *сильгён сансухва* можно перевести на русский язык как «изображения (пейзаж) реального вида».

1. Вымышленные пейзажи панорамного вида

К вымышленным пейзажам панорамного вида (кор. *кваннём тэгён сансухва*) относятся пейзажи на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян» (рисунок 2, 3). Панорамный пейзаж, как считают Ан Хвичжун, Хон Сопхё и др., сформировался на основе художественной традиции эпохи Корё и раннего периода династии Мин (1368–1644). Пейзажи Корё в свою очередь представляли синтез китайских школ династий Сун (960–1279) и Юань (1271–1368)⁹⁵.

На протяжении XV — XVII вв. в корейском пейзаже панорамного вида доминировал стиль, получивший в современной южнокорейской науке название *ангёнпха* «школа Ан Гёна», по имени придворного художника Ан Гёна (годы жизни неизвестны), творившего во время правления короля Сечжона (1418–1450)⁹⁶. Этот стиль сформировался путем переосмысления пейзажей китайских мастеров эпохи династии Сун: Го Си (ок. 1020 — ок. 1090) и Ли Чэна (916–967)⁹⁷. Как сообщают источники, в коллекции покровителя художника Ан Гёна принца Анпхёна (1418–1453) хранились пейзажи этих художников⁹⁸. Пейзажи на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян» выполнены в стиле «школы Ан Гёна». Тип пейзажа «Восьми видов» доминировал на протяжении XV — XVII вв. как в пейзажах профессиональных художников, так и художников-интеллектуалов. Известно, что один из свитков был создан Ан Гёном под руководством принца Анпхёна. Этот пейзаж не сохранился, но кисти Ан Гёна приписывают несколько дошедших до нас пейзажей на тему «Восемь видов».

⁹⁵ Хон Сонпхё. Альги свиун хангук мисульса (Легкая для понимания история корейского искусства). Сеул: Мичжинса, 2011. С; 28; Ан Хвичжун. Хангук кыримэ чонтхон (Традиция корейской живописи). Сеул: Сахве пхённон, 2012. С. 160.

⁹⁶ Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихе (Как понять корейскую живопись). Сеул: Сигонаты, 2012. С. 166.

⁹⁷ Там же. С. 166.

⁹⁸ Син Сокчу (1417–1475), высокопоставленный чиновник и приближенный принца Анпхёна, составил *Хваги* «Записки о живописи». Записки представляют собой перечисление свитков, хранившихся в коллекции принца. В небольшом вступлении Син Сокчу записал, что принц был страстным коллекционером и собрал коллекцию более чем из двухсот произведений. Записки заканчиваются краткими соображениями Син Сокчу относительно задач творческого акта.

«Восемь видов рек Сяо и Сян» — это изображение места слияния рек Сянцзян и Гуйцзян (рисунок 2). Начиная с X в., китайские поэты и художники воспевали красоту этих мест, с ними связаны мифы и легенды. Чосонская элита в XV — XVI вв. любила читать стихотворения китайских поэтов, описывающие красоты рек Сяо и Сян, и созерцать написанные придворными художниками на основе поэтических описаний пейзажи. Известно, что принц Анпхён, прочитав стихи императора Южной Сун Нин-цзуна (1195–1224), посвященные рекам Сяо и Сян, дал задание придворным художникам нарисовать восемь пейзажей на их основе⁹⁹.

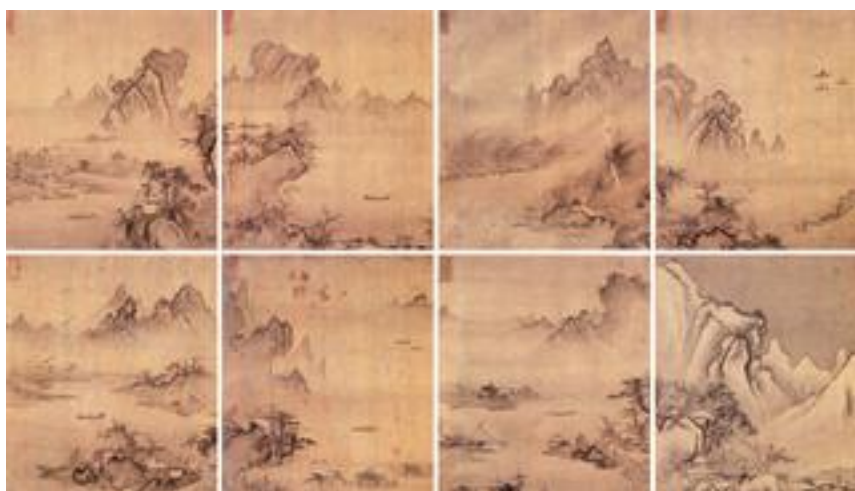


Рисунок 2 — Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян», XVI в. Шелк, тушь. 35.3x29.9 см. Государственный музей РК, Сеул

На «Восьми видах рек Сяо и Сян» изображены ландшафты, по два на каждый сезон года. Для каждого была задана тема, например: «Река, небо, вечер, снег», «Улетающая или спускающаяся на воду стая диких гусей», «Дождливый вечер». Бравшийся за написание пейзажа художник должен был создать произведение, соответствующее названию. Особенности пейзажей следующие. Композиция картин разделена на две части по диагонали, большая часть элементов сосредоточена на одной из сторон. Композиция выстроена с учетом концепции «трех далей», описанной в трактате Го Си «Записки о высокой сути лесов и

⁹⁹ Lee Soyoung. *Art of the Korean Renaissance, 1400–1600*. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2009. P. 78.

потоков»¹⁰⁰. Присутствует константный набор элементов: высокие клубящиеся горы и простирающаяся вдаль водная гладь, туман, высокие водопады, постройки, маленькие фигуры людей, рыбацкие лодки и др. Художники работали в технике *гунби* «тщательной кисти», внимательно прорисовали детали. Такой набор элементов сложился в пейзаже эпохи Сун, с их помощью воплощалась сущность мира¹⁰¹.

Не имея возможности увидеть реальные китайские ландшафты, корейские художники создавали воображаемые пейзажи на основе письменных описаний и доступных образцов китайской живописи. Пейзажи «Восемь видов рек Сяо и Сян» привязаны к конкретной местности, но не представляют собой достоверные изображения китайской природы¹⁰². Это образ прекрасной природы, созданный художником, творческая фантазия которого находилась в рамках китайской традиции пейзажа и была ограничена предъявляемыми заказчиками требованиями. В сохранившихся произведениях нет общего с реальной корейской природой. Для того чтобы понять, что пейзажи, изображенные на «восьми видах», не являются изображением корейских ландшафтов, достаточно сравнить силуэты нарисованных и реальных корейских гор.

Другой популярный сюжет — это «Восемь видов четырех времен года». На каждый сезон по две картины: ранняя весна, поздняя весна, раннее лето, позднее лето, ранняя осень, поздняя осень, ранняя зима, поздняя зима. Изображения сезонов создавали как серией из восьми картин, так и по отдельности. Сохранился альбом «Восемь видов четырех времен года», приписываемый кисти Ан Гёна (рисунок 3). В целом картины похожи на «Восемь видов рек Сяо и Сян». Использован тот же набор элементов: высокие горы и простирающаяся водная

¹⁰⁰ «Концепция трех далей» — это способ передачи пейзажа в зависимости от перспективы и точек зрения. Го Си выделял три дали — высокую, глубокую и ровную. «Гора имеет три формы: если смотреть на вершину, стоя у ее подножия, называется это высокой далью. Если стоять перед горой и высматривать, что за горой, называется это глубокой далью. Если с ближней горы наблюдать дальнюю гору, это называется ровной далью». Цит. по: Кравцова М. Указ. соч. С. 591.

¹⁰¹ *Завадская Е.В.* Указ. соч. С. 98.

¹⁰² *Пак Хэхун.* Тонасиа сансухвава сосангпхальгён (Дальневосточная живопись и «Восемь видов рек Сяо и Сян») // Сансухва. Исангхяныль кумккуда (Пейзаж: в поисках утопии). Каталог выставки. Сеул: Государственный музей РК, 2014. С. 230.

гладь, туман, высокие водопады, постройки, маленькие фигуры людей, рыбацкие лодки. Композиция выстроена схожим образом. На одной стороне листа сосредоточена основная часть горного массива, а на другой создается эффект простирающегося пространства. Несмотря на маленький размер произведений, элементы детально проработаны.



Рисунок 3 — Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов четырех времен года», XV в. Шелк, тушь. 35.2x28.5 см. Государственный музей Республики Корея, Сеул

Свиток Ан Гёна «Путешествие во сне в Персиковый сад» (1447), который также относится к типу «вымышленные пейзажи панорамного вида», является единственным атрибутированным и датированным панорамным пейзажем XV вв. (рисунок 4). Это произведение стоит особняком среди всех корейских пейзажей XV — XVII вв., так как известна не только точная дата, но и обстоятельства его создания. Свиток был нарисован по заказу принца Анпхёна, в его создании участвовали представители интеллектуальной элиты, имена которых известны. Принц написал комментарий к пейзажу. Как отмечает Ли Сонми, это эталон живописи молодой династии Чосон¹⁰³. Колофон к свитку сообщает, что принцу Анпхёну приснился сон, в котором он в компании приближенных побывал в «Персиковом саду» и, не желая забыть прекрасный сон, попросил художника

¹⁰³ Lee Soyoung. *Art of the Korean Renaissance, 1400–1600*. P. 75.

запечатлеть его. Ан Гён написал «Путешествие во сне в Персиковый сад» за три дня. Когда пейзаж был завершен, принц созвал придворных и попросил написать комментарии к нему. Так был создан свиток длиной больше десяти метров.



Рисунок 4 — Ан Гён. «Путешествие во сне в Персиковый сад», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7x106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония

Образ «Персикового сада» — это отсылка к знаменитому произведению Тао Юаньмина (365–427) «Персиковый источник». В прозаическом вступлении Тао Юаньмин описал историю о рыбаке, которому посчастливилось забрести в идеальный край, где люди живут богатой и счастливой жизнью без социальных волнений¹⁰⁴. Интеллектуалам эпохи Чосон понравился этот образ, они хотели верить, что деревни с идеальным укладом, как в «Персиковом источнике», существуют. В литературе были описаны истории о путешествиях с целью их отыскать¹⁰⁵. Интеллектуалы в стихах представляли себя на месте рыбака, который побывал в чудесном уголке. Рыбак стал одним из главных героев не только литературы, но и живописи Чосон, а занятие рыбной ловлей превратилось в символ отрешенности от мирских забот и истинного существования¹⁰⁶.

Как считает исследователь Ан Хвичжун, художник Ан Гён запечатлел место обитания людей, приравненных к небожителям, идеальный мир, где реализованы духовные идеалы интеллектуалов, поэтому на картине нет отсылки к реальной

¹⁰⁴ Попов О.П. Китайская литература. М.: Арткрас, 2012. С. 88.

¹⁰⁵ Один из примеров. Ли Инно. Долина журавлей / Пер. А.Ф. Троцевич. // История цветов. Ленинград: Художественная литература, 1991. С. 51–54.

¹⁰⁶ Пример *сиджо*, в котором встречается образ «Персикового сада». См. в Примечании 6, С. 131.

местности ¹⁰⁷. В свитке могло быть выражено желания Анпхёна забыть о придворной жизни, мирской суете и удалиться от дел. Поэтому художник Ан Гён стремился создать идеальный пейзаж, в котором должно было присутствовать ощущение волшебства и загадочности.

Так как свиток написан по заказу принца, можно предположить, что в нем выражены его личные стремления, представителя правящего дома, потенциального наследника престола. Сад — это символ идеального государства, следовательно, как считает Ан Дэхи, в свитке может быть выражено стремление принца построить идеальное конфуцианское государство ¹⁰⁸. В период создания произведения правители Чосон ставили перед собой такую цель. Анпхён побывал в саду не рыбаком, а принцем в сопровождении приближенных чиновников. Исследователь Ан Дэхи считает, что это говорит не о желании и готовности принца оставить двор, где происходила борьба за власть, а наоборот, показывает готовность участвовать в политической жизни, где он мог выступить в роли достойного правителя, который приведет страну к процветанию и гармонии, увиденной принцем в «Персиковом саду»¹⁰⁹.

Какую же функцию выполняли панорамные пейзажи? Почему предпочтение отдавали воображаемым пейзажам, выполненным по китайскому образцу? По причине того, что ни профессионалы, ни художники-любители не занимались теоретической разработкой проблем живописи, дать точный ответ на вопрос о том, какие идеи выражены в пейзажах непросто. Однако нельзя не согласиться с мнением Ан Хвичжуна о том, что пейзажная живопись Чосон XV – XVII вв. — это «типичный продукт конфуцианской культуры»¹¹⁰.

Пейзажная живопись создавалась для аристократов, художники рисовали по заказу элиты. Ширмы с изображением природы ставили в кабинетах аристократов, но не только с целью украсить пространство интерьера. Панорамные пейзажи

¹⁰⁷ Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихе (Как понять корейскую живопись). С. 220.

¹⁰⁸ Ан Дэхи. Утопия в произведениях классической литературы // Пейзаж: в поисках утопии. Каталог выставки. Сеул: Государственный музей РК, 2014. С. 222.

¹⁰⁹ Там же. С. 222.

¹¹⁰ Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихе (Как понять корейскую живопись). С. 166.

создавали в рамках шаблона, который был сформирован с целью реализовать некие общие идеи. И скорее всего, как пишет Пак Хэхун, интеллектуалы-неоконфуцианцы стимулировали развитие пейзажа, поскольку жанр служил средством реализации идеалов, а также способствовал нравственному совершенствованию ¹¹¹.

Монументальный пейзаж эпохи Сун, служивший образцом для корейских художников, нес в себе идею «поиска человеком истоков своего существования в мироздании», что придавало пейзажной живописи сакральный, религиозный характер ¹¹². В корейских пейзажах могла раскрываться идея о «подчинении природных явлений порядку *ли*», как пишет О.Н. Глухарева ¹¹³. Согласно положениям неоконфуцианства, первопринцип *ли* не виден, но именно он движет миром, является законом мироздания. В живописи неконфуцианцы хотели наслаждаться не воплощением непрестанно изменяющегося вместе с движением энергии *ки* мира, не оболочку вещей, а первопринципом *ли* ¹¹⁴. Поэтому панорамные пейзажи — это изображения не конкретных ландшафтов, а идеально организованного мира, в котором царит вечный порядок ¹¹⁵.

На каждом из рассматриваемых пейзажей нарисовано несколько построек, присутствие человека на них очевидно. Дома крыты черепичной крышей, люди занимаются рыбной ловлей, общаются друг с другом, созерцают природу, ходят друг к другу в гости. Возможно, художники создавали образ идеального государства, где царит гармония. В таком случае в пейзажах могут быть выражены стремления правящей элиты Чосон построить идеальное конфуцианское государство. Художники могли изображать государство Чосон времен правления короля Седжона (1418–1450), время процветания и благополучия. Один из авторов колофона к несохранившемуся свитку «Восемь видов рек Сяо и Сян», который был

¹¹¹ Пак Хэхун. Указ. соч. С. 233–234.

¹¹² Осенмук В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун в Китае. М.: Смысл, 2001. С. 18–19.

¹¹³ Глухарева О.Н. Указ. соч. С. 139.

¹¹⁴ Пак Учхан. Хангук мисульса (История корейского искусства). Сеул: Чевон, 2014. С. 111.

¹¹⁵ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансу (Пейзажи эпохи Чосон). С. 103.

создан по заказу принца Анпхёна, назвал себя «человеком, живущим в эпоху процветания и благоденствия»¹¹⁶.

Кроме этого, пейзажи выполняли компенсаторную функцию, служили источником душевного спокойствия, способом отвлечься от повседневных забот, поразмышлять о принципах устройства мироздания и месте человека в нем. Интеллектуалы, рассматривая нарисованные пейзажи, мысленно отправлялись в горы. Поэтому пейзажную живопись называли *ваюсансу* (кор. «горы и воды, которые можно посетить, лежа» (т. е. не выходя из дома)).

XV в. — это период становления династии Чосон. Неоконфуцианство обрело статус государственной идеологии. Учение провозглашало идею создания сильного государства во главе с монархом на основе «вечного и естественного» закона общественной системы¹¹⁷. Был принят конфуцианский идеал постоянно самосовершенствующегося ученого мужа, преданного подданного, активно занимающегося делами государства на благо правителя и народа. Чувство долга и ответственности за происходящее в государстве, стремление к идеалу прошлого соседствовали с идеями о вреде активной деятельности и приводили к распространению стремления уединиться глубоко в горах, соединиться с природой вдали от «мирской пыли». Конфуций завещал: «В царство, где беспокойно, не входите. В царстве, охваченном смутой, не живите. Когда в Поднебесной порядок, будьте на виду. Если нет порядка, скройтесь»¹¹⁸. В жизни интеллектуалов присутствовал внутренний конфликт, который сводился к необходимости выбора между жизнью в обществе и уединением в деревне¹¹⁹. При этом жизнь в мире людей, выход на службу представлялись злом, а жизнь в деревне, вдали от людей, считалась благом¹²⁰. Такое противопоставление часто встречается в поэзии *сиджю*.

¹¹⁶ Lee Soyoung. Op. cit. P. 78.

¹¹⁷ Тягай Г.Д. Общественная мысль Кореи в эпоху феодализма. М.: Наука, 1971. С. 17–18.

¹¹⁸ Малявин В.В. Империя ученых. М.: Европа, 2007. С. 260.

¹¹⁹ Ан Дэхи. Ет мунхак чакпхум сок исангхянэ сэге (Утопия в произведениях классической литературы) // Сансухва. Исангхяныль кумккуда (Пейзаж: в поисках утопии). Каталог выставки. — Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2014. С. 222.

¹²⁰ Там же.

Статус автора *сиджо*, будь он видным чиновником или уединившимся членом семьи правителя, не влиял на отношение к природе и миру людей.

Вниз посмотрю — внизу синее речка.

Вверх посмотрю — там горы зеленеют.

Багряной пыли облака густые

Сюда не доберутся никогда;

И помыслам мирским нет места в сердце,

Когда восходит над землей луна.

Нонма Ли Хёнбо (1467–1555) (пер. А.Л. Жовтиса) ¹²¹

Поэт-интеллектуал Ли Хёнбо (1467–1555) представил образ человека, освободившегося от мирского, покой ему гарантируют горы и река. Он воспел образ далекого края, недоступного мирскому, где происходит очищение сознания человека от «багряной пыли» цивилизации. Высокие горы в *сиджо* выступают в качестве преграды, защищающей желанный мир истины от суеты мирской ¹²². Отношение к миру людей как к чему-то вульгарному представлено в следующем *сиджо*:

Все, что слышу, — лучше бы не слышал!

И все, что вижу, — лучше бы не видел!

Ведь таковы, мой друг, дела людские,

Что их противно даже обсуждать...

Уж лучше я, пока мне служат руки,

Вина себе немного подолью!

Иам Сон Им (1517–1584) (пер. А.Л. Жовтиса) ¹²³

Среди интеллектуалов Чосон в XV — XVII вв. увлечение живописью считалось недостойным занятием ¹²⁴. Однако для интеллектуала было важно уметь писать стихи; многие чиновники и ученые мужи были поэтами. Существовал синтез поэзии, каллиграфии и живописи, обозначаемый понятием *сисохва* «поэзия,

¹²¹ Бамбук в снегу. Корейская лирика VII–XIX веков. М.: Наука, 1972. С. 63.

¹²² Никитина М.И. Корейская поэзия XVI — XIX вв. в жанре *сиджо*. СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1994. С. 113.

¹²³ Там же. С. 73.

¹²⁴ Постепенно увлечение живописью стали оправдывать тем, что она способствует нравственному развитию и помогает сохранять чистоту помыслов. (*Пак Ынсун*. Ирокхе арымдаюн ури хвехва (Такая красивая корейская живопись). Сеул: Хангук мунхваджэ похочэдан, 2009. С. 267).

каллиграфия, живопись». «... В стихах есть живописность. <...> В живописи есть поэтичность», — верили они ¹²⁵. В таком случае кистью и словом должны были выражать схожие идеи. Короткое стихотворение *сиджо* было любимой поэтической формой интеллектуалов Чосон в XV — XVII вв. В *сиджо* выражены нравственные установки и стремления интеллектуалов ¹²⁶. На протяжении двух веков тема уединения на лоне природы, ухода от мира была основной в поэзии *сиджо*. В пейзажах редко встречаются колофоны, которые могли бы помочь понять заключенный смысл. В *сиджо*, посвященных природе, встречается тот же набор образов, что и в живописи. Это касается как растений, так и героев китайской истории. Поэтому, на наш взгляд, *сиджо* помогают интерпретировать содержание пейзажей; картины словно иллюстрируют стихотворения.

В *сиджо* и пейзажах представлено место обитания людей, отказавшихся от мирской жизни в пользу неспешного существования в гармонии с прекрасной природой, или место уединения чиновника-интеллектуала, свободного от «помыслов мирских», ждущего благоприятного времени для выхода на службу, когда его позовет к себе достойный правитель. Представители правящей элиты, для которых придворные художники рисовали пейзажи, возможно, отождествляли себя с героями картин. Пейзажи с изображением прекрасных идеальных мест могли служить средством успокоения, духовной отдушиной трудившимся во славу государства чиновникам.

Тема эскапизма, желание оставить службу и мир людей была основной в пейзажах второй половины XVI — первой половины XVII вв. ¹²⁷. Это было непростое время в истории государства Чосон: шесть лет Имджинской войны (1592–1598), маньчжуро-корейские войны (1627, 1636–1637), политическая

¹²⁵ Синтез поэзии и живописи описал в четверостишии Су Ши.

«Наслаждаюсь стихами Моцзе —

В стихах есть живописность.

Созерцаю свитки Моцзе —

В живописи есть поэтичность». Белозерова В.Г. Традиционное искусство Китая. Том 1. Неолит — IX век. М.: Университет Дмитрия Пожарского, 2016. С. 545.

¹²⁶ Троцевич А.Ф. История традиционной корейской литературы. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. С. 107.

¹²⁷ Пак Учхан. Указ. соч. С. 119–120.

нестабильность. Перечисленные события не были напрямую отражены в живописи, но они проявились в том, что тема уединения на лоне природы стала основной.

В XVI — XVII вв. продолжала доминировать «школа Ан Гёна», но также создавали пейзажи в стиле китайской школы Чжэ, получившей широкое распространение. Школа Чжэ (кор. *чхольхва*) зародилась в начале эпохи Мин, основателем считают придворного художника Дай Цзиня (1388–1462), уроженца провинции Чжэцзян, от названия которой пошло наименование школы. Основные характеристики пейзажа в стиле школы Чжэ следующие: энергичные мазки, наносимые влажной кистью в сочетании с тонкой линией, контраст незаполненного пространства и темной туши, главный персонаж — человек, созерцающий природу¹²⁸. Как считает Ко Ёнхи, школа Чжэ помогала корейским художникам решить задачу создания пейзажа, отражающего духовный мир интеллектуала, способного преодолеть материальное, вырваться из бренного мира, воспевая простоту¹²⁹. В корейских пейзажах XVI — XVII в., созданных в стиле школы Чжэ, мазки более свободные, форма упрощается, в целом изображения выглядят более эскизными, чем пейзажи в стиле «школы Ан Гёна».

Традицию «школы Ан Гёна» развивал придворный художник Ли Чжин (1581–1643), сын художника-аристократа Ли Гёнъюна (1545–1611) и куртизанки (кор. *кисэн*). Ли Чжин дослужился до высшего чиновничьего ранга из доступных художникам, рисовал портреты правителей, пользовался покровительством короля Инчжо (1623–1649). Пейзаж «Вечерний звон колокола в храме» — это один из восьми видов рек Сяо и Сян (рисунок 5). В нем сохраняется композиционное решение, характерное для «школы Ан Гёна», когда основная часть пейзажа сосредоточена на одной стороне, а на переднем плане на высоком камне написаны сосны. Герой свитка — монах с посохом, идущий по мосту в направлении беседки или скита, расположенной высоко в горах. Возможно, на картине изображен ученый муж, принявший буддийский сан. Среди интеллектуалов, носителей конфуцианской добродетели, считалось вполне допустимым стать буддийским

¹²⁸ Кравцова М. Указ. соч. С. 628.

¹²⁹ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансухва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 114.

монахом, этим они выражали несогласие с существующим положением дел в государстве. Например, знаменитый литератор Ким Сисып (1435–1493) стал монахом в знак несогласия с насильственным захватом власти принцем Суяном (1417–1469). Монахом он бродил по стране и писал стихи. Т. е. на картине мог быть представлен пример сохранения нравственной чистоты и добродетели в условиях политического и общественного хаоса.



Рисунок 5 — Ли Чжин. «Вечерний звон колокола в храме», XVII в. Шелк, тушь, водяные краски. 103.9x55.1 см. Государственный музей РК, Сеул

Сохранилось несколько пейзажей Ли Чжина, написанные золотой краской на черном фоне. Художник рисовал пейзажи золотом для короля Инчжо, ценителя живописи и любителя искусства времен правления короля Седжона (рисунок 6). Инчжо правил в сложный период, когда еще не оправившаяся от последствий Имджинской войны страна подверглась нашествию маньчжуров. Созерцая роскошные, детально прорисованные пейзажи Ли Чжина, как предполагает Ли Соён, правитель мечтал о временах, когда в стране царил благополучие и достаток¹³⁰. Свиток «Горы и воды» Ли Чжина композиционно схож со свитком Го Си «Ранняя весна» (рисунок 7). Очевидно, традиция сунского пейзажа продолжала существовать в придворной живописи Чосон.

¹³⁰ Lee Soyoung. Op. cit. P. 78.



Рисунок 6 — Ли Чжин. «Горы и воды», XVII в. Шелк, золотая краска. 87.8x61.2 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 7 — Го Си. «Ранняя весна», 1072. Шелк, тушь. 158.3x108.1 см. Музей императорского дворца, Тайбей, Тайвань

В стиле школы Чжэ создан самый экспрессивный из сохранившихся панорамных пейзажей XVI — XVII вв. — «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада» (рисунок 8). Его приписывают кисти придворного художника Ким Мёнгука (годы жизни неизвестны). Живший в первой половине XVII в. Ким Мёнгук писал пейзажи в стиле «школы Ан Гёна», но ни один не сохранился. Известно, что славу ему принесли произведения, выполненные в стиле школы Чжэ. Современники писали, что, созерцая пейзажи Ким Мёнгука, можно представить, как выглядел первозданный мир¹³¹. Свободная манера Ким Мёнгука приводила в восторг ценителей живописи в Японии, куда художник ездил в составе дипломатической миссии в 1636 и 1643 гг.

¹³¹ *Ко Ёнхи*. Чосон сидэ сансхва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 114.



Рисунок 8 — Ким Мёнгук. «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада», XVII в. Бумага, тушь. 101.7x55 см. Государственный музей РК, Сеул

Свиток «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада» отличается от «школы Ан Гёна»: он написан в свободной манере, размашистыми мазками. Произведение наполнено экспрессией. Горы нарисованы резкими линиями, художник работал быстро, не придавая значения деталям. На фоне заснеженных гор интеллекул покидает затерявшийся среди деревьев дом в сопровождении мальчика-слуги. Интеллекул на ослике и слуга вышли на мостик, а у калитки их провожает еще один герой. Мост символизирует границу между истинным миром вечной природы и суетным миром людей ¹³².

Не только придворные художники, но и интеллекуалы писали панорамные пейзажи большого формата. В XV — XVII вв. немногие аристократы занимались живописью, происходило становление *мунинхва* «живописи интеллекул». Сохранился вертикальный свиток «Горы и воды», приписываемый кисти художника-интеллекуала Ли Гёньюна (рисунок 9). Пейзаж выполнен в стиле школы Чжэ. Техника «тщательной кисти» сочетается со свободными мазками. Деревья, постройки, одежду героев художник раскрасил цветными красками. Изображено место обитания свободных от мирской суеты мудрецов. На фоне

¹³² Пак Ёнсук. Хангук мисульса ияги (Рассказы об истории корейского искусства). Сеул: Ёгён, 1999. С. 334–335.

прекрасных гор, на берегу реки, расположено несколько построек, справа на возвышенности стоит буддийский монастырь, его можно узнать по высокой пагоде. Это мир покоя и гармонии, чтобы попасть туда нужно перейти реку по низкому мостику. На переднем плане в правом углу изображена сцена встречи двух героев. Интеллектуал в розовом одеянии в сопровождении слуги пришел к сидящему на камне мудрецу в голубом облачении. Встреча радостная, герои смотрят друг на друга с улыбкой. За спиной мудреца в голубом художник нарисовал камни, похожие на ступени, возможно, они ведут в монастырь. Над мудрецом — сосна, за ним — бамбук. Эти вечнозеленые растения символизируют истинного конфуцианца за их стойкость к непогоде и холодам ¹³³. Под ветками бамбука мальчик-слуга греет воду для чая. На стороне мудреца рядом с мальчиком-слугой художник нарисовал аиста — символ небожителя. Старец представлен носителем добродетели и истины. Интеллектуал пришел навестить мудреца, а может быть, попросить совета. Пейзаж напоминает сцену из «Сонсанских напевов» поэта-интеллектуала Чон Чхоля, где молодой аристократ пришел за советом к уединившемуся мудрецу ¹³⁴.



Рисунок 9 — Ли Гёньюн. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 91.1x59.5 см. Государственный музей РК, Сеул

¹³³ Главные достоинства конфуцианца – это непреклонность и стойкость, приверженность принципам.

¹³⁴ Чон Чхоль. Сонсанские напевы / Перевод А. Жовтиса // Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII – XIX вв. М.: Наука, 1978. С. 262.

Интеллектуала Ким Си (1524–1593) современники считали главным пейзажистом Чосон¹³⁵. Отец художника, крупный сановник, стал жертвой политической борьбы, поэтому Ким Си решил не поступать на службу и посвятил свою жизнь творчеству. В пейзаже «Прояснение после бури в зимнем лесу» (1584) сохранены особенности «школы Ан Гёна»: характерная организация композиции со смещением основной массы на одну сторону, тонкая проработка деталей, композиционные элементы, такие как главная гора, сосны на скалах, рыбацкие лодки, путники (рисунок 10). Отличает пейзаж ощущение простора, созданного за счет вытягивания пространства в ширину. Расположенная слева причудливая «главная» гора, хотя и нарушает гармоничность композиции, выглядит оригинально. Сохранился колофон к другому пейзажу Ким Си, по описанию похожему на «Прояснение после бури в зимнем лесу». Интеллектуал XVI в. Им Сугён (1576–1623) писал, что, смотря на этот пейзаж, он представляет себя на месте героев, наслаждающихся свободной жизнью на лоне природы¹³⁶. Можно предположить, что пейзаж «Прояснение после бури в зимнем лесу» Ким Си — это изображения местности, где живут уединившиеся интеллектуалы.



Рисунок 10 — Ким Си. «Прояснение после бури в зимнем лесу», 1584. Шелк, тушь. 53х67.2 см. Художественный музей Кливленда, Кливленд, США

Чаще интеллектуалы писали природу в более камерном формате. Сохранился альбом «Горы и воды» художника-интеллектуала Ли Хынхё (годы жизни неизвестны). Размер произведений очень маленький, альбом датируется 1593

¹³⁵ *Yi Song-mi*. Continuity and Innovation through the Ages. P. 59.

¹³⁶ *Ко Ёнхи*. Чосон сидэ сансухва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 110.

годом (рисунок 11, 12, 13, 14). Частично композиционно пейзажи продолжают традицию «Восьми видов», но техника отличается. Картины выполнены в свободной манере в стиле школы Чжэ. Здесь нет тщательной проработки деталей, как в панорамных пейзажах в стиле «школы Ан Гёна». Техника пейзажей довольно слабая, но альбом ценен как пример живописи художников-интеллектуалов. Содержание картин не отличается от других пейзажей. Герои те же: рыбак, занятый созерцанием луны и забывший о рыбной ловле; ступающий на мост в сопровождении слуги путник; интеллектуал на ослике, направляющийся в далекий скит в ненастный зимний день. На одном из листов написано: «Нарисовал во время болезни в год *кёса* в годы правления Ваньли, когда я бежал от суеты»¹³⁷. Можно предположить, что Ли Хынхё изобразил мир, дарующий спокойствие и гармонию.

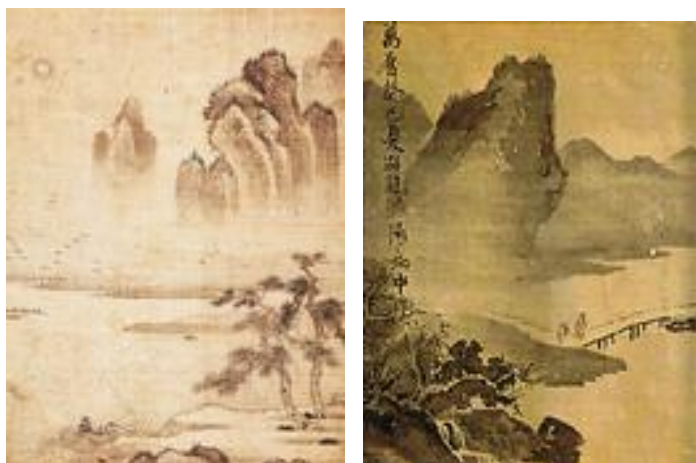


Рисунок 11 — Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 12 — Ли Хынхё. «Горы и воды», 1593. Шелк, тушь. 29.3 x 24.9 см. Частная коллекция, РК

¹³⁷ Yi Song-mi. *Continuity and Innovation through the Ages*. P. 63.

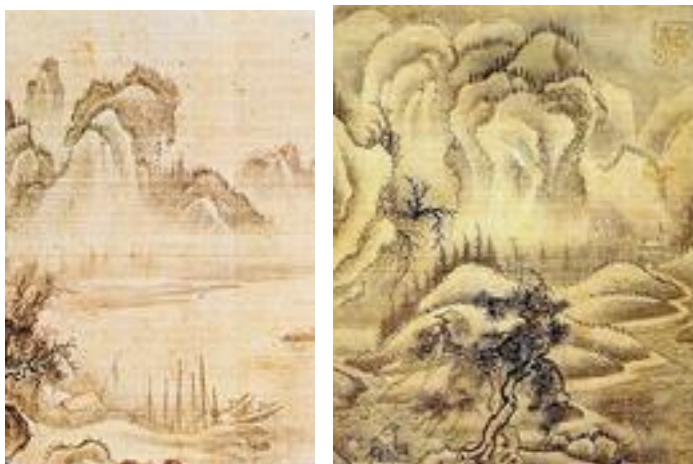


Рисунок 13 — Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 14 — Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

В XVI в. в пейзажной живописи появился сюжет «Девять излучин Уишань». В горах Уишань жил в окружении учеников китайский мыслитель Чжу Си (1130–1270)¹³⁸. Интеллектуалы Чосон воспевали красоту гор Уишань, любили декламировать стихи Чжу Си в горах, желая приблизиться к нему. Рассматривая свитки «Девять излучин Уишань», интеллектуалы, в их числе знаменитый философ Ли Хван (1502–1571)¹³⁹ и его ученики, сетовали на то, что им не посчастливилось родиться в одно время с великим учителем Чжу Си и стать его учениками¹⁴⁰.

«Девять излучин Уишань» рисовали в разных вариантах: на свитках, на альбомных листах. Сохранился свиток Ли Сонгиля (1562–1621) «Девять излучин Уишань» (1592) длиной почти четыре метра (рисунок 15). Кульминация и одновременно начало свитка — это изображение школы Чжу Си на фоне причудливой горы, напоминающей разложенный веер (рисунок 16). Здания окутаны белыми облаками, создается эффект, словно школа находится высоко в горах или на небесах. На переднем плане изображен человек в высоком головном

¹³⁸ Чжу Си (1130–1200) — один из ученых эпохи Сун, предложивших новое толкование конфуцианского учения. Для корейских интеллектуалов Чжу Си был «великим учителем».

¹³⁹ Ли Хван (литературный псевдоним Тхвеге) — крупнейший философ эпохи Чосон. Следовал учению Чжу Си, считал познание первопринципа *ли* целью человеческой жизни. Подробнее о Ли Хване см. Тихонов В.М., Кан Мангиль. Указ. соч. С. 307–312.

¹⁴⁰ Yi Song-mi. *Continuity and Innovation through the Ages*. P. 145.

уборе, возможно, это сам Чжу Си в сопровождении мальчика-слуги. Они встречают прибывающих гостей или учеников. В левом верхнем углу горы нарисован аист — символ небожителя и просветленного человека. Дальше свиток заполнен высокими горами и скалами, распложенными вдоль извивающейся реки. На берегах постройки, мосты. Завершается свиток изображением деревушки на фоне гор с более спокойными силуэтами. Горы постепенно сливаются с небом и водной гладью.

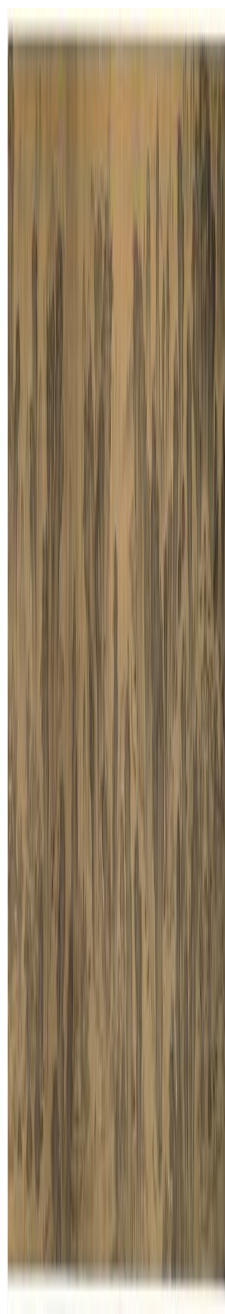


Рисунок 15 — Ли Сонгиль. «Девять излучин Уишань», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см. Государственный музей РК, Сеул



Рисунок 16 — Ли Сонгиль. «Девять излучин Уишань» (фрагмент), 1592

На свитке представлен сказочный прекрасный уголок, где люди живут, наслаждаясь природой и гармонией. Постепенно разворачивая его слева направо, зритель совершает путешествие из мира Чжу Си в мир обычных людей. Художник постепенно убавлял фантастичность, придавая горам более реальный вид, и в конце сравнивал их с горизонтом и водной гладью. Возможно, так он возвращает зрителя в реальность и одновременно показывает, что мир Чжу Си — это место очень далекое, доступное не каждому, как и «Персиковый сад». Созерцая пейзажи, интеллектуалы могли мысленно отправиться туда и представить себя на месте героев свитка — учеников Чжу Си.

Мы рассмотрели главные примеры пейзажной живописи панорамного вида XV — XVII вв. Корейские художники в этот период создавали воображаемые пейзажи вне конкретной местности. Это образы идеальных мест, где человек живет в абсолютной гармонии с мирозданием. Пейзаж мог служить инструментом утверждения государственных ценностей, визуализацией скрытого от глаз устройства мироздания, способом выразить нравственную позицию, а также помогал интеллектуалам насладиться идеей духовного уединения. Панорамные пейзажи — это дальневосточная аркадия, в них заключена идея о гармоничном существовании вне суетного, вне человеческого. На пейзажах представлено счастье в его конфуцианском понимании. «Вечность и покой — главные атрибуты *ли*, человек, склонный к постоянству, ближе к Абсолюту, чем страстный и деятельный. В *ли* отсутствует движение, изменение. Постоянство — это знак причастности к *ли* <...> Пейзаж изображает вещь не в развитии, а стремится

запечатлеть ее вечный, вневременной характер», — писала Е.В. Завадская про китайские пейзажи ¹⁴¹. Это справедливо и в отношении корейских пейзажей. Панорамные пейзажи и сегодня дарят зрителю чувство спокойствия и умиротворения.

2. Вымышленные пейзажи камерного вида

Помимо панорамных пейзажей, корейские художники в XV — XVII вв. писали вымышленные пейзажи камерного вида (кор. *кваннём согён сансу инмульхва*). Корейский термин дословно можно перевести как «изображения мудрецов на фоне камерного вида природы». Такие пейзажи представляют собой небольшие альбомные листы с изображением человека «в природе». На первом плане нарисована крупная фигура человека, а пейзаж сводится к схематично нарисованной части горы, водного потока, часто водопаду, дереву, камню. В рассмотренных панорамных пейзажах представлена жизнь человека на лоне природы, прекрасные виды с высоты птичьего полета. В пейзажах камерного вида дан крупный план жизни героев, пейзаж дорисовывало воображение зрителя. Наиболее подходящим определением для картин такого типа, на наш взгляд, является понятие пейзажи камерного вида. Формирование этого типа пейзажа началось в середине XV в. под влиянием традиции школы Чжэ. Формат камерных пейзажей маленький, большинство размером с альбомный лист. Такие произведения, наряду с профессиональными художниками, создавали художники-интеллектуалы.

Герой камерных пейзажей — интеллектуал в простом китайском одеянии. На лоне природы он один или в сопровождении слуги занимается рыбной ловлей, созерцает красоты природы, моет ноги, спит в тени деревьев, едет на ослике и др. Многие сюжеты основаны на историях о знаменитых китайских исторических личностях, предпочитавших уединение. Камерный пейзаж — это изображение человека, находящегося на лоне природе, вдали от мира людей, а не природы самой по себе. Все герои пребывают в состоянии умиротворения. Особое значение

¹⁴¹ Завадская Е.В. Указ. соч. С. 107.

придавалось передачи эмоционального состояния героя, созданию настроения. Главной темой является нравственная позиция интеллектуала, предпочитающего уединиться на лоне природы. Раскрывается понимание «гор и вод» как места истинного существования.

Количество сохранившихся пейзажей камерного вида указывает на то, что такие произведения были особенно популярными в XV — XVII вв. В этот период не только в живописи, но и поэзии *сиджо* тема эскапизма становится главной. Это объясняют беспокойной ситуацией в стране, а именно Имджинской войной, маньчжурскими нашествиями, политической нестабильностью ¹⁴². Как мы упоминали выше, у конфуцианцев было два идеала. Первый заключался в служении на благо общества и государства с целью создать идеальное мирное государство на посту чиновника. Но если обстоятельства не позволяли реализовать стремления, конфуцианец выбирал тактику выжидания, отстранялся от мира людей и уединялся на лоне природы. Интеллектуалы стремились сохранять дистанцию, не погружаться в политическую действительность, старались сохранить чистоту помыслов и сознания. Такая нравственная позиция, как пишет Пак Ынсун, реализовывалась в пейзажах ¹⁴³. Пейзажи выполняли компенсаторную функцию, зритель олицетворял себя с героем.

Герои поэзии *сиджо* наслаждаются созерцанием прекрасных видов, красота которых дает забыть о «ничтожном мире волнений и страстей». Природа в *сиджо* — это отдаленное место от «пыльного», погрязшего в суете мира, там человек очищается от мирского и живет в гармонии. Горы непременно высокие, реки и потоки спокойные. В *сиджо* выражены понимание идеального существования, нравственные установки интеллектуалов и их стремления, которые не менялись на протяжении XV — XVII вв. Популярность темы эскапизма в *сиджо* объясняют политическими событиями. М.И. Никитина пишет, что проблема нравственной позиции в *сиджо* встает особенно остро в период незаконной смены правителя ¹⁴⁴.

¹⁴² Yi Song-mi. Op. cit. P. 59.

¹⁴³ Пак Ынсун. Ирокхе арымдаун ури хвехва (Такая красивая корейская живопись). Сеул: Мунхвадже похочедан, 2009. С. 125.

¹⁴⁴ Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX вв. С. 14.

«Воцарение новой династии не принесло социальной и нравственной справедливости и не дало гарантий безопасности отдельной личности». Вследствие чего, усилились «индивидуалистические» настроения в обществе, был сформирован идеал поведения и образа жизни — «отшельничество» (уединение). «Бегство от мира становится чуть ли не массовым явлением, и оно воспевается в *сиджо*»¹⁴⁵. Отметим, что интеллектуалы стремились к уединению на лоне природы вдали от мирского вне зависимости от политической ситуации. На протяжении пяти веков чосонские образованные мужчины разделяли мир на «горы и воды» и мир людей, так как верили, что тот, кто любит «горы и воды» не ограничен мирским, является носителем высшей добродетели¹⁴⁶.

Сложно найти поэта или художника, не воспевшего природу и уединение. Вымышленных камерных пейзажей XVI — XVII вв. сохранилось много. Большинство работ приписывают уже упомянутому художнику-интеллектуалу Ли Гёньюну и придворному художнику Ли Чжону. Рассмотрим основные сюжеты: рыбная ловля, омовение ног, созерцание воды, поиски цветов сливы, прогулка на ослике. Хрестоматийным примером пейзажа камерного вида кисти интеллектуала служит работа Кан Хиана (1417–1465) «Мудрец, созерцающий воду» (рисунок 17)¹⁴⁷. Кан Хиан был выдающимся деятелем своего времени, служил в придворной палате Чипхёнчжон¹⁴⁸, участвовал в составлении сборников памятников корейской литературы. На картине, созданной в стиле китайской школы Чжэ, изображен *коса* мудрец в момент созерцания. За ним возвышается скала, перед ним — водный поток. Как пишет Пак Ёнсук, на картине представлен не конкретный человек, а образ мудреца, принявшего идею о единстве человека и природы¹⁴⁹.

¹⁴⁵ Там же. С. 15.

¹⁴⁶ *Ко Ёнхи*. Чосон сидэ сансухва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 27.

¹⁴⁷ В южнокорейском искусствоведении не утихают споры относительно авторства данной работы. См. Примечание 7, С. 132.

¹⁴⁸ Придворная палата Чипхёнчжон (Павильон мудрейших) возникла в период правления короля Седжона (1418–1450). Это был совещательный орган при короле. Входящие в палату молодые ученые изучали китайскую и корейскую историю и составляли книги, которые помогали королю в решении государственных дел. (*Хан Ёнью*. История Кореи. Новый взгляд. / Пер. под ред. М.Н. Пака. М.: Восточная литература, 2010. С. 226).

¹⁴⁹ *Пак Ёнсук*. Указ. соч. С. 332.

Пейзаж не является изображением конкретной местности. Это образ, выражающий принцип устройства мироздания, согласно которому, природа — это бесконечное движение, и только тот, кто «следует закону природы, плывет на волнах познания»¹⁵⁰.



Рисунок 17 — Кан Хиан. «Мудрец, созерцающий воду», XV в. Бумага, тушь. 23.4x15.7 см. Государственный музей РК, Сеул

Кисти Кан Хиана приписывают несколько работ. На картине «Мудрец на мостике» нарисован интеллектуал в сопровождении мальчика-слуги (рисунок 18). Герой преклонного возраста одет в китайское одеяние, в одной руке держит посох, а другой указывает путь слуге. Китайское одеяние мудреца может означать желание интеллектуалов Чосон олицетворять себя с конфуцианскими мудрецами Китая. Или же оно указывает на прямое заимствование образа героя из китайских пейзажей. Интеллектуал на картине исполнен решимости и желания идти дальше, слуга следует за ним с опаской, словно боится переходить мост. Мост, как мы упоминали, символизирует границу между истинным миром и миром людей. Мудрец представлен носителем истинного знания. Он готов перейти по мосту на другой берег, поскольку знает цену мира людей, стремится оказаться на лоне природы и насладиться счастьем растворения в мире природы. Слуга же, наоборот, представлен человеком, который слишком привязан к суетному миру и не желает

¹⁵⁰ Там же. С. 334.

с ним расставаться ¹⁵¹. Таким образом, на картине могла быть выражена нравственная установка конфуцианца.



Рисунок 18 — Предположительно Кан Хиан. «Мудрец на мостике», XV в. Бумага, тушь. 22.2x21.5 см. Государственный музей РК, Сеул

Рыбак — один из самых популярных героев пейзажной живописи Чосон XV — XVII вв. Рисовали рыбаков придворные художники и художники-интеллектуалы. Героя изображали в лодке с рыболовными снастями, с удочкой в руках на берегу. Встречаются изображения рыбацких лодок у берега без человеческих фигур. Рыбаки на картинах одеты в *пюпхо* — повседневный наряд китайского аристократа. Это одеяние указывает на то, что они не простые рыбаки, а уединившиеся интеллектуалы. Герои не поглощены рыбалкой, они погружены в размышление, созерцают прекрасные пейзажи или предаются сну. Рыбачат они на озере Дунтин, на юге Китая, которое интеллектуалы Чосон считали прекраснейшим местом на земле (рисунок 19, 20, 21).

¹⁵¹ На картинах разных художников этого периода герои нарисованы в сопровождении мальчиков-слуг. Они всегда меньшего размера, чем хозяева. Слуги смотрят в противоположную сторону с главным героем, нарисованы незаинтересованными в происходящем, словно не разделяют радость и настрой героя-интеллектуала. На лицах часто видна игривая улыбка. Служки словно выступают в роли антигероев. Они представлены людьми неодоухотворенными, которым не доступны наивысшие радости конфуцианских мудрецов.



Рисунок 19 — Ли Гёньюн. «Рыбак под ивой», XVI в. Бумага, тушь. 27.8x19.1 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 20 — Ли Чжон. «Горы и воды», XVII в. Бумага, тушь. 19.1x23.5 см. Государственный музей РК, Сеул



Рисунок 21 — Юн Инголь. «Спящий в лодке рыбак», XVI в. Бумага, тушь. Государственный музей РК, Сеул

Образ рыбака появляется в *сиджо*. Поэты-интеллектуалы писали о желании оставить мир суеты и ловить рыбу в глуши. Часто использовали образ рыбака, нашедшего «Персиковый источник». Рыбак представлен в *сиджо* носителем истины, он живет согласно законам вечного мира. Герой не стремится преуспеть в обществе, поэтому свободен от воли правителей. Рыбака наделяли способностью отличать правду ото лжи. О желании стать рыбаком и жить свободно писали выдающиеся люди. Например, член придворной палаты Чипхёнчжон чиновник высшего ранга Со Кочжон (1420–1488) признавался в стихах, что мечтает стать рыбаком, и ему стыдно, что он так и не покинул мир людей.

Чаще всего рыбак в пейзажах Чосон — это Цзян Цзыя (ок. XII — XI вв. до н. э.), военный советник Вэнь-вана (1152 — 1056 до н. э.) эпохи Чжоу (1045 до н.э. — 221 н. э.)¹⁵². Вэнь-ван призвал Цзян Цзыя на службу, когда тот был рыбаком. Цзян Цзыя стал военным советником, учителем наследника, но в конце жизни сделал выбор в пользу свободной жизни. Он стал идеалом преданного подданного, служившего на благо правителя и страны. Его воспевали Со Кочжон (1420–1488), Ли Хван (1502–1571) и другие знаменитые корейские интеллектуалы эпохи Чосон. Мечтали о вольной жизни рыбака и представители правящей династии. Например, Принц Вольсан (Ли Джон, 1454–1488), живя в уединении, писал:

*Ночь опустилась над рекой осенней.
О берег бьет холодная волна.
Я удочку смотал, снимаюсь с места —
В такую пору рыба не берет.
Плыву домой в убогом челноке,
Груженном только чистым лунным светом*¹⁵³.
Вольсан Ли Джон (1454–1488) (Пер. А.Л. Жовтиса)

Высокопоставленный чиновник Лю Чжасин (1533–1612) воспевал интеллектуала, достигшего просветления после того, как отрешился от мирских сует:

*Гряда осенних гор в лучах закатных
Погружена в речную быстрину.
С бамбуковой удочкой в руках
Сижу в убогом челноке на речке.
От всех сует мирских я отрешился —
И Небом мне ниспослана луна*¹⁵⁴.
Лю Джасин (1533–1612) (Пер. А.Л. Жовтиса)

Поэт-интеллектуал Юн Сондо (1587–1671) в цикле *сиджо* «Времена года рыбака» противопоставлял мир рыбака и мир людей. Первый вечен: «здесь неизменен ход вещей, и знает человек, что будет завтра», а мир людей непрочен, поскольку ненадежна «жизнь среди распрей и тревог»¹⁵⁵. Ни один из чиновников,

¹⁵² Пак Ынсун. Ирокхе арымдаун ури хвехва (Такая красивая корейская живопись). С. 125.

¹⁵³ Бамбук в снегу. Корейская лирика VII — XIX веков. С. 61.

¹⁵⁴ Там же. С. 79.

¹⁵⁵ Там же. С. 140–142.

воспевавших образ жизни рыбака, так и не оставил службу, поскольку сделать это было непросто. Представляя себя рыбаками, они наслаждались духовной свободой. Стремление оставить мирское и посвятить себя рыбной ловле, кроме прочего, могло служить способом доказать окружающим свою конфуцианскую добродетель

156

Еще один популярный герой пейзажей — пожилой интеллеktуал на ослике. Прототипами такого героя служил китайский поэт Мэн Хаожань (689–740). Поэт посвятил свою жизнь поэзии и воспеванию природы. Сдав государственный экзамен на должность в возрасте тридцати девяти лет, он так и не стал чиновником, а выбрал свободный образ жизни. После экзамена Мэн Хаожань покинул столицу империи Тан. Такое поведение Мэн Хаожаня означало, что он не привязан к благам мирским и заботится о своей чести в первую очередь. Любил Мэн Хаожань ранней весной искать в заснеженном лесу первые цветки сливы, вестники весны и начала нового года. Слива — это один из четырех благородных растений, символов истинного конфуцианца. Мэн Хаожань служил для чосонских интеллеktуалов примером. Рисовали его на фоне заснеженного пейзажа в зимнем одеянии с беззаботным выражением лица, часто верхом на осле. В *сиджо* воспевали его нравственную позицию и отношение к миру людей.

Художник-интеллеktуал Хам Юндок в картине «Мудрец на ослике» передал настроение и состояние интеллеktуала, отправившегося в холодный день в горы в поисках сливы и за вдохновением (рисунок 22). Холодным ветреным днем интеллеktуал глубоко в горах бредет на ослике по заснеженной дорожке. На то, что день холодный, указывает теплое одеяние героя, такие головные уборы носили в мороз. Герой пребывает в состоянии абсолютного удовлетворения, на губах улыбка. Интеллеktуал настолько доволен, что не замечает состояния осла под собой. Животному холодно, он устал, копыта разъезжаются, животное упирается и идти дальше не хочет и не может. Осел выступает антигероем, недохотворенным

¹⁵⁶ Коёнхиэ ет кырим сок инмуре марыль кольда (Ко Ёнхи заговаривает с мудрецами с древних картин) // Газета Мунхва ильбо, 30.11.2012. [Электронный ресурс] <http://www.munhwa.com/news/view.html?no=2012113001033130025003> (дата обращения: 15.04.2018).

созданием, которому нет дела до высоких идеалов и тем более поэзии. Он указывает на то, насколько одухотворен интеллеktуал. Такое противоположное состояние героя и осла нужно для того, чтобы показать, какое счастье дарует вольная беззаботная жизнь непривязанного к мирским ценностям интеллеktуала.



Рисунок 22 — Хам Юндок. «Мудрец на ослике», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 15.6x19.2 см. Государственный музей РК, Сеул

На картине «Мудрец на ослике» художника-интеллеktуала Ли Гёньюна пожилой интеллеktуал в китайском халате едет верхом на энергичном осле, догоняет их мальчик-слуга с посохом в руке (рисунок 23). Осел и слуга бодро шагают по мосту через горный водный поток. Настрою героев вторит пенящийся горный ручей. Пейзаж художник свел к единственному элементу — схематично нарисованному водному потоку. Интеллеktуал пребывает в состоянии спокойной решимости. Он погружен в себя и не замечает ни бурлящей воды под мостом, ни быстрого шага осла. Возможно, он торопится поскорее покинуть мир людей и насладиться свободной жизнью глубоко в горах.



Рисунок 23 — Предположительно Ли Гёньюн. «Мудрец на ослике», XVI в. Шелк, тушь. 31.2x24.9 см. Музей университета Корё, Сеул

Сохранилось два альбомных листа, на которых герои опускают ноги в воду. Сюжет «Омовение ног» основан на истории, записанной китайским поэтом Цюй Юанем (340 — 278 до н.э.). Устав от дворцовых интриг, Цюй Юань решил покончить с государственной службой и отправился в горы. Там он встретил рыбака, обретшего просветление. Рыбак сказал поэту следующие слова: «Когда прозрачная в реке вода, могу я кисти шапки вымыть в ней, когда же мутная в реке вода, могу в ней вымыть свои ноги»¹⁵⁷. В этих слова заключена установка к действию для настоящего конфуцианца. Прозрачная вода — это символ хорошего правления. Если вода прозрачная, значит, страной правит достойный государь. «Кисти шапки можно вымыть в ней» означает, что можно служить верой и правдой достойному правителю. А вот если вода мутная, т. е. положение дел в стране оставляет желать лучшего, в ней можно только мыть ноги, оставив намерения служить при дворе.

Оба сохранившихся альбомных листа с омовением приписывают кисти Ли Гёньюна. (рисунок 24, 25) Картины сильно отличаются друг от друга по технике и настроению. Первая выполнена черной тушью в той же технике, что и «Мудрец на ослике» Ли Гёньюна. Одетый в повседневный китайский костюм интеллектуала

¹⁵⁷ Цит. по: Пак Чхачжихён. Хангук мисульса (История корейского искусства). Сеул: Тучжимидио, 2008. С. 116.

мудрец собирается опустить ноги в воду. На лице героя печаль. Нет того умиротворения и удовлетворения, что на лицах наездников. Возможно, так художник хотел показать, что интеллектуал оставил службу и уединился не по собственному желанию, а по причине беспокойного положения дел в государстве. На то, что уединение не приносит полного удовлетворения герою, указывает и то, что он отвернулся от водного потока и глаза его закрыты. Не менее печален интеллектуал на второй картине. Она выполнена с применением цветных красок. Пейзаж весенний, на деревьях белые и розовые листья. Интеллектуал сидит на камне под деревом и собирается опустить ноги в воду. Смотрит он на мальчика-слугу, который принес кувшин с вином. На лице героя печаль. Не радуют его ни весна, ни вино.



Рисунок 24 — Предположительно Ли Гёнъюн. «Опустивший в воду ноги мудрец», XVI в. Бумага, тушь, водяные краски. 27.8x19.1 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 25 — Предположительно Ли Гёнъюн. «Опустивший в воду ноги мудрец», XVI в. Бумага, тушь. 31.2x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

В XV — XVII вв. средствами поэтического слова и живописи в Чосон воспевали жизнь уединившегося в горах чиновника-интеллектуала. В пейзажах камерного вида заложено стремление интеллектуалов оставить мир бранных человеческих страстей. Пейзажи XV — XVII вв. — это не просто изображения природы, а образ, визуализирующий представления конфуцианцев об устройстве мира и правильном существовании человека в нем.

3. Пейзажи «реального вида»

Начиная с XV в., несмотря на преобладание «китайских» пейзажей, придворные художники писали пейзажи «реального вида» (кор. *ильгён сансухва*), т. е. корейскую природу. О пейзажах «реального вида» XV в. сохранились записи, но нет примеров. Нет возможности установить, как выглядели такие пейзажи, насколько они были оригинальными, воспроизводили ли корейские ландшафты реалистично или же были стилизованными вариантами китайских пейзажей. Известно, что художники не раз рисовали водопад Пагён, который находится в районе города Кесон¹⁵⁸. Также придворные художники рисовали виды столицы Хансон, современного Сеула. По заказу короля Седжона придворные художники написали восемь видов столицы на манер популярного сюжета «Восемь видов». Кроме этого, рисовали водные прогулки интеллектуалов по реке Ханган.

К пейзажам «реального вида» относят произведения жанра *кирокхва* «документальная живопись», в частности *кехведо* «изображения собраний»¹⁵⁹. В XV —XVII вв. в Чосон проводили собрания чиновников для укрепления нравственности и конфуцианской добродетели. Вместе они читали и заучивали конфуцианские тексты, отдыхали, стреляли из лука, пировали. Для каждого из участников собрания придворные художники писали одинаковые свитки *кехведо*. Сохранившиеся примеры представляют собой вертикальные свитки с единой организацией пространства. В верхней части записано название, далее расположено изображение места проведения собрания, а под ним текст с информацией о событии и именами всех участников.

Место проведения собрания рисовали с высоты птичьего полета в традиции «школы Ан Гёна». Собрания проходили в Корее, в конкретных местах, но природа на картинах выглядит лишь чуть менее фантастично, чем в воображаемых пейзажах этого периода. Художники не работали на пленэре. Известно, что придворный художник Ли Чжин, автор свитка «Старая вилла в Хваге» (1643), рисовал на основе письменного описания места проведения собрания (рисунок 26).

¹⁵⁸ *Ко Ёнхи*. Чосон сидэ сансухва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 93.

¹⁵⁹ Такое мнение можно встретить в работах Пак Ёнсун, И Сонми и др.

В колофоне указано, что сам художник никогда там не бывал. Конфуцианские мужи собирались для совершенствования нравственных качеств. Поэтому художники, возможно, не стремились запечатлеть достоверно ландшафт местности, где происходило собрание, а хотели создать образ мира, где очищается дух и сознание, где нет места мирскому. Реальная местность превращается в образ идеального уголка природы, где царит гармония.



Рисунок 26 — Ли Чжин. «Старая вилла в Хваге», 1643. Шелк, тушь. 188x67.5 см. Государственный музей РК, Сеул

Примером изображения реальной местности служит свиток придворного художника Хан Сигака (1621–?) «Государственный экзамен для кандидатов из северо-восточных провинций» (1664) (рисунок 27). Экзамен проходил в провинции Канвон на фоне знаменитых гор Кымган. Большую часть свитка занимает архитектурное строение и происходящая в нем сцена. Пейзаж выступает в качестве фона, он выполнен в стиле «сине-зеленых пейзажей», популярных при дворе в XVI — XVII вв.¹⁶⁰ Благодаря изображению острых пиков в правом углу, горная гряда ассоциируется с горами Кымган. Художник передал особенности силуэта знаменитых гор. Но в целом, пейзаж воспринимается как продолжение китайской

¹⁶⁰ Чхонноксансу нагвониль кырида (Сине-зеленые пейзажи. Рисуя рай). Каталог выставки. Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2006. С. 26–27. О традиции «сине-зеленых пейзажей» см. Примечание 8. С. 132.

традиции придворного «сине-зеленого пейзажа» и, в меньшей степени, как достоверное изображение корейской природы.



Рисунок 27 — Хан Сигак. «Государственный экзамен для кандидатов из северо-восточных провинций», 1664 (фрагмент). Тушь, краски, шелк. 57.6x674.1 см (длина всего свитка). Государственный музей РК, Сеул

В XVII в. значительно возрос интерес к изображениям корейской природы. Создавали свитки и альбомы с разными видами одной местности, например гор Кымган. Сохранились записи, что придворный художник Ким Мёнгук создавал оригинальные виды гор Кымган. Примеры не сохранились, но известно, что Ким Чханхёп, оказавший непосредственное влияние на становление Чон Сона, и художник-интеллектуал Юн Дусо (1668–1715), приверженец реалистичного подхода к живописи, высоко ценили пейзажи гор Кымган кисти Ким Мёнгука. Существуют мнения, что пейзажи «реального вида» Ким Мёнгука помогли Чон Сону сформировать оригинальный художественный язык для передачи красот Корейского полуострова ¹⁶¹.

Несколько видов гор Кымган, как сообщают источники, создал художник-интеллектуал Чо Сок (1595–1668), который, по мнению исследователя Чхве Вансу, был «пионером *чингён сансухва*» ¹⁶². Оставив службу при дворе, Чо Сок путешествовал по Корее, бывал в горах Кымган. Ким Чханхып, учитель Чон Сона, хвалил Чо Сока за разработку собственного стиля и отказ от копирования ранее

¹⁶¹ Lee Taeho. Life of a Joseon government artist: social status, creative drive and drinking habits. // National Museum of Korea. Vol. 18. 2012. P. 15.

¹⁶² Чхве Вансу. Чингён сидэ 1 (Эпоха чингён Т.1). С. 22.

созданных пейзажей. Чхве Вансу считает, что произведения Чо Сока могли оказать влияние на становление живописи Чон Сона ¹⁶³. Однако не сохранилось ни одного пейзажа Чо Сока с изображением корейской природы, а на основании приписываемого ему альбомного листа «Горы и воды» сложно говорить о преемственности (рисунок 28). На наш взгляд, сохранившихся работ недостаточно для того, чтобы оценить, насколько оригинальными и реалистичными были написанные Чо Соком виды корейской природы.



Рисунок 28 — Чо Сок. «Горы и воды. Туман в деревне у озера», XVII в. Бумага, тушь, водяные краски. 38.5x27.6 см. Музей Кансон, Сеул

Уцелел пейзаж «реального вида» упомянутого выше придворного художника Хан Сигака «Вид горы Чхильбо» (1664) (рисунок 29) ¹⁶⁴. Пейзаж входит в альбом, созданный во время путешествия чиновника Ким Сухана (1629–1689). На картине нарисована реальная корейская местность. Данный пейзаж значительно отличается от созданных ранее, прежде всего, композицией. Здесь нет деления поверхности картины на две части, горы занимают все пространство. Пейзаж написан словно с высоты птичьего полета, что продолжает сложившуюся традицию пейзажной живописи. Горы выполнены несколько условно, но их покатые, повторяющиеся силуэты схожи с реальными корейскими горами. Тем не менее, пейзаж выглядит архаично, художник следовал стилю «сине-зеленого»

¹⁶³ *Ко Ёнхи*. Чосон хуги сансукикхэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы нонён и художника Чон Сона). Сеул: Ильчжиса, 2001. С. 55.

¹⁶⁴ Там же. С. 56.

пейзажа. Произведение свидетельствует о том, что, начиная со второй половины XVII в., художники начали экспериментировать с композицией и художественными техниками.



Рисунок 29 — Хан Сигаг. «Вид гор Чхильбо», 1664. Бумага, тушь, водяные краски. 30x44 см. Государственный музей РК, Сеул

Сохранился альбом с пейзажами Чо Сэголя «Девять излучин Когун» (рис. 30, 31). Изображено место уединения мыслителя Ким Сучжина (1624–1701)¹⁶⁵. Мы упоминали, что корейские художники писали пейзажи на сюжет «Девять излучин Уишань». Во второй половине XVI в. философ Юльгок Ли И (1537–1584)¹⁶⁶ призывал корейских интеллектуалов найти на Корейском полуострове места, где природа напоминает ландшафты Уишань. В цикле из десяти *сиджо* «Девять излучин Косана» (1577) он воспел красоту изгибов небольшой реки в горах Косан, где построил дом и жил в уединении. Ли И описал свободное существование на лоне прекрасной природы, где можно посвятить себя чтению сочинений Чжу Си. Мыслитель сетует на то, что современники не понимают, насколько красивы излучины Косана. Он сравнивает долину с «Персиковым источником», бросает в реку лепестки цветов, с надеждой, что так людям будет легче рассмотреть красоту

¹⁶⁵ Yi Song-Mi. Op. cit. P. 339–340.

¹⁶⁶ Ли И (литературный псевдоним Юльгок) — конфуцианский мыслитель XVI в. Его подход отличался от позиции Ли Хвана. Он считал, что человек должен посвятить себя не познанию метафизического ли, а практической пользе в политике и экономике. Подробнее см. Тихонов В.М., Кан Мангиль. Указ. соч. С. 309–310.

ландшафта ¹⁶⁷. Завершается цикл строчками: «И разве кто решится утверждать, что нечем у Косана любоваться?» ¹⁶⁸.

Пока не обнаружены свидетельства того, что виды Косана рисовали художники в XVI в. Однако известно, что в XVII в. ученики Ли И хранили в своих коллекциях свитки с изображением других мест уединений корейских интеллектуалов. Альбом «Девять излучин Когун» — это пример таких пейзажей (рисунок 30, 31). Произведения выполнены в стиле «сине-зеленых пейзажей», популярном при дворе. Как и на альбомном листе «Вид горы Чхильбо» поверхность заполнена равномерно. Герой в китайском халате с головным убором схож с интеллектуалами пейзажей камерного вида. Художник создал образ в традиции вымышленного пейзажа (рисунок 34, 35). Чо Сэголь хотел передать особенности конкретной местности, на это указывают, например, выступающие из реки белые глыбы камней, силуэты гор. Сходство с ландшафтом есть, если сравнить с фотографиями (рисунок 32, 33). Но пейзажи в целом выглядят несколько условно и архаично.



Рисунок 30 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун». 51.6x37.5 см. Бумага, тушь, краски. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 32 — Фотография вида местности Когун. Провинция Канвон

¹⁶⁷ Рыбак в произведении Тао Юаньмина нашел «Персиковый источник», идя вверх по течению реки, по которой плыли лепестки персиковых цветов.

¹⁶⁸ Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII — XIX вв. С. 81–83.

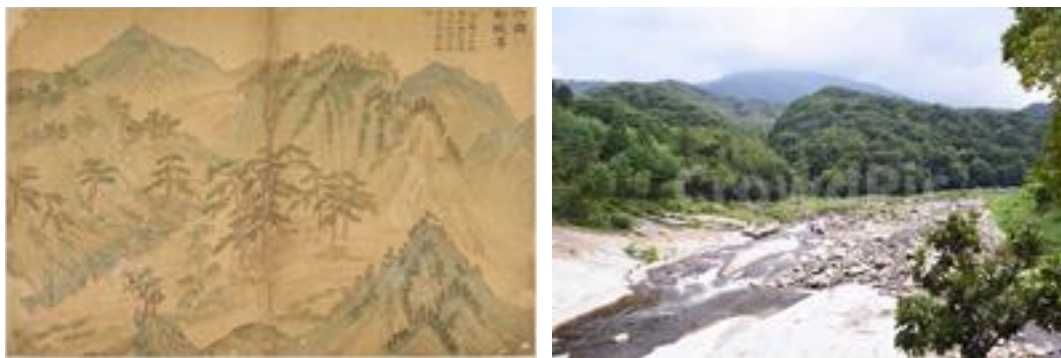


Рисунок 31 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун». 51.6x37.5 см.
Бумага, тушь, краски. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 33 — Фотография вида местности Когун. Провинция Канвон

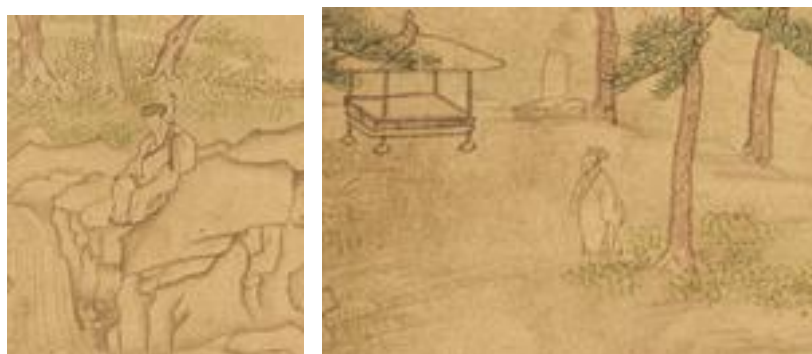


Рисунок 34 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун» (фрагмент)

Рисунок 35 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун» (фрагмент)

Итак, корейские художники рисовали родную природу в XV — XVII вв., но виды стилизовали под китайские. В целом предпочтение отдавали вымышленным пейзажам в традициях китайской живописи. Основой служили пейзажи периодов Сун, Юань и Мин. Пейзаж не являлся изображением реальной природы. Фантастичность его не ослабевала вне зависимости от того, в какой технике художник работал, будь то школа Го-Си или Чжэ. Основная тема пейзажной лирики и пейзажной живописи XV — XVII вв. — это уединение на лоне природы, стремление смыть «пыль мирскую» и провести жизнь в согласии с природой. В живописи, как и в поэзии, наблюдается отсутствие интереса к достоверному изображению родной природы. Интеллектуалы воспевали место, где реализовывались их идеалы. И этот образ не знал значительных изменений на протяжении двух веков.

Почему художники Чосон XV — XVII вв. писали воображаемые пейзажи в китайском стиле, а не родную корейскую природу? В XV — XVI вв. происходило полноценное заимствование неконфуцианского учения и культуры. Элита Чосон изучала историю и философию Китая времен правления династий Хань, Тан, Сун и беспрекословно принимала постулаты неоконфуцианства. Правящий класс Чосон не ставил перед собой задачи быть или не быть похожим на соседний Китай, заимствования казались естественными. Государственная система строилась на идеологии, сложившейся в Китае, вместе с ней были заимствованы элементы культуры и её визуальные проявления. Государство Чосон стремилось стать частью конфуцианского мира, китайская живопись не воспринималась как иностранная, она воспринималась как конфуцианская. В чосонских пейзажах не проявлялось оригинальное содержание и техника, поскольку живопись была частью новой культуры, которую было необходимо освоить.

Становление оригинального пейзажа, как отмечает Хон Сонпхё, тормозило слабо развитая традиция живописи художников-интеллектуалов ¹⁶⁹. В Китае художники-интеллектуалы стимулировали появление новых направлений и школ, разрабатывали теорию живописи, писали трактаты. Живопись в Чосон XV — XVII вв. считалось недостойным занятием для интеллектуала. Поэтому на протяжении двух с половиной веков она не знала значительных изменений и представляла собой повторение или переработку пейзажных традиций школы Го-Си и школы Чжэ ¹⁷⁰.

¹⁶⁹ Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон (Исследование живописи эпохи Чосон). С. 285

¹⁷⁰ Там же. С. 285

Глава II. Пейзажи «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона (1676–1759)

Чон Сон работал в различных жанрах: писал вымышленные пейзажи, «изображения мудрецов» *косаинмульхва*, «цветы и растения» *хвачжохва*, «травы и насекомые» *чвечжохва*. Сохранилось около трехсот работ художника, среди них большие горизонтальные и вертикальные свитки, створки ширм, веера и альбомные листы. Из наследия Чон Сона, прежде всего, выделяют *чингён сансухва* пейзажи «подлинного вида». Мастера чтят за то, что он сумел выйти за рамки сложившегося на основе китайских школ канона пейзажной живописи, первым посвятил большую часть творчества изображению корейской природы и разработал для этого оригинальный художественный язык.

Чон Сон родился в Сеуле в семье обедневшего аристократа. Финансовое положение семьи художника было настолько тяжелым, что три поколения мужчин до Чон Сона не сдавали экзамен на получение должности чиновника. Экзамен был единственным способом поступить на службу и обеспечить благополучие семьи. Чон Сон также не сдавал экзамен. Не сохранились сведения о том, когда у него проявился художественный талант, у кого он учился. Известно, что становление Чон Сона произошло при поддержке братьев Ким Чханхып и Ким Чханхёп (далее братья Ким) из влиятельного клана Андонских Кимов ¹⁷¹. Благодаря их рекомендации, художника без экзаменов приняли в придворную академию живописи Тохвасо. При дворе Чон Сон обучал живописи принца Ёнина (1694–1776), будущего короля Ёнчжо (1724–1776).

Чон Сон провел на государственной службе около сорока лет. Благодаря покровительству короля Ёнчжо, в 1716 г. он получил чиновничью должность вне академии Тохвасо, а в 1728 г. стал управляющим селения Хаян. Художник занимал разные посты в основном пятого и шестого рангов. За свою карьеру Чон Сон дважды был управляющим небольших поселений. Исследователь Ли Согу

¹⁷¹ Глухарева О.Н. писала, что учителем живописи Чон Сона был художник-интеллектуал Юн Дусо (1668–1715). Однако нам не удалось найти подтверждения этому в исследованиях южнокорейских специалистов. (Глухарева О.Н. Указ. соч. С. 175).

высказал предположение, что, назначая Чон Сона управляющим, король Ёнчжо давал возможность художнику путешествовать по стране, созерцать красоты Кореи и свободно заниматься живописью ¹⁷². Также Ли Согу отмечает, что Чон Сон, возможно, писал пейзажи по заказу правителя, который не мог путешествовать в то время, когда это было популярно среди интеллектуалов. Назначение Чон Сона на государственный пост вызвало возмущение среди придворных чиновников, о чем сохранилось упоминание в записях о правлении короля Ёнчжо ¹⁷³. Придворные пренебрежительно называли Чон Сона «ремесленником».

Южнокорейские исследователи творчества Чон Сона до сих пор не пришли к единому мнению относительно того, был Чон Сон профессиональным художником или же художником-интеллектуалом. Чхве Вансу настаивает на том, что Чон Сон, хотя и продавал картины, профессиональным художником не был. Сон Мисук пишет, что Чон Сон не смог бы свободно творить и выйти за рамки существующей до него традиции, будучи придворным художником ¹⁷⁴. Но большинство специалистов считает, что Чон Сон все же служил в академии Тохвасо. Ли Согу, например, приводит следующие аргументы:

1. Часть пейзажей Чон Сона выполнена в стиле документальной придворной живописи, отличительной особенностью которой является доведенный до совершенства тонкий рисунок. Художники-интеллектуалы в такой технике почти не работали.

2. Для того чтобы успеть выполнить поступавшие в большом количестве заказы, Чон Сон рисовал днем и ночью даже в преклонном возрасте, придумывал способы рисовать быстрее, например, писал сразу двумя кисточками, поручал сыну выполнять часть рисунка ¹⁷⁵.

Известность художнику принес «Альбом гор Пунак в год Синмё» (1713). Ким Чханхып показал альбом китайскому коллекционеру, который высоко оценил

¹⁷² Ли Согу. Кёмчжэ Чон Сон пусыро чосоныль кырида (Чон Сон, рисующий кистью страну Чосон). Сеул: Пукчхон, 2016. С. 149.

¹⁷³ В эпоху Чосон при дворе составляли *силлок* (истинные записи) – погодные хроники о правлении королей.

¹⁷⁴ Сон Мисук. Уримисуль быллогы (Блог о корейском искусстве). Сеул: Атхыбуксы, 2013. С. 87.

¹⁷⁵ Ли Согу. Указ. соч. С. 65–66.

мастерство художника. После этого, как писали современники, «не было ни одного любителя живописи, кто бы ни пытался заполучить картины Чон Сона»¹⁷⁶. Живопись приносила художнику солидный доход. Чо Ёнсок (1686–1761), художник-интеллектуал и друг Чон Сона, писал о нем:

«Звали его Чон Соном, официальное имя его было Вонбэк, псевдоним он выбрал себе Кёмчжэ, семья его была из Понгвана. С детства он жил в районе горы Пэган в Сеуле, наша семья тоже иногда там жила. Я его младше на десять лет, поэтому, когда я еще на деревянной лошадке катался, он уже был женат, и казался мне совсем взрослым. Я относился к нему с уважением и ни разу не обращался к нему на «ты». Обходительный со всеми и очень мягкий по характеру, Чон Сон был почтительным сыном, любил братьев и сестер. Семья их была бедной, часто голодали, но поведение его всегда было образцовым.

Чон Сон прекрасно разбирался в текстах классиков ... пытался полностью понять смысл написанного и заучивал наизусть. В старости он любил читать «Книгу перемен», днем и ночью выписывал цитаты и не ленился прописывать даже небольшие иероглифы. Люди знают, что Чон Сон был талантливым художником, но не подозревают, насколько хорошо он разбирался в текстах конфуцианских классиков.

Чон Сон служил управляющим Чхонха, Хаяна, Янъыпа, чем прославил свой род. Когда ему исполнилось восемьдесят, он получил чиновничью должность второго ранга и почетную должность третьего ранга. Чон Сон был действительно великодушным человеком. Если бы не его высокие нравственные качества и верность, разве смог бы он всего этого добиться? Король не звал его по имени, а при обращении использовал псевдоним. Все, от министров до рядовых чиновников, знали Чон Сона. Если удавалось достать его даже самую маленькую картину, радовались, словно заполучили великое сокровище, и считали достоянием семьи»¹⁷⁷.

¹⁷⁶ Там же. С. 124.

¹⁷⁷ Цит. по: *Ан Хвичжун*. Хангук хвехваэ ихэ (Как понимать корейскую живопись). Сеул: Сигонатхы, 2004. С. 303–304.

Из воспоминаний Чо Ёнсока мы узнаем, что Чон Сон был не только художником, но и высокообразованным чиновником. Чо Ёнсок создал образ не просто знаменитого художника, но и высоконравственного интеллектуала, прекрасно разбиравшегося в учениях китайских классиков. Возможно, автор намеренно акцентировал внимание на том, каким ученым и почтительным был Чон Сон. Как мы писали, занятие живописью на профессиональном уровне для аристократа считалось делом неприемлемым. Чон Сон, хотя и служил чиновником, картины продавал. Часть министров относились к Чон Сону с пренебрежением, так как он поступил на государственную службу без экзамена, т. е. не доказал на вступительных испытаниях свои знания конфуцианских классиков и истории. Возможно, поэтому Чо Ёнсок подчеркивает любовь Чон Сона к книгам и учению. Особенно важными представляются сведения о том, что художника ценил король Ёнчжо. Это дает возможность предположить, что Чон Сон писал картины для правителя.

1. Особенности пейзажей «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона

Чон Сон рисовал виды Сеула и его окрестностей, живописные ландшафты Корейского полуострова. Но основная часть его пейзажей «подлинного вида» — это изображения гор Кымган. Кымган — самые знаменитые горы на Корейском полуострове, предмет национальной гордости корейцев, сегодня они находятся на территории КНДР. Испокон веков корейцы верили, что в горах Кымган обитают небожители, буддийские божества, поэтому туда отправлялись в поисках просветления¹⁷⁸. Чон Сон не первым воспел красоты Кымгана. Корейские художники рисовали Кымган, начиная с периода правления династии Корё. Сохранились записи о том, что китайским послам вручали свитки с изображением гор Кымган¹⁷⁹. Ни одного примера подобных произведений не сохранилось. Из изображений гор Кымган до нас дошел упомянутый в первой главе свиток Хан

¹⁷⁸ Пак Ынсун. Кымгансандо ёнгу (Изучение живописи гор Кымган). С. 28.

¹⁷⁹ Юн Чхольгю. Ет кыrimi свивочжинын чхэк (Книга, благодаря которой старые картины кажутся не такими сложными). Сеул: Тхам, 2014. С. 74.

Сигака «Государственный экзамен для кандидатов из северо-восточных провинций» (1664), на котором горы выступают в качестве фона (рисунок 27). Заостренные пики скал указывают на то, что изображены именно горы Кымган. Но в целом пейзаж выполнен в стиле «сине-зеленых пейзажей», даже голые скалы окрашены цветным пигментом. Чон Сон более достоверно рисовал корейскую природу и создал живописный язык для изображения гор Кымган, которым пользуются художники до сих пор.

«Альбом гор Пунак в год Синмё» — это самое раннее произведение Чон Сона из датированных, он состоит из тридцати картин. Альбом был создан в 1711 г. после путешествия в горы Кымган. Пейзаж «Общий вид гор Кымган» из альбома нарисован словно с высоты птичьего полета (рисунок 36). Эта картина служит доказательством того, что художник уже в ранних произведениях отошел от традиции панорамного пейзажа Чосон XV — XVII вв., главной композиционной особенностью которого является разделение картины на две части и наличие незаполненного пространства. Чон Сон заполнил все пространство картины равномерно. Горы Кымган узнаваемы. Но, если сравнить с фотографиями гор Кымган, становится очевидным, что художник нарисовал не один из видов гор, а создал общий образ, в который собраны достопримечательности гор, такие как скалы, покрытые лесом горы, знаменитые вершины, монастыри и др. (рисунок 37). Достопримечательности подписаны. Возможно, Чон Сон хотел не просто запечатлеть горы, но и документировать маршрут, по которому совершали восхождение интеллектуалы. Вернувшись домой, интеллектуалы, рассматривая «Общий вид гор Кымган», могли насладиться воспоминаниями о совершенном путешествии. А те, кто там не был, могли представить, как выглядят горы и совершить воображаемое восхождение.



Рисунок — 36. Чон Сон. «Общий вид гор Кымган» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36x37.4 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 37 — Горы Кымган. Фотография

Пейзажи из «Альбома Горы Пунак в год Синмё» выполнены сочетанием техник «тщательной кисти», которыми написаны пики гор, постройки, фигуры людей, мосты, и «точек ми» (кит. *ми дянь*, кор. *ми чом*), которыми нарисованы леса, склоны, камни¹⁸⁰. Подобное сочетание является особенностью пейзажей Чон Сона¹⁸¹. Современники писали, что Чон Сон был хорошо знаком с живописью предыдущих поколений корейских художников, а также изучал произведения китайских мастеров: Ми Фу (1051–1107), Ни Цзяня (1301–1374), Дун Цичана (1555–1636) и др. мастеров «южной школы»¹⁸². Любимым приемом Чон Сона было сочетание штрихов «точки ми» и *пима цунь* (кит. «растрепанная (распущенная) конопля»), разработанные художниками «южной школы», с техникой «тщательной кисти» «северной школы»¹⁸³. Сочетая техники двух школ, художник сформировал художественный язык для изображения корейской природы¹⁸⁴.

Герой пейзажей Чон Сона — человек, но не уединившийся интеллектуал-мудрец, которого мы видели в пейзажах XV — XVII вв. Чон Сон изображал интеллектуалов-путешественников, которые совершают восхождение и

¹⁸⁰ См. Примечание 9, С. 133.

¹⁸¹ *Чхве Вансу*. Чингён сидэ 1 (Эпоха чингён Т.1). С. 98.

¹⁸² *Ан Хвичжун*. Хангук хвехва ихе (Как понять корейскую живопись). С. 307.

¹⁸³ См. Примечание 10, С. 134.

¹⁸⁴ *Хон Сонхё*. Указ. соч. С. 302.

наслаждаются видами гор (рисунок 38). Сопровождают их слуги и буддийские монахи-проводники, которые заносили путешественников в горы в паланкинах. Все герои одеты в корейские костюмы, на головах корейские шляпы *кат*. Впервые в истории корейской живописи героем пейзажа стал корейский интеллигент в корейском одеянии. До этого, как было показано в первой главе, художники Чосон рисовали мудреца, рыбака, отшельника в китайском халате. Их прообразами были герои китайской истории и литературы.



Рисунок 38 — Чон Сон. «Мост ста потоков» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36x37.4 см. Государственный музей РК, Сеул

Чон Сон запечатлел не идиллическую жизнь на фоне природы в идеальном удаленном от мира людей месте, а путешествие интеллигентов в горы. В пейзажной живописи впервые появляется активно действующий человек, для которого недостаточно представить себя на лоне природы, он, преодолевая трудности, идет в горы. Природа, как отмечает Ко Ёнхи, перестала быть абстрактной идеей, местом гармоничного существования человека, отрешившегося от мира, это реальное место на Корейском полуострове, которое человек стремится познать¹⁸⁵. Таким образом, важно не только то, что Чон Сон изображал реальные виды, но и то, что он ввел в пейзажную живопись корейского интеллигента, познающего родную природу.

Несколько произведений из альбома созданы с применением цветной краски.

¹⁸⁵ Ко Ёнхи. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы нонён и художника Чон Сона). С. 301.

Одно из лучших произведений — это «Монастырь Чанан» (рисунок 39). Художник тщательно прорисовал постройки, голые скалы, отдельные элементы раскрашены красками. При этом деревья нарисованы «точками *ми*», холмы и горы на заднем плане смоделированы размытой тушью. Пейзаж выполнен сочетанием техники «тщательной кисти» и приемами, характерными для живописи последователей «южной школы». Уже в ранних работах Чон Сон начал экспериментировать, сочетать техники разных школ. Художник рисовал конкретную местность достоверно, герои картин — реальные люди-путешественники, побывавшие в горах. Уже на раннем этапе творчества он вышел за рамки традиции пейзажной живописи.



Рисунок 39 — Чон Сон. «Монастырь Чанан» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36х37.4 см. Государственный музей РК, Сеул

Чон Сон еще дважды побывал в горах Кымган в 1712 и 1747 гг. Многие из пейзажей Кымган были нарисованы на основе эскизов, созданных во время путешествий. Одним из самых важных произведений всего творчества Чон Сона считают вертикальный свиток «Общий вид гор Кымган» (1734) (рисунок 40). Горы Кымган вписаны в круг, пространство сжато. Кымган легко узнать по скалистым пикам. Сохраняется разделение на скалистую и холмистую части. Нарисован тот же набор достопримечательностей, что и в рассмотренном альбомном листе «Общий вид гор Кымган», но они не подписаны. Свиток 1734 г. меньше напоминает карту, в нем нет схематизации. В картине гармонично сочетаются техники «северной» и «южной школ». Горы вписаны в круг, часть свитка занята

белыми пиками, а часть отведена под покрытые лесами холмы, нарисованные черной тушью с добавлением цветного пигмента. Скалистые пики тщательно прорисованы, а холмы созданы «точками ми». Изломанная граница между двумя частями, как отметил Ли Донги, похожа на линию, разделяющую полярности *инь* и *ян* на графическом символе, изображающем их гармоничное сосуществование. Поэтому Ли Донги считает, что Кымган представлен в виде *тхэгык* «великого начала», символа взаимодействия *инь* и *ян* ¹⁸⁶. Пак Ынсун пишет, Чон Сон задумывал раскрыть в картине неоконфуцианское понимание природы, а также показать, что горы Кымган — это место, где раскрывается тайна мироздания и закон гармонии всего сущего ¹⁸⁷.



Рисунок 40 — Чон Сон. «Общий вид гор Кымган», 1734. Бумага, тушь, водяные краски. 130.8x94 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул, РК

Вокруг гор Чон Сон оставил незаполненное пространство, сверху оно представляет собой небо, внизу напоминает туман. Горы окутывают облака и голубой ореол, растворяющийся в дымке. Создается впечатление, словно Кымган парят. Желание корейских исследователей найти в картине глубокое философское содержание объяснимо. Рассматривая свиток, сложно не поверить в то, что горы

¹⁸⁶ Lee Dongy. The beauty of old Korean paintings: A history and an appreciation. Seoul: Saffron books, Eastern Art publishing, 2004. P. 208.

¹⁸⁷ Пак Ынсун. Ирокхе арымдаун ури кырим (Такая красивая корейская живопись). С. 136.

Кымган — это место, где человек способен почувствовать связь с космосом, с чем-то находящимся за гранью человеческого понимания.

Свиток дополнен колофоном:

*Двенадцать тысяч скалистых пиков —
Сможет ли кто-нибудь изобразить их истинный вид, поняв их суть?
Аромат гор плывет над Восточным морем,
А энергия ки наполняет собой весь мир.
Скалистые пики, словно цветы лотоса, излучают белизну.
Сосновые и можжевельниковые леса затемняют вход в пучину.
Пешее путешествие по горам Кымган
Разве можно сравнить с созерцанием нарисованного пейзажа, лежа на подушке
дома?¹⁸⁸*

Кроме гор Кымган, Чон Сон рисовал виды знаменитых ландшафтов Корейского полуострова, а также Сеула, в котором провел большую часть жизни. «Гора Инван после дождя» (1751) — это одна из самых известных картин Чон Сона и один из лучших примеров *чингён сансхва* (рисунок 41). Произведение насыщено энергетикой природы и эмоциями автора. На картине изображена местность, где жили братья Ким, Чон Сон и его друзья. Гора Инван находится в Сеуле, у её подножия располагались резиденции высокопоставленных чиновников. Аристократы любили гору за её необычные очертания и красоту. Говорили, что у горы Инван особая энергетика, поэтому среди тех, кто там жил, было много выдающихся талантов ¹⁸⁹. Картина написана размашисто, обнаженные скалы моделированы широкими насыщенными мазками туши, ивы и лиственные деревья прорисованы более тщательно, а остальная растительность передана точками.

¹⁸⁸ Колофон написан на *ханмуне*. Перевод с современного корейского на русский язык выполнен Хохловой Е.А.

일만 이천 봉 드러난 뼈를
뉘라서 뜻을 써서 참모습을 그려 내리
못향기는 동해 끝 해 솟는 나뭇가지까지 떠 날라고
쌓인 기운 웅혼하게 온 누리에 서렸구나
암봉은 몇 송이 연꽃인 양 흰 빛을 드날리고
반쪽 숲엔 소나무 잣나무가 현묘한 도의 문을 가렸어라
설령 내가 발로 직접 밟아 보자 한들 이제 다시 두루 걸어야 할 터
그 어찌 베개 밑에 기대어 실컷 봄만 같으리오! Цит. по: *Пак Ынсун*. Указ. соч. С. 136–137.

¹⁸⁹ *Ко Ёнхи*. Сонбиэ сэнгак сансуро маннада (Мысли интеллектуала сквозь призму пейзажной живописи). Сеул: Тасотсурэ, 2015. С. 84.

Часть поверхности оставлена незаполненной для создания эффекта тумана. Исследователь Пак Ынсун считает, что гармонично и немного драматично, сочетая черное и белое незаполненное пространство, художник выразил гармонию *инь* и *ян* ¹⁹⁰.



Рисунок 41 — Чон Сон. «Гора Инван после дождя», 1751. Бумага, тушь. 71.2x138.2 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул

Исследователь Ли Дончжу предположил, что в пейзаже выражена скорбь от утраты близкого друга поэта-интеллектуала Ли Бёнъёна (1671–1751). Чон Сон и Ли Бёнъён жили у подножия горы Инван. За счет резкого контраста насыщенного черного и незаполненного белого пространства художник выплеснул чувства, которые вызывала в нем гора ¹⁹¹. Профессор Ко Ёнхи не согласна с такой трактовкой произведения. Она отметила, что гора Инван производит схожее впечатление и на других пейзажах Чон Сона. Возможно, художник передал не столько скорбь, сколько энергию горной массы и эмоции, которые гора в нем вызывала ¹⁹².

К позднему периоду творчества Чон Сона относятся две картины с изображением водопадов: «Водопад Пагён» (1750) и «Водопад Самбуён» (1747) (рисунок. 42, 44). Пейзажи «Водопад Пагён» и «Водопад Самбуён» служат хорошими примерами того, как Чон Сон работал с натурой. Водопад Пагён находится в Кесоне, недалеко от Сеула. С ним были связаны легенды, он привлекал

¹⁹⁰ Пак Ынсун. Указ. соч. С. 143.

¹⁹¹ Там же. С. 143.

¹⁹² Ко Ёнхи. Сонбиэ сэнгак сансуро маннада (Мысли интеллектуала сквозь призму пейзажной живописи). С. 85.

интеллектуалов своей таинственностью и красотой. Интеллектуалы из окружения братьев Ким часто посещали это место, воспевали его в стихах. В первой главе упоминалось, что Пагён рисовали до Чон Сона, однако ни одно произведение не сохранилось.



Рисунок 42 — Чон Сон. «Водопад Пагён», 1750. Бумага, тушь. 119.5x52 см. Частная коллекция

Рисунок 43 — Водопад Пагён. Фотография

Сравнив фотографию водопада Пагён с картиной, можно убедиться в том, что художник значительно изменил вид местности (рисунок 43). Длина водного потока увеличена, рельеф скалы упрощен. На вершине водопада нарисован покатый камень, который вторит схожему, расположенному в пруду. В действительности верхнего камня нет, а нижний не такой покатый и расположен не точно по центру пруда. Скалу художник нарисовал штрихом «насечки топором» широкой кистью, создав ощущение мокрой поверхности камня, водный поток написан тонкими длинными линиями ¹⁹³.

«Водопад Самбуён» был написан по памяти в 1747 г., когда художнику было семьдесят два года (рисунок 44). Во время путешествия в Кымган в 1712 г. Чон Сон рисовал водопад Самбуён, картина входила в утерянный альбом, каждый пейзаж из которого Ким Чханхып прокомментировал, а поэт Чо Юсу (1663–1741) написал к нему двадцать стихотворений. Водопад был любимым местом Ким Чханхыпа, он построил дом недалеко, там его навещали ученики. Если сравнить свиток Чон Сона с фотографией, заметно, что художник не стремился достоверно изобразить

¹⁹³ См. Примечание 11, С. 133.

водопад (рисунок 45). Заметно отсутствие горы на фоне водопада. Художник нарисовал только водный поток, убрал окружающие горы, добавив тем самым монументальности водному потоку. Ощущается мощная энергия воды, художник словно передает чувства тех, кто находится рядом с бурлящей водой. «Водопад Пагён» и «Водопад Самбуён» — показательные произведения. Можно проследить, как Чон Сон преобразовывал виды природы, убирал, добавлял, перекраивал с целью передать суть объекта и свои эмоции.



Рисунок 44 — Чон Сон. «Водопад Самбуён», 1747. Шелк, тушь, водяные краски. 31.4x24.2 см. Музей Кансон, Сеул

Рисунок 45 — Водопад Самбуён. Фотография.

Сохранились альбомные листы с изображением водных прогулок интеллектуалов и видов реки Ханган. Изображения гор Кымган созданы крупными сильными штрихами и передают мощную энергетику места, а также сильные эмоции, испытываемые автором. Лиричные речные пейзажи и картины с изображением водных прогулок наполнены состоянием умиротворения и гармонии, которое, как показывает Ко Ёнхи, интеллектуалы Ким Чханхып и Ли Бёнён описывали в стихах ¹⁹⁴. Речные пейзажи настолько отличаются по настроению от рассмотренных видов гор Кымган, что можно усомниться в том, что они принадлежат кисти одного мастера.

¹⁹⁴ Стихотворения поэтов собраны в работе Ко Ёнхи (*Ко Ёнхи. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппхиль чунсимыро* (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы *нонён* и художника Чон Сона). С. 226–265).

Среди речных пейзажей особенно много видов реки Ханган, где любили проводить время интеллектуалы. Сохранился «Альбом знаменитых видов Кёнгё», созданный, когда Чон Сон служил в Янчхоне на берегу реки Ханган. Художник провел там год, в течение которого переписывался с поэтом Ли Бёнъёном. «Апкучжон» — это лист из «Альбома знаменитых видов Кёнгё» (рисунок 46). Интеллектуалы Чосон ценили это место за красоту, в XV в. здесь построили павильон, в котором устраивали поэтические собрания. Место было настолько знаменитым, что китайские послы, прибывавшие к Чосон, стремились побывать там. Сохранилось стихотворение Ким Чханхыпа, в котором описано испытанное во время пребывания в этих местах состояние умиротворения¹⁹⁵. В «Апкучжон» Чон Сон не только запечатлел красоту местности, но и передал атмосферу спокойствия и безмятежности. Произведение полихромное, горы и деревья раскрашены оттенками зеленой краски. Пейзаж выглядит естественно, в нем нет условности, характерной для корейских пейзажей в стиле «сине-зеленых пейзажей».



Рисунок 46 — Чон Сон. «Апкучжон» из альбома «Знаменитые виды Кёнгё», 1741. Шелк, тушь, водяные краски. 20х31 см. Музей Кансон, Сеул

Итак, Чон Сон писал пейзажи знаменитых ландшафтов Корейского полуострова, которые посещали и воспевали интеллектуалы в стихах. В первой главе мы установили, что художники Чосон XV — XVII вв. вдохновлялись произведениями китайских мастеров и создавали вымышленные пейзажи. *Чингён сансухва* Чон Сона — это изображения реальных мест, большинство из них художник посещал. Произведения Чон Сона не являются резким поворотом в

¹⁹⁵ Там же. С. 260.

истории корейского пейзажа, существовала преемственность. Чон Сон был, скорее всего, знаком с произведениями Хан Сигака и Чо Сока, рассмотренными в первой главе ¹⁹⁶. Современников художника не удивляло то, что Чон Сон писал родную природу, поскольку традиция изображения родной природы существовала до него. Тем не менее, ни один художник до Чон Сона не посвящал основную часть своего творчества изображению корейской природы и не писал природу настолько достоверно, как это делал Чон Сон.

Современники отмечали особенный художественный язык Чон Сона, писали, что он рисовал не так, как мастера до него, и что он сам стремился к этому. Сочетание техник «южной» и «северной школ» позволило разработать своеобразную технику, найти новые композиционные решения, и, как любят отмечать южнокорейские исследователи, дало возможность передать красоту корейской природы ¹⁹⁷. *Чингён сансухва* Чон Сона — это преобразованные виды корейских ландшафтов. Передача внешнего сходства не являлась главной целью художника, в чем мы убедились, сравнив картины с фотографиями изображенной местности. Художник свободно обращался с натурой, перекраивал её в соответствии со своим видением и задачами. Для произведений Чон Сона, в отличие от пейзажей XV — VII вв., в которых в основном передавалось состояние умиротворения и гармонии, характерна передача настроения и эмоций. Возможно, художник стремился передать чувства, и как они менялись в зависимости от того, какой вид природы открывается перед ним. Этим можно объяснить экспрессивность горных пейзажей Чон Сона и лиричность речных пейзажей.

2. Философско-эстетическое содержание пейзажей «подлинного вида»

Кёмчжэ Чон Сона

Не может не вызывать удивления тот факт, что художник, открывавший новое в живописи, не оставил комментариев к своим произведениям. Сохранилось лишь несколько его высказываний, записанных современниками. Чон Сон, как мы

¹⁹⁶ Там же. С. 58.

¹⁹⁷ *Чхве Вансу*. Чингён сидэ 1 (Эпоха чингён. Том 1) С. 52.

узнаем из воспоминаний Чо Ёнсока, был высокообразованным человеком, знатоком конфуцианских классиков. Но при этом он не занимался разработкой теории живописи. Отметим, это может как подтверждать, так и опровергать факт служения Чон Сона в придворной академии живописи Тохвасо. Если Чон Сон был художником-интеллектуалом, тогда он не писал о своем творчестве, поскольку, как мы упоминали, чрезмерное увлечение живописью считалось недостойным занятием интеллектуала. Если же Чон Сон служил придворным художником, то не занимался разработкой теории, поскольку в обязанности придворного художника Чосон не входило описание теории живописи. Вопрос, почему Чон Сон не писал о живописи, пока остается без ответа.

Для того чтобы понять, почему Чон Сон посвятил большую часть своего творчества изображению корейской природы, нужно понимать, какие задачи он решал в пейзажах. На основе текстов братьев Ким и их окружения можно попытаться представить, к чему стремился художник. Чон Сон// был тесно связан с братьями Ким. Исследователь Чхве Вансу доказал, что последние выступали в роли меценатов художника и оказали значительное влияние на формирование его творчества, в частности на его желание писать корейскую природу. Ким Чханхып признавал талант художника, ценил его картины, помогал формировать новое направление пейзажной живописи¹⁹⁸. Без поддержки влиятельных современников, таких как братья Ким, Чон Сон едва ли мог разработать новое направление пейзажной живописи. Представители влиятельного рода братья Ким, очевидно, способствовали продвижению художника при дворе, формировали среду, в которой Чон Сон создавал отличные от существовавшей до него традиции произведения.

Отец братьев Ким, Ким Сухан (1629–1689) был влиятельным политическим деятелем при дворе короля Сукчона (1661–1720), совместно с Сон Сиёлем (1607–1689) он возглавлял партию «стариков»¹⁹⁹. Ким Сухан пал жертвой партийной

¹⁹⁸ Чхве Вансу. Чингён сидэ 2 (Эпоха чингён. Том 2) С. 167.

¹⁹⁹ «Старики» (кор. *норон* «сторонники старой догмы») были влиятельной при дворе партией во время правления короля Сукчона (1661–1720). Они настаивали на необходимости самостоятельного развития страны (*Хан Ёнью*. Указ. соч. С. 375).

борьбы при дворе, был казнен. Братья Ким после смерти отца решили удалиться от дел и посвятили жизнь творчеству, много путешествовали. Они ввели моду на путешествия по живописнейшим местам Кореи и, особенно, на походы в горы Кымган. Братья бывали в горах Кымган неоднократно, несмотря на то, что путешествия были дорогостоящими и небезопасными. Они признавались, что горы влекли их тем, что дарили духовное освобождение, служили способом забыть о повседневности и суете бурно растущих городов. Ким Чханхёп писал: «Поднявшись на вершину... я забывал горести и муки, горы и воды — мои хорошие друзья и выдающиеся целители»²⁰⁰. Впечатления, полученные во время путешествий, описывали в стихах, которые называли *чинси* «подлинная поэзия». Горам Кымган посвящена большая часть стихотворений братьев Ким, они же являются главной темой пейзажей *чингён сансухва* Чон Сона. Проанализировав связь между стихотворениями братьев Ким и пейзажами Чон Сона, Ко Ёнхи показала, что художник и поэты не только изображали одни и те же места, но и передавали при помощи слова и живописи схожие настроения и эмоции²⁰¹.

В горах братья Ким искали вдохновение, туда их влекло новое для того времени представление о задачах поэзии. Свои взгляды братья Ким излагали в дневниках и письмах. Отдельно разработкой теории живописи они не занимались, однако Ко Ёнхи обнаружила, что в их текстах, наряду с высокими оценками произведений Чон Сона, встречаются упоминания и о задачах живописи. Подробно об этом рассуждали ученики братьев Ким. Приняв во внимание тот факт, что художник совершал путешествия в горы вместе с братьями Ким, рисовал те же места, что воспевали братья в стихах, создавая общую эмоциональную картину, на основе их текстов можно реконструировать принципы, которыми руководствовался Чон Сон при написании своих картин.

Основным понятием в теории новой поэзии братьев Ким и их единомышленников является категория *чхонги*, её считали главным условием

²⁰⁰ Цит. по: Ко Ёнхи. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы *нонён* и художника Чон Сона). С. 144.

²⁰¹ Там же. С. 14.

создания подлинной поэзии и живописи. Ким Чханхып о произведениях Чон Сона писал: «Картины Чон Сона выполнены свободной освежающей кистью, в них присутствует *чхонги*. Его кисть великолепна». «У Кёмчжэ (Чон Сона) ... кисть и тушь слились в гармонии. Только человек, познавший *чхонги*, способен достичь этого»²⁰². Чон Сон в свою очередь писал о картине известного художника: «Эта картина хорошо нарисована, но недостаточно в ней *чхонги*»²⁰³.

Чхонги (кит. *тянь цзи*, 天機) можно перевести как «небесный механизм», «движущая сила естества». В.В. Малявин в тексте «Чжуан-цзы» переводит *тянь цзи* как «небесная пружина», поясняя, что «так в даосской литературе обозначается внутренний импульс саморазвития жизни, символически завершённое бытие, сила «таковости» вещей, соотносившаяся с «Небесным», т.е. предвосхищающим все формы бытия»²⁰⁴. Показательно следующее объяснение: «*Чхонги* — это рыба, плавающая в воде. Не бросайте удочку»²⁰⁵. Корейские исследователи расшифровывают *чхонги* как «тайну природы», «небесный секрет, творящий гармонию», «небесный секрет и тайна гармонии», «творческий секрет всего сущего» и «гармоничная работа природы», «секрет, спрятанный в движении природы»²⁰⁶. *Чхонги* — это некая перводанность, абсолютная гармония, вне присутствия человеческого.

Понятия *чхонги* вместе с *чин* (кит. *чжэнь* «истинность» 眞) встречаются в главе «Высший учитель» «Чжуан-цзы». *Чжэнь* используется для обозначения «предела искренности», который помогает человеку избежать «объективизации окружающего мира». *Чинин* (кит. *чжэнь жэнь* 眞人) «настоящий человек» живет согласно действию небесному, а не человеческому; у «обыкновенных» людей, в отличие от «настоящих», «желания проникли глубоко, источник Небесной жизни (*чхонги*) лежит на поверхности». Настоящий человек «не вредит Пути

²⁰² Цит по: Там же. С. 173.

²⁰³ Цит. по: Там же. С. 171.

²⁰⁴ Малявин В.В. Чжуан-цзы. М.: Мысль, 1995. С. 412.

²⁰⁵ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансухва (Пейзажная живопись эпохи Чосон). С. 145.

²⁰⁶ Пак Ынсун. Чингёнсансухва ёнгу пипханчжок комтхо (Критический анализ исследований *чингён сансухва*) // Хангуксахахва. 2007. № 28. С. 89.

умствованием, не подменяет небесное человеческим», он живет согласно небесному истинному знанию, следуя «в своих чувствах четырем временам года, <...> сообразуясь со всем сущим»²⁰⁷. Т. о. «истинно» только то, что «подобно небесному (*чхонги*), но не человеческому».

Подлинное произведение искусства, считали братья Ким, может быть создано только в состоянии, близком к *чхонги*, т. е. состоянию вдохновения, когда сознание художника творит свободно. Главной задачей живописи, как и поэзии, признавалось воплощение *чхонги*²⁰⁸. Братья Ким были убеждены, что подлинной можно назвать только ту поэзию, которая сама по себе является *чхонги*, поскольку истинно только *чхонги*: «чин (眞) не может не быть *чхонги* (天機)». *Чхонги* должно служить основным ориентиром в поэтическом творчестве, «только познав *чхонги*, можно написать хорошие стихи», «поэзия — это движение *чхонги*»²⁰⁹. В подлинной поэзии все «вытекает» из *чхонги*, поэт должен творить подобно тому, как это делает небо²¹⁰. Это означало «естественную, интуитивную работу сознания художника в состоянии вдохновения»²¹¹. Чон Сон писал, что художник должен творить свободно в унисон с небом: «Если доверить кисть движению души, пейзаж естественным образом становится *чхонги*, и нет в нем ничего похожего на работу человеческой руки, это есть живая кисть»²¹².

Чхонги присутствует во всем, как объяснял Ким Чханхып. Почувствовать его можно, спокойно созерцая природу, забыв обо всех накопленных знаниях, в состоянии, свободном от каких-либо человеческих желаний и страстей. *Чхонги* невозможно понять, изучая книги, его можно ощутить только наедине с природой. «Как можно понять величие и загадку (истинную сущность) гор и вод, если, невзирая на опасность, не отправляться глубоко в горы?»²¹³. Т. о. братья Ким

²⁰⁷ *Малявин В.В.* Указ. соч. С. 94–95.

²⁰⁸ *Ко Ёнхи.* Чосон сидэ сансухва (Пейзажная живопись эпохи Чосон). С. 172.

²⁰⁹ Там же. С. 159.

²¹⁰ *Пак Ынсун.* Кымгансандо ёнгу (Исследование живописи гор Кымган). С. 85.

²¹¹ *Yi Song-mi.* Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty. Arts of Korea. New York: Yale University Press, 2000. P. 333.

²¹² *Пак Ынсун.* Ирокхе арымдаун ури кырим (Такая красивая наша живопись). С. 61.

²¹³ *Ко Ёнхи.* Чосон сидэ сансухва (Пейзажная живопись эпохи Чосон). С. 131.

подчеркивали важность непосредственного созерцания ландшафта для воспевания его красот. Художник должен был посетить то или иное место, прочувствовать *чхонги* и только после этого браться за кисть. Главное условие создания стихотворения и пейзажа — это личный опыт. Убежденность в необходимости личного опыта общения с природой и внимание к непосредственно испытываемым чувствам привели к тому, что в живописи и поэзии, помимо способности автора выразить *чхонги*, высоко ценили его индивидуальную манеру и способность передать эмоциональное состояние.

В дневниках брата Ким описывали ощущения восторга. Чувства, испытанные во время созерцания видов, совершали перемену в душе. Стоя у знаменитого водопада «Девять драконов», Ким Чханхён писал: «Вдруг уши слышат, и глаза видят что-то странно-удивительное и величественное, и душа затрепетала и чувствует не то, что вчера. Теперь я знаю, что душа человека меняется в зависимости от обстановки»²¹⁴. Он же писал, что великолепный вид гор Кымган «вырывал у него зрочки»²¹⁵ и не давал совладать с эмоциями²¹⁶. Ким Чханхёп про водопад Пагён вспоминал: «Я почувствовал головокружение, словно потерял контроль над собой, и восхвалял красоту (гор) во весь голос...»²¹⁷ Его ученик Ли Хагон (1677–1724) писал, что, находясь в горах, ощущая энергию гор, человек освежается, с ним происходит некая эмоциональная перемена: «Горы и воды наполнены особой энергетикой. Ощущая ее, человек освежается, словно в его душу проникает снег и лед»²¹⁸. Интеллектуал Ли Ыхён (1669–1745) писал, что, взобравшись на самую высокую точку Кымган, пик Пиро, он испытал новые чувства, в душе не осталось «ни единой мысли о мирском»²¹⁹.

Состояние эмоционального возбуждения или эмоционального прорыва

²¹⁴ Цит. по: *Ко Ёнхи*. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы *нонён* и художника Чон Сона). С. 135.

²¹⁵ Там же. С. 136.

²¹⁶ Там же. С. 239.

²¹⁷ Цит. по: Там же. С. 251.

²¹⁸ Там же. С. 135.

²¹⁹ Там же. С. 255.

называли *хын* (興), подчеркивая, что его можно прочувствовать только в горах, вдали от суеты города. «В шумном Сеуле много препятствий, а в лесу, где покрытая инеем листва играет разными красками, *хын* намного сильнее», — писал Ким Чханхёп²²⁰. При этом, чем прекрасней горы, тем сильнее *хын*. Возвращаясь домой, интеллектуалы стремились достоверно описать состояние эмоционального подъема. Т. о., целью путешествий являлся *хын*, а средствами поэзии и живописи описывали чувства, испытанные при соприкосновении с объектом²²¹.

Про живопись Ким Чханхып писал, что пейзаж не должен быть реалистичным, и картина может быть красивее реального ландшафта, поскольку смысл живописи в передаче восхищения и восторга (*хын*), которые испытывал автор во время созерцания красивейших ландшафтов. Восторг (*хын*) помогал выразить *чхонги*²²². Про пейзаж Чон Сона он писал: «Неважно, какой холм или беседка изображены, важно, что переданы впечатления и чувства путешественника»²²³. О том, что художник творил, находясь в состоянии эмоционального возбуждения, писал его друг Ли Бёнён: «Мой друг Чон Сон порой, когда ощущал *хын*, выхватывал у меня кисть из рук. Когда мы были в Кымган, он рисовал очень свободно»²²⁴.

Таким образом, особое значение придавали присутствию в картине эмоций автора, его реакции на увиденное²²⁵. Ориентированные на выражение личного опыта общения с природой средствами живописи, братья Ким настаивали на необходимости отказаться от копирования пейзажей, нарисованных мастерами прошлого. «Если копировать работы древних <...> невозможно выразить *чхонги*, внешний вид будет передан плохо, и дух лишен чувственности <...> если не

²²⁰ Там же. С. 136.

²²¹ Там же. С. 160.

²²² *Ко Ёнхи*. Чосон сидэ сансухва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 184.

²²³ *Ко Ёнхи*. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы *нонён* и художника Чон Сона). С. 179.

²²⁴ Цит. по: Там же. С. 174.

²²⁵ Схожие идеи высказывал китайский художник-интеллектуал и теоретик Дун Цичан (1555–1636). Он считал, что при изображении реальных видов природы необходимо уделять внимание не тому, насколько нарисованное точно передает реальный вид, а насколько выражена реакция художника: «Я писал так, как чувствовал, поэтому не знаю, похоже на оригинал или нет... Если встречается вид мне по душе, я рисую его аккуратно, но не спрашивайте, похоже ли нарисованное на оригинал, поскольку я писал так, как чувствовал» (*Ко Ёнхи*. Там же. С. 179).

копировать работы древних, то дух оживает естественным образом, и в работе сочетаются и внешний вид и суть»²²⁶. Они критиковали пейзажи Чосон XV — XVII вв., считали, что в них есть только форма, но нет содержания. Поэтому для братьев Ким современники поэты и художники, были важнее предшественников: «Ким Чханхын говорит, что поэт, который пишет сегодня, превосходит даже лучшего из тех, кто писал раньше, я думаю, это правильно и в отношении художников»²²⁷.

Помимо *чхонги*, в пейзаже должна быть раскрыта суть увиденного ландшафта, понять которую возможно при условии непосредственного созерцания объекта²²⁸. «Чон Сон, когда ощущал прилив вдохновения, рисовал свободно, как рисовала рука, он искал суть, а не внешнее сходство»²²⁹. Воспроизведению внешнего вида ландшафта придавали важное значение, однако точное копирование объекта не являлось задачей художника. Ким Чханхын про водопад Пагён писал: «В стихах, где водопад называют рулоном шелка и длинной радугой, описан только внешний вид, в стихах описать водопад очень сложно. Не знаю, кто сможет выразить суть водопада, но только он станет Гу Кайчжи²³⁰ среди поэтов»²³¹. Т. о., недостаточно найти способ точно описать то, как водопад выглядит, необходимо понять и передать его суть. Считали, что это можно сделать путем воспроизведения главных особенностей объекта. Чон Сону удавалось изобразить суть и форму. Суть объекта могла сводиться к одной особенности. Например, суть водопада состояла в мощи водного потока, и задача художника заключалась в передаче средствами живописи этой особенности. Изображая водопад Самбуён или водопад Пагён, Чон Сон не копировал внешний вид водопада. Он стремился передать энергию воды, мощь падающего потока и делал это сильными мощными штрихами.

²²⁶ Пак Ынсун. Кымгансандо ёнгу (Изучение живописи гор Кымган). С. 187.

²²⁷ Цит. по: На Чжонмён. Чосон сидээ есультон (Теория искусства эпохи Чосон). Сеул: Хангукхаксультонбо, 2009. С. 215.

²²⁸ О важности раскрытия сути гор и вод писал Дун Цичан, развивая разработанную Гу Кайдчжи применительно к портрету теорию. Дун Цичан писал, что выразить суть гор и вод в живописи возможно, если художник прочитает десять тысяч книг, пройдет десять тысяч ли и очистится так от «мирской пыли». Рука при этом должна рисовать свободно (*Ко Ёнхи*. Указ. соч. С. 179).

²²⁹ Цит. по: Там же. С. 174.

²³⁰ Гу Кайчжи (346?–407?) – самый значительный художник и теоретик живописи эпохи Шести династий (220–589).

²³¹ Цит. по: Там же. С. 166.

Итак, мы можем сделать вывод, что в целом к пейзажам *чингён сансухва* Чон Сона предъявлялись следующие требования:

1. Выражение *чхонги* «небесный механизм».
2. Отказ от копирования произведений предшествующих поколений.
3. Непосредственное созерцание ландшафта.
4. Выражение эмоционального состояния автора или зрителя в момент созерцания.
5. Передача сути объекта.

Пейзажи Чон Сона, на которых запечатлены виды гор Кымган и других знаменитых ландшафтов, созданы под влиянием такого понимания задач живописи и творчества в целом. Мастер создавал альбомы с изображениями ландшафтов, которые вдохновляли братьев Ким и др. и воспевались ими. Корейские художники на протяжении многих веков, вдохновляясь произведениями китайских мастеров, писали вымышленные ландшафты. Чон Сон же рисовал преимущественно то, что видел сам. При этом очевидно, что его картины — это измененные виды конкретных ландшафтов. Экспрессивность, которая является отличительной чертой его отдельных произведений, можно объяснить желанием передать чувства восторга — *хын*.

Таким образом, пейзажи Чон Сона — это изображения знаменитых и исключительных по красоте видов корейских гор, созданных в унисон с *чхонги*, и целью которых является выражение *чхонги*. *Чингён сансухва* разрабатывалась как живопись, свободная от подражания и копирования созданного ранее. Большое значение придавали личному опыту автора, т. е. испытанным им чувствам. Создание реалистичного пейзажа входило в задачи художника, однако изображение не должно было воспроизводить исключительно внешний вид ландшафта. Достоверность реализовывалась не копированием формы объекта, а путем выражения его сути, осуществляемого через воспроизведение главных особенностей.

Чон Сон передавал состояние непосредственного контакта с энергией природы. Поэтому в *чингён сансухва* художника ощущается мощь гор, картины

насыщены энергетикой мест. На лоне природы художник ощущал энергию гор, испытывал восторг и сливался с космосом, с мирозданием, достигая уровня космического сознания. Чон Сон, как справедливо отметил Ли Сону, передавал ощущение человека с очищенным сознанием и состояние, когда отброшено суетное и раскрывается суть. «Первое впечатление от картин Чон Сона — это ощущение наполненности произведений ясным сознанием. Картины небольшие, но в них заключено глубокое содержание. Природа на первом месте, а человек следует ее течению и закону», — пишет исследователь²³². В пейзажах возможно Чон Сона запечатлен результат процесса очищения сознания от суетного, состояние концентрации сознания и эмоциональное напряжение.

²³² Ли Сону. Указ. соч. С. 149.

Глава III. Трактовки причин становления пейзажей «подлинного вида»

Кёмчжэ Чон Сона

Профессиональное изучение *чингён сансухва* в Республике Корея началось в конце 1970-х гг. В это время *чингён сансухва* была признана национальной живописью и стала главным объектом исследования южнокорейских искусствоведов. До сих пор нет единого мнения о том, что стало причиной формирования этого направления. Сегодня южнокорейские искусствоведы делятся на две группы: первая группа (Чхве Вансу, Ли Сонми) считает, что *чингён сансухва* сформировалась под влиянием внутренних факторов, таких как политические, социальные и культурные перемены, происходившие в Чосон в конце XVII — начале XVIII вв. Назовем их сторонниками «теории внутренних причин». Члены второй группы (Хон Сонпхё, Хан Чжонхи, Ко Ёнхи, Пак Ынсун), напротив, убеждены в том, что стимулом для становления *чингён сансухва* стали внешние факторы и, прежде всего, влияние Китая, т. о. придерживаются «теории внешних причин».

1. «Теории внутренних причин»

Из всех разработанных теорий возникновения *чингён сансухва* наиболее привлекательной для корейцев представляется версия историка Чхве Вансу, сотрудника Музея Кансон (Сеул). Причина популярности заключается в утверждении независимости *чингён сансухва* и её национальных истоков. По этой же причине теорию Чхве Вансу критикуют. Исследуя биографию и творчество Чон Сона, он пришел к выводу, что *чингён сансухва* возникла в процессе развития корейского неоконфуцианства²³³ и укрепления среди интеллектуалов из влиятельной при дворе партии «стариков» представлений о Чосон, как о *сочжунхва*

²³³ Неоконфуцианство в Чосон по мере становления приобрело специфические черты, это позволяет «говорить не просто о конфуцианстве в Корее, а о корейском конфуцианстве (кор. *чосон соннихак*)». О специфике корейского неоконфуцианства см. Хан Валерий. Философия неоконфуцианства в период раннего Чосона династии Ли (XIV — XVI вв.) [Электронный ресурс] http://world.lib.ru/k/kim_o_i/vbn3rtf.shtml; Ким Сонхи. Тонянчхорак сыкхечхи 2 (Наброски о дальневосточной философии, Том 2). Сеул: Пхульпит, 2009. С. 173–199.

«маленьком Китае», т. е. как о наследнике традиций династии Мин. Роль «маленького Китая» должна была заключаться в сохранении традиций династии Мин, которая пала под натиском маньчжуров в 1644 г. Однако в действительности, по мнению Чхве Вансу, падение династии Мин способствовало росту среди корейских интеллектуалов интереса к национальной культуре и обретению уверенности в её самобытности²³⁴.

Для государства Чосон конец правления династии Мин означал крах привычного единственно знакомого уклада конфуцианского мира, где Китай был центром, а Чосон его младшим братом. Корейская правящая элита была вынуждена выстраивать иной способ понимания изменившегося миропорядка и искать место для своей страны в нем. В итоге государство Чосон взяло на себя миссию сохранения конфуцианской цивилизации. Король Ёнчжо говорил: «Центральная равнина (Китай) источает смрад варваров, а Зеленые Холмы (Корея) остались одни»²³⁵. Правители Чосон больше не считали необходимым получать подтверждение легитимности своей власти в Китае, постепенно появилось осознание собственной уникальности, Чосон стал центром для самого себя²³⁶. В конце XVII в. начинается период подъема во всех сферах культуры, продолжавшийся, по мнению Чхве Вансу, сто двадцать пять лет. Это время он называет «эпохой чингён» (кор. *чингён сидэ*), подразумевая под этим «период расцвета культуры позднего Чосон, когда проявились особенности национальной культуры»²³⁷.

²³⁴ Чхве Вансу. Чингён сидэ 1. (Эпоха Чинён. Том 1). С 52.

²³⁵ JaHyun Kim Haboush. Constructing the Center: The Ritual Controversy and the Search for a New Identity in Seventeenth-Century Korea // Culture and the State in Late Choson Korea. Harvard University Press, 1999. P. 70.

²³⁶ Ibid. P. 69–70.

²³⁷ Исследователь выделяет три этапа эпохи чингён: период становления во время правления короля Сукчона (1675–1720), период расцвета во время правления короля Ёнчжо (1724–1776) и период заката во время правления короля Чончжо (1776–1800) (Чхве Вансу. Чосон ванчжоз мунхва чольчжонги. Чингён сидэ (Золотой век культуры династии Чосон. Эпоха чингён) // Чингён сидэ I (Эпоха Чингён. Том I). Сеул: Тольпэге, 2012. С. 13–44). Понятие «эпоха чингён» использует не только Чхве Вансу, но и другие южнокорейские культурологи и искусствоведы. В 2014 г. вышла книга «Культура чингён», в которой описываются не только достижения в области искусства, но и в медицине, бумажном деле, строительстве (Хангук минчжок мисуль ёнгусо (Центр исследования искусства корейского народа). Чингён мунхва (Культура чингён). Сеул: Хёнамса, 2014).

Чхве Вансу убежден, что философской основой эпохи *чингён* стало корейское неоконфуцианство — результат переосмысления неоконфуцианства. Процесс усвоения неоконфуцианской философии занял около ста пятидесяти лет. Первым отличное от прошлого понимание устройства мироздания представил Юльгок Ли И (1536–1584). Его учение получило название чосонское (корейское) неоконфуцианство и стало, по мнению Чхве Вансу, почвой, на которой «взошел и расцвел цветок культуры *чингён*»²³⁸.

Истоки литературы *чингён* исследователь находит в написанных на корейском языке поэмах Чон Чхоля (1536–1594), который был другом философа Ли И. *Чингён сансухва*, как считает Чхве Вансу, зародилась в картинах сторонника корейского неоконфуцианства, художника-интеллектуала Чо Сока (1595–1668), пейзаж которого мы упоминали в первой главе. Чо Сок путешествовал по знаменитым местам Корейского полуострова, воспевал красоты родной природы в поэзии и живописи ²³⁹. Утверждение Чхве Вансу относительно истоков *чингён сансухва* сложно и подтвердить, и опровергнуть. Есть документальные свидетельства того, что Чо Сок рисовал корейскую природу, но единственного сохранившегося пейзажа недостаточно, чтобы говорить о том, какую роль сыграл художник в становлении *чингён сансухва* (рисунок 28).

Полноценное формирование культуры *чингён*, по мнению Чхве Вансу, началось во времена политической активности Сон Сиёля (1607–1689), ярого последователя учения Юльгока Ли И. Сон Сиёль, как считает исследователь, сыграл ключевую роль в формировании самосознания корейцев и культуры *чингён*. Сон Сиёль, политический деятель, философ, лидер партии «стариков» пользовался личным доверием короля Хёчжона (1649–1659). Он и его сторонники не признавали «варварскую» династию Цин, стремились сохранить верность династии Мин и долгое время вынашивали план «северного похода», чтобы покорить маньчжуров и восстановить единственно правильный вариант

²³⁸ Чхве Вансу. Чингён сидэ 1 (Эпоха чингён. Том 1). С. 15.

²³⁹ Там же. С. 17.

конфуцианского мира. Они считали, что государство Чосон должно стать центром конфуцианского мира и продолжить традиции династии Мин²⁴⁰.

Падение династии Мин, стремление сохранить её наследие, распространение корейского неоконфуцианства, по мнению Чхве Вансу, способствовало росту среди корейских интеллектуалов интереса к национальной культуре и обретению уверенности в её самобытности. В результате появились романы на корейском языке Ким Манчжуна (1637–1692), под руководством Ким Чханхыпа сформировался жанр поэзии *чинси*. Как отмечает Чхве Вансу, Ким Манчжун и Ким Чханхёп были учениками Сон Сиёля, следовательно, под его влиянием сложились взгляды обоих на литературу. Ким Чханхёп повлиял на своего ученика, поэта Ли Бёнъёна, близкого друга Чон Сона. Чхве Вансу, проследив дружеские отношения Чон Сона с представителями высшей знати, установил, что художник был связан с группой «стариков». Таким образом, под влиянием учеников Сон Сиёля, последователей корейского неоконфуцианства, Чон Сон начал рисовать корейскую природу.

Теория Чхве Вансу в целом основана на преемственности учения. Исследователь доказывает свои идеи, основываясь на родственных отношениях и отношениях учитель-ученик, подразумевая, что родственник или ученик следует идеям учителя. Поэтому для него Ким Чханхёп, будучи учеником Сон Сиёля, должен был поддерживать и развивать идеи последнего; ученик Ким Чханхёпа, Чон Сон, в свою очередь создавал новый пейзаж под влиянием Сон Сиёля²⁴¹. Тот факт, что Чон Сон входил в партию «стариков», не вызывает сомнения, а партийная принадлежность художника имеет большое значения для понимания истоков и содержания его пейзажей. Но не обнаружено доказательств того, что Чон Сон придерживался взглядов Сон Сиёля. Но, если он все же следовал заветам последнего, тогда, возможно, как и пишет Чхве Вансу, *чингён сансухва* была сформирована Чон Соном на основе неоконфуцианского учения, чувства

²⁴⁰ Тихонов В.М., *Кан Мангиль*. Указ. соч. С. 341.

²⁴¹ В эпоху Чосон связи между учениками и учителями немногим уступали родственным (Ланьков А.Н. Политическая борьба в Корее 16–18 вв. СПб.: Петербургское востоковедение, 1995. С. 136).

превосходства по отношению к «варварам», обретенной уверенности в самобытности собственной культуры.

В теории Чхве Вансу не хватает, на наш взгляд, одного важного аргумента, а именно доказательства того, что Сон Сиёль и другие «старики» призывали развивать родную культуру. Ким Хабуш в статье «Выстраивание центра: дискуссия о ритуалах и поиск новой идентичности в XVII веке в Корее» пишет, что Сон Сиёль считал учение Чжу Си вершиной человеческой мысли, а империя Мин для него являлась воплощением истинной конфуцианской цивилизации. «Для того чтобы остаться жизнеспособной культурой, Корея должна была, по мнению Сон Сиёля, верно хранить то, что представлял собой Китай эпохи Мин. Для него любое отклонение от традиции Мин означало отклонение от культурной нормы», — пишет исследователь²⁴². По этой причине Сон Сиёль отказывался принимать «варваров», отрицал культуру Цин и все новое, включая идеи запада. К концу правления короля Сукчона «при дворе сформировался режим однопартийной диктатуры» последователей Сон Сиёля»²⁴³. Появляются сомнения относительно того, что «старики», строго следующие идеям Чжу Си и стремившиеся сохранить культуру Мин, были заинтересованы в развитии корейской культуры.

Теорию Чхве Вансу о влиянии корейского неоконфуцианства на формирование *чингён сансухва* критиковали, и, тем не менее, она продолжает оказывать влияние на понимание причин становления *чингён сансухва* и творчества Чон Сона²⁴⁴. Чхве Вансу мало говорит о влиянии художественной традиции эпохи Мин на живопись Чон Сона. Он подчеркивает, что *чингён сансухва* сформировалась самостоятельно. Однако, на наш взгляд, подобное трудно представить. На протяжении многих веков китайская культура стимулировала изменения в корейском искусстве. *Чингён сансухва* Чон Сона действительно отличается от всего

²⁴² JaHyun Kim Haboush. Op. cit. P. 46–90.

²⁴³ Тихонов В.М., Кан Мангиль. Указ. соч. С. 346.

²⁴⁴ Пак Ынсун. Чингёнсансухва ёнгу пипханчжок комтхо (Критический анализ исследований *чингён сансухва*) // Хангуксахакхве. 2007. № 28. С. 89.; Ким Бёнхон. Чингён сидэнын опта (Эпохи *чингён* не было). Чосон Медиа. 22.09.2017. <http://pub.chosun.com/client/news/viw.asp?cate=C03&mcate=M1004&nNewsNumb=20170926247&nidx=26248#> [дата обращения: 28.09.2018].

созданного ранее, и в китайской живописи нет однозначных прототипов его работ, что позволяет называть пейзажи «корейскими». Тем не менее, как бы ни была заманчива теория Чхве Вансу, не стоит рассматривать *чингён сансухва* Чон Сола исключительно как явление местного происхождения и объяснять причины формирования только внутренними факторами. Тем более что существуют доказательства внешнего влияния.

У теории о местном происхождении *чингён сансухва* есть и другие сторонники. Профессор Ли Сонми, изучая идеологические и культурные предпосылки формирования *чингён сансухва*, также пришла к выводу, что традиция написания пейзажей родной природы могла быть связана с развитием корейского неоконфуцианства. Она пишет, что истоки нового пейзажа необходимо искать в произведениях на тему «Девять излучин Уишань», созданных в XV — XVII вв. Со времен установления неоконфуцианства в качестве государственной идеологии сюжет «Девять излучин Уишань» пользовался популярностью среди интеллектуалов Чосон, так как любимые горы философа Чжу Си считали идеальным местом для уединения. Основой для создания пейзажей гор Уишань служили работы китайских художников и поэтические описания их видов. Предположительно со второй половины XVII в. корейские художники начали рисовать пейзажи с изображением мест уединения корейских интеллектуалов. Они выбирали схожую с горами Уишань местность. Один из таких свитков — это упомянутая в первой главе серия пейзажей придворного художника Чо Сэголя (1635 – ?) «Девять излучин Когун» (рисунок 30, 31). На этом свитке, как считает Ли Сонми, с «поразительным сходством» изображено место уединения мыслителя Ким Сучжина (1624–1701). Ли Сонми пишет, что пейзаж можно считать истоком традиции *чингён сансухва*²⁴⁵. Называя данную работу прототипом *чингён сансухва* Чон Сола, исследователь не проводит сравнительного анализа.

В первой главе мы писали, что традиция пейзажа «реального вида» существовала с XV в., а начиная со второй половины XVII в. значительно возрос

²⁴⁵ *Yi Song-mi. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty. Arts of Korea. New York: Yale University Press, 2000. P. 339–340.*

интерес к изображениям корейской природы. Именно поэтому интеллектуалов не удивляла тематика пейзажей Чон Сона, ведь корейскую природу рисовали и до него. Чон Сон, скорее всего, был знаком с работами Чо Сэголя, так как картины были созданы по заказу отца братьев Ким. На наш взгляд, альбом «Девять излучин Когун» Чо Сэголя можно рассматривать как один из подготовительных этапов *чингён сансухва*. Но художник ставил перед собой другие задачи.

2. «Теории внешних причин»

Несмотря на привлекательность идеи о том, что *чингён сансухва* Чон Сона — это феномен исключительно корейского происхождения, Хон Сонпхё, Ко Ёнхи, Хан Чжонхи, Пак Ынсун придерживаются «теории внешних причин» и считают, что *чингён сансухва* сформировалась под влиянием «южной школы», пособий по живописи «Слово о живописи из сада с горчицное зерно» и др.

Отметим, что исследователь критикует теорию Чхве Вансу. Хон Сонпхё, профессор Женского Университета Ихва, считает, что понимание истоков и специфики *чингён сансухва* невозможно вне международного контекста и призывает специалистов изучать пейзажную живопись Китая и Японии времен становления *чингён сансухва* в Корее ²⁴⁶. Хон Сонпхё подробно не описывает социально-политический контекст становления *чингён сансухва*, лишь указывает на то, что Имджинская война (1592–1598) и Маньчжуро-корейские войны (1627, 1636–1637) стали причиной переосмысления традиций и зарождения иного мировоззрения среди корейских интеллектуалов. Хон Сонпхё указывает на то, что в период правления короля Сукчона (1674–1720) изменилось отношение интеллектуалов к живописи. С конца XVII в. интеллектуалы стали более открыто увлекаться живописью, даже для представителей правящей династии она стала способом прославить род, выполнить сыновний долг ²⁴⁷. Формировались группы

²⁴⁶ Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон (История живописи Чосон). С. 220.

²⁴⁷ Подробнее об изменении в отношении к занятию искусством и коллекционированию см.: Хон Сонпхё, Чхве Сонын. Альги свиун хангук мисульса (Простая история корейского искусства). С. 42–43.; Елисеева И.А. Книги и принадлежности кабинета ученого в корейской живописи позднего периода эпохи Чосон // Территория земных надежд: Каталог выставки. Сеул: Музей минхва Кахве, 2018. С. 161–170.

ценителей живописи, развивалось более профессиональное отношение к творчеству, появилось понимание того, что живопись требует усердия, и что созданию произведения должен предшествовать длительный процесс обучения²⁴⁸. Поэтому про Чон Сона современники писали, что из использованных им кистей можно было сложить могильный холм.

Как показывает Хон Сонпхё, под влиянием теории о «южной» и «северной школах», которую изложил китайский мастер Дун Цичан, интеллектуалы стали иначе относиться к пейзажной живописи. Предшествующие поколения художников рисовали корейскую природу для практических целей, пейзаж служил, в основном, фоном для изображения важных событий в жизни двора и правящей элиты. Средством познания *дао*, универсального закона природы, и самосовершенствования служили написанные по китайским образцам вымышленные пейзажи. В конце XVII в. произошли изменения, и *чингён сансухва*, а не вымышленные пейзажи, становятся произведениями для созерцания, способом познания вселенской гармонии и порядка, пишет Хон Сонпхё²⁴⁹. Дун Цичан призывал учиться у древних и самой природы в соответствии с *чхонгирон* «теорией о небесном механизме». Братья Ким, вдохновившись идеями Дун Цичана, отказались от подражания древним в литературе, возглавили новое направление *чинмун* «подлинная литература» и *чинси* «подлинная поэзия», а Чон Сон начал создавать *чингён сансухва*. По мнению Хон Сонпхё, «теория о небесном механизме» стала основой новых направлений в искусстве не только Кореи, но и Японии²⁵⁰.

По мнению исследователя, «теория о небесном механизме» помогла корейским интеллектуалам отказаться от копирования произведений художников предшествующих поколений. Они стали описывать чувства, испытанные во время созерцания природы, когда раскрывалась энергия природы, и мастер творил в унисон с природой. Хон Сонпхё цитирует братьев Ким: «Танские поэты были

²⁴⁸ Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон (История живописи Чосон). С. 257.

²⁴⁹ Там же. С. 455.

²⁵⁰ Там же. С. 260.

близки к природе, познавали *чхонги*, а если сегодня подражать им без познания *чхонги*, то сравниться с ними будет невозможно. Человек настоящего живет сейчас, а если стараться быть похожим на тех, кто жил тысячу лет назад, форма может быть похожа, но не будет в поэзии живой энергии небес»²⁵¹. Они считали, что настоящая поэзия и живопись рождаются только при условии, если художник, созерцая объект, ощущает *чхонги* и выражает его в произведении. Т. е. подчеркивали необходимость личного познания через контакт с объектом, объясняет Хон Сонпхё. Для общения с природой они отправлялись в горы, где стремились очиститься от мирского, почувствовать радость единения с природой, эмоциональный прорыв, а впечатления описывали в поэзии ²⁵².

Хон Сонпхё подчеркивает, что гармоничное соединение штрихов *пубёкчун* (кит. *фуни-цунь*) «насечки большим топором» и *пхимачжун* (кит. *пима-цунь*) «длинная распущенная конопля», которое считается главной особенностью техники Чон Сона, было до него осуществлено Дун Цичаном. Но при этом Хон Сонпхё ищет возможные истоки *чингён сансухва* не только в китайской живописи. Он считает, что в пейзажах Чон Сона сочетается техника «южной школы», традиция корейских пейзажей «реального вида» и техника пейзажей корейских художников XVII в., особенно упомянутого в первой главе Ким Мёнгука ²⁵³.

Хон Сонпхё пишет о влиянии, которое оказали взгляды Дун Цичана и «южная школа» на Чон Сона, основываясь на сохранившихся свидетельствах современников того, что технику художник отрабатывал по пейзажам китайского мастера. Тем не менее, в его статьях нет сравнительного анализа китайских пейзажей и произведений Чон Сона, что не позволяет проследить преемственность, на которую указывает исследователь. Также в работах Хон Сонпхё не говорится о том, творчество каких китайских и японских художников следует рассматривать в контексте *чингён сансухва*.

²⁵¹ Там же. С. 261.

²⁵² Там же. С. 262.

²⁵³ Там же. С. 301.

Хан Чжонхи, профессор университета Хоник, также убежден в том, что причины становления нового направления необходимо искать за пределами Чосон. Он не согласен с мнением Чхве Вансу о том, что новый пейзаж сформировался самостоятельно, так как считает, что в конце XVII — нач. XVIII в. корейские интеллектуалы не обладали столь независимым самосознанием и не были готовы отказаться от культуры Китая. Поэтому уже во второй половине XVIII в. влияние культуры Цин стало преобладать. Хан Чжонхи пишет, что если, как утверждает Чхве Вансу, корейцы обладали независимым национальным сознанием в первой половине XVIII в. и продолжали верить, что их культура превосходит культуру Цин, то чем объяснить смену националистических настроений на желание перенимать достижения Китая. Среди политической элиты некоторое время была распространена неприязнь по отношению к маньчжурам, однако это не приводило к отказу от желания заимствовать культуру Цин, отмечает Хан Чжонхи ²⁵⁴.

Исследователь считает, что не осознание самобытности корейской культуры, а влияние рационалистических учений, проникавших из Китая, и знания о западной цивилизации стали причиной формирования *чингён сансухва*²⁵⁵. Он связывает становление нового пейзажа с распространением практических знаний, т. е. *сурхак*. Импджинская и Маньчжуро-корейская войны привели к разочарованию в неоконфуцианстве, критика существующего порядка в стране зазвучала в XVII в. Информация о практических достижениях Цин и западной цивилизации постепенно подвела интеллектуалов к выводу о том, что государственная доктрина, неоконфуцианство, не способна отвечать требованиям нового времени. В условиях распространения разочарования в неоконфуцианстве, как считает Хан Чжонхи, оно едва ли могло стимулировать становление иного мировоззрения и новых направлений в искусстве. Новые тенденции в литературе и живописи — это результат формирования иных взглядов на фоне возросшего интереса к практическим рациональным идеям, проникавшим через Китай ²⁵⁶. Т. о. Хан

²⁵⁴ Хан Чжонхи. Хангукхва чунгук хвехва (Корейская и китайская живопись). С. 217.

²⁵⁵ Там же. С. 219.

²⁵⁶ Там же. С. 224.

Чжонхи считает, что основой *чингён сансухва* стало движение *сирхак*, и Чон Сон начал рисовать корейскую природу под влиянием рационалистических идей²⁵⁷.

Хан Чжонхи специализируется на изучении влияния китайской художественной традиции на корейское искусство. В сборнике статей «Живопись Китая и Кореи» он показывает, что китайская художественная традиция на протяжении веков оказывала значительное влияние на живопись Чосон, и что *чингён сансухва* не могла сформироваться без заимствования приемов китайской живописи позднего периода династии Мин и начала правления династии Цин²⁵⁸. Чон Сон, пишет исследователь, в процессе формирования собственного стиля изучал китайскую живопись. Особое влияние оказало творчество Дун Цичана и его учение о живописи интеллектуалов. Хан Чжонхи цитирует Чо Ёнсока, друга художника: «Чон Сон усердно изучал старые картины и смог понять то, что не удалось художникам до него. <...> Он изучал технику Дун Цичана, Ни Цзяня и Ми Фэйя ...»²⁵⁹. Чо Ёнсок писал, что художественный стиль Чон Сона сформировался на основе не корейской традиции, а живописи китайских художников-интеллектуалов.

Хан Чжонхи отмечает, что корейские интеллектуалы привозили из Китая картины Дун Цичана, но, скорее всего, это были копии или подделки. По этим свиткам, а также по трактату «Слову о живописи из сада с горчичное зерно» Чон Сон отработывал технику «южной школы». Хан Чжонхи приводит примеры картин художника, настроение которых схоже с пейзажами Дун Цичана, выделяет похожие техники написания гор, деревьев, композиционные сходства. Хотя внешне картины Чон Сона и Дун Цичана отличаются, Чон Сон был первым в Корее, кому удалось раскрыть суть живописи интеллектуалов, образцом которой служили пейзажи Дун Цичана, считает исследователь²⁶⁰. Предложенное сравнение техники «южной школы» с техникой Чон Сона внесло значительный вклад в понимание истоков живописи последнего. Однако Хан Чжонхи не говорит о влиянии, которое

²⁵⁷ Там же. С. 232.

²⁵⁸ Там же. С. 217.

²⁵⁹ Цит. по: Там же. С. 316.

²⁶⁰ Там же. С. 317–319.

оказала *чхонгирон* «теория о небесном механизме» на формирование *чингён сансухва*. По мнению исследователя, не националистические идеи, как считал Чхе Вансу, а рационалистические учения Китая формировали новую культуру Чосон²⁶¹. И схожие изменения в культуре происходили во всем дальневосточном регионе. В Китае, Японии, Корее в этот период рисовали родную природу, и это связано не с взглядами отдельного художника, а с изменениями в мировоззрении интеллектуалов²⁶².

Движение *сирхак*, как показывают отечественные и южнокорейские исследователи, развивалось представителями «южной партии»²⁶³, а Чон Сон принадлежал к группе «стариков». Хан Чжонхи отмечает, что принадлежность Чон Сона к партии «стариков» не означает, что художник не мог интересоваться *сирхак*. Он считает, что влияние идей *сирхак* отразилось в ранних пейзажах Чон Сона, в частности в альбомном листе «Общий вид гор Кымган» (1711), рассмотренном нами во второй главе. На картине выделены достопримечательности гор Кымган, маршруты восхождения, в целом произведение похоже на карту. Подобные пейзажи Чон Сона могли служить картами для путешественников. Интерес среди интеллектуалов к географии Корейского полуострова и составлению карт появился под влиянием движения *сирхак*. Но не стоит делать выводы относительно связи пейзажей Чон Сона с «движением за реальные знания» лишь на основании картины с обозначенными маршрутами. «Общий вид гор Кымган» (1711) действительно мог служить картой для путешественников или документировал маршрут, но художник

²⁶¹ Там же. С. 254.

²⁶² Хан Чжонхи высказывает предположение, что даосизм и вера в небожителей также могли стать основой для формирования *чингён сансухва*. Даосы, отшельники, бессмертные — постоянные герои корейской литературы, они появляются в произведениях Ким Сисыпа, поэзии Чон Чхоля, в дневниковой поэзии XVIII в., в том числе *чинси*. Небожителей, возможно, искали в горах Кымган. Поэтому, считает Хан Чжонхи, интеллектуалы могли отправляться в горы Кымган не потому, что чувствовали гордость за родную страну, а в поисках истины, с желанием забыть мирское, вырваться из реальности (*Хан Чжонхи*. Указ. соч. С. 225–226).

²⁶³ В 1575 г. конфуцианские ученые *саримы* раскололись на две партии — «западную» и «восточную». Как объясняет Хан Ёнью, «западники» концентрировали внимание на благополучии народа и стремились создать процветающее государство, «восточная партия» пропагандировала самосовершенствование ученых и повышение нравственности правителей. В 1591 г. «восточная партия» раскололась на «северян» и «южан». Причиной раскола стали разногласия по вопросу о мерах борьбы против «западников». «Северяне» более враждебно относились к «западникам», чем «южане» (*Хан Ёнью*. Указ. соч. С. 294–295).

значительно изменял внешний вид гор. Географическая точность не была его целью. Подтверждением этого служит «Общий вид гор Кымган» (1734), где горы изображены еще в более далекой от фотографической точности манере.

Теория Хан Чжонхи о влиянии *сирхак* на пейзаж объясняет, на наш взгляд, в большей степени *чингён сансухва* второй половины XVIII в., а не Чон Сона. Для художников *чингён сансухва* второй половины XVIII в. (Ким Хондо, Кан Сэхван и др.) было важно достоверно изображать корейские ландшафты. Кан Сэхван (1713–1791), Ким Хондо (1745–1806) считали, что «нужно рисовать только то, что видит глаз»²⁶⁴, применяли линейную перспективу и светотень. Художники находились под влиянием идей лидера «южной партии» Ли Ика (1681–1763), который настаивал на том, что для создания *чингён сансухва* необходимо точно воспроизводить внешний вид объекта, поскольку «как можно говорить о том, что передана суть, если изображение не похоже на оригинал»²⁶⁵.

Художник-интеллектуал Кан Сэхван, главный пропагандист достоверного пейзажа, подчеркивал важность объективной передачи ландшафта и считал наблюдение за природой необходимым условием создания *чингён сансухва*. Художник сравнивал написания *чингён сансухва* с созданием портрета: «Как люди хотят, чтобы портреты точно воспроизводили их внешний вид, так же и дух гор, если он существует, хотел бы, чтобы его изображали как есть, в соответствии с действительностью»²⁶⁶. Кан Сэхван критиковал лирику братьев Ким и *чингён сансухва* Чон Сона как недостаточно достоверные. Идеалом он считал своего ученика Ким Хондо, который применял линейную перспективу и светотень для передачи объема, создания эффекта глубины пространства²⁶⁷. При сравнении работ Ким Хондо и Чон Сона с фотографиями изображенной местности становится очевидным, что первый стремился более реалистично изображать природу (рисунок 47, 48, 49).

²⁶⁴ *Ko Ёнхи*. Чосон сидэ сансу (Пейзажи эпохи Чосон). С. 192.

²⁶⁵ *Yi Song-mi*. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-View Landscape Painting of the Choson Dynasty. P. 354.

²⁶⁶ Ibid.

²⁶⁷ Подробно о творчестве Ким Хондо см. *Чин Чжунхён*. Танвон Кимхондо ёнгу (Исследование Ким Хондо). Сеул: Ильчжиса, 1999. 734 с.

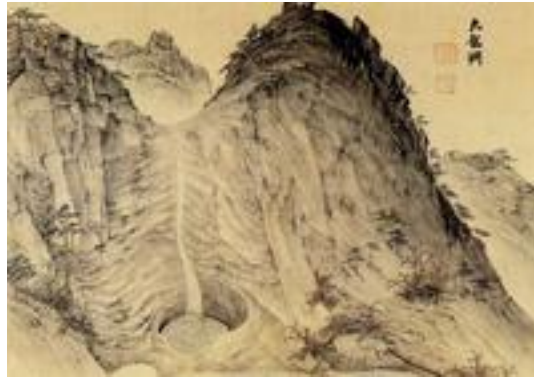


Рисунок 47 — Чон Сон. «Водопад девяти драконов». Тушь, бумага. 29.6x23. 4 см. Государственный музей РК, Сеул

Рисунок 48 — Ким Хондо. «Водопад девяти драконов». 1788 г. Бумага, тушь. 30.4 x 43. 7 см. Частная коллекция

Рисунок 49. «Водопад девяти драконов». Фотография

Ко Ёнхи, профессор Женского Университета Ихва, специализируется на изучении взаимовлияния литературы и живописи эпохи Чосон. В «Исследовании искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон» она отвечает на вопросы: какие идеи легли в основу *чингён сансухва*, каких взглядов придерживались братья Ким; сравнивает содержание поэзии *чинси* с пейзажами Чон Сона²⁶⁸. Исследование Ко Ёнхи является важным для понимания содержания и формы *чингён сансухва*.

Ко Ёнхи показывает, что *чингён сансухва* Чон Сона — это, по большей части, изображение мест, которые посещали братья Ким и члены их круга. Путешествия на дальние расстояния стали популярными благодаря братьям Ким. Чон Сон рисовал пейзажи для альбомов-дневников путешественников. Ко Ёнхи подчеркивает, что рассматривая феномен *чингён сансухва*, необходимо помнить, что это, прежде всего, документирование личного опыта путешественника. Поскольку пейзажи Чон Сона сопровождали стихотворения его друзей-поэтов, Ко Ёнхи изучила его работы в синтезе с поэзией. Подход, выбранный ею, помогает

²⁶⁸ Ко Ёнхи. Чосон хуги сансу кихэнесуль ёнгу чон сонгва нонён гыруппхыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества интеллектуалов из группы *нонён* и художника Чон Сона). Сеул: Ильчжиса, 2001. 312 с.

понять задачи, которые стояли перед Чон Соном, так как, по мнению современников художника, поэзия *чинси* и его пейзажи идеально дополняли друг друга. Поэзия *чинси* проясняет содержание пейзажей Чон Сона, точно так же, как *сиджо* подсказывают, какие идеи выражены в пейзажах XV —XVII вв. К сожалению, говоря о содержании поэзии *чинси*, Ко Ёнхи не проводит параллели с *сиджо*. Однако если помнить, о чем писали интеллектуалы в *сиджо*, можно сделать выводы о том, как изменилось содержание стихотворений, а именно отношение к природе и поведение лирического героя ²⁶⁹.

Братья Ким и другие интеллектуалы из их круга в стихотворениях воспевали красоты увиденных пейзажей, передавали атмосферу мест и раскрывали испытанные чувства. Они описывают свои ощущения и личный опыт. Ранее, как мы писали в первой главе, личный опыт в поэзии и живописи не описывали, интеллектуалы воспевали общепринятый идеал. Не было чувств отдельной личности, поэзия и живопись служили для создания образа истинного конфуцианца, героя, ставящего идею превыше всего.

В *сиджо* XV — XVII вв. на тему природы два героя: уединившийся мудрец, воспевающий жизнь вдали от мирской суеты, и чиновник, стремящийся оставить мир людей. В *чинси* герой иного плана. Это путешественник, который наслаждается красотами природы, описывает увиденное, передает свои ощущения и размышляет о смысле жизни. Герой в компании друзей плывет в лодке или поднимается в горы, испытывает удовлетворение и радость, забыв о делах мирских, чувствует, что небожители где-то рядом, и призывает наслаждаться настоящим. Ким Чханхёп подчеркивал, что места, которые он описывает, и есть земля небожителей, и не надо искать её где-то в другом месте. Ко Ёнхи приходит к выводу, что поэты *чинси* смотрели на горы и воды не только с позиции неоконфуцианца, стремясь открыть истину путем погружения в природу, а хотели, поняв *чхонги* «небесный механизм», испытать эмоциональный восторг, получить наивысшее удовольствие ²⁷⁰. Кроме героев, отличается и состояние описываемой

²⁶⁹ В отечественном корееведении на настоящий момент нет переводов поэзии *чинси*.

²⁷⁰ Ко Ёнхи. Указ. соч. С. 167–168.

природы. В *чинси* природа разная, это может быть спокойный речной ландшафт, бушующее море, горный массив. В *сиджо* описывали один тип вымышленного пейзажа, поэт передавал состояние умиротворения.

Важную роль в формировании новых направлений в корейском искусстве, по мнению Ко Ёнхи, сыграла поэзия и живопись Китая²⁷¹. Ко Ёнхи показывает, что братья Ким и их окружение любили читать иллюстрированные записки китайских интеллектуалов о путешествиях по красивейшим местам. Эти дневники вдохновляли чосонских интеллектуалов посещать знаменитые горы Корейского полуострова и записывать впечатления. Одним из любимых произведений были «Записи о знаменитых горах», в котором насчитывается тысяча пятьсот текстов о путешествиях по горам, большая часть из них написана поэтами позднего периода Мин, в том числе Юань Хундао (1568–1610), а также несколько текстов интеллектуалов раннего периода династии Цин. Сборник проиллюстрирован изображениями китайских гор. Ким Чханхып и другие цитировали строчки из стихотворений Юань Хундао. «Записи о знаменитых горах» и «Дневник странствий» китайского путешественника Сюй Сякэ (1586–1641), по мнению Ко Ёнхи, пробудили желание узнавать родную природу, описывать увиденные красоты и полученные впечатления в поэзии и живописи²⁷². Дневники оформляли по китайскому образцу, в описаниях маршрута путешествий была использована схожая структура повествования.

Интеллектуалы из круга братьев Ким были знакомы с пейзажной живописью Китая по сборникам гравюр и трактатам о живописи. Чон Сон изучал гравюры, вводил отдельные элементы в свои пейзажи. Композиционное решение вписывать горы в круг и заполнять все пространство Чон Сон мог почерпнуть из сборника пейзажной гравюры «Достопримечательности прославленных гор» (*Мин шань шэн*), который появился в Чосон во второй половине XVII в. Сборник состоит из пятидесяти пяти гравюр с изображением пейзажей и текстов о путешествиях. Техника Чон Сона, по мнению Ко Ёнхи, является результатом творческого

²⁷¹ Там же. С. 5.

²⁷² Там же. С. 69.

переосмысления пейзажей китайских художников, которые он изучал по пособиям живописи, сборникам гравюр и иллюстрациям к дневниковой поэзии²⁷³. Ко Ёнхи не отрицает возможность наличия преемственности в *чингён сансухва*. Она пишет, что со времен становления государства Чосон корейские художники рисовали корейскую природу, а с начала XVII в. составляли дневники с впечатлениями о поездках по стране. Чон Сон, скорее всего, был знаком с этими пейзажами и альбомами. Однако мало что сохранилось, поэтому исследовать считает, что сложно сделать вывод, как повлияло творчество предшествующих поколений на становление *чингён сансухва*.

Ко Ёнхи приводит несколько важных фактов, которые «расшатывают» теорию Чхве Вансу. По мнению последнего, братья Ким отрицали культуру Цин. Ко Ёнхи доказывает обратное. Она пишет, что братья Ким охотно изучали современную китайскую литературу и живопись. Ким Чханхёп называл правителей Цин «северными варварами» и писал, что правлению маньчжуров придет конец. Но при этом он не поддерживал тех, кто с пренебрежением относился к Цин, и надеялся, однажды осуществив «северный поход», возродить династию Мин. Ким Чханхёп призывал использовать достижения Цин в культуре и, особенно, в философии, мечтал посетить Китай.

Ким Чханхёп писал, что культура Чосон сильно уступает китайской. Он критиковал живопись Чосон XV—XVII вв., утверждая, что художники Чосон не могут сравниться с китайскими, поскольку в их произведениях есть только форма, но нет содержания. Открытые новому, братья Ким критиковали современников за нежелание учиться новому, говорили о том, что занятия у одного учителя не расширяют кругозор ученика, а, наоборот, мешают ему развиваться: «Наши ученые мужи похожи друг на друга, словно они произведения одного мастера, у них одинаковые взгляды и внешне они похожи <...> отсутствует разнообразие, поэтому их невозможно отличить друг от друга»²⁷⁴. Братья критиковали

²⁷³ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансухва (Пейзажи эпохи Чосон). С. 184.

²⁷⁴ Ко Ёнхи. Чосон хуги сансукихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппхыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы *нонён* и художника Чон Сона). С. 123.

современников, которые заучивали одни и те же строчки из текстов Конфуция; призывали интеллектуалов «расширять кругозор»²⁷⁵ и изучать не только тексты Чжу Си, но и труды других китайских философов. Современники высказывали опасения относительно такого критического подхода к текстам классиков: «Группа Ким Чханхёпа и Ким Чханхыпа считает бессмысленным следовать словам, сказанным живущими ранее, а правильным считают только самостоятельное прозрение»²⁷⁶. Сами братья и их круг не были последователями отдельного учения. Они изучали буддизм, даосизм, читали тексты Ван Янмина (1472–1529)²⁷⁷, откуда, возможно, почерпнули идею о важности личного опыта. Ким Чханхып подчеркивал необходимость самостоятельного анализа текстов классиков и критического прочтения. В целом, для них характерно реалистичное и эмпирическое сознание²⁷⁸.

В предисловии к своему исследованию Ко Ёнхи призывает не искать в *чингён сансухва* исключительно свидетельства изменений в мировоззрении интеллектуалов и формирования национального сознания корейцев на фоне падения династии Мин. Ко Ёнхи пришла к выводу, что *чингён сансухва* могла сформироваться в результате изменения отношения к природе. Природа становится не только способом постичь законы Неба, но и источником наслаждения, о чем свидетельствуют сравнения радости, полученной от созерцания прекрасного пейзажа, с наслаждением от проведенного времени в компании с дорогим другом или с красивой женщиной. Ко Ёнхи показывает, что поэзия *чинси* и живопись *чингён сансухва* были частью досуговой культуры привилегированной группы интеллектуалов. Судя по тому, что в каталоге прошедшей в 2016 году в Государственном музее РК выставки, посвященной городской культуре Сеула XVIII — XIX вв. «Город в искусстве, искусство в городе», *чингён сансухва*

²⁷⁵ Там же. С. 118.

²⁷⁶ Там же. С. 121.

²⁷⁷ См. Примечание 12, С. 134.

²⁷⁸ Там же. С. 301.

представлена в таком же контексте, мнение Ко Ёнхи получило широкое распространение²⁷⁹.

Пак Ёнсун, профессор Женского Университета Тонсон, специалист по живопись XVIII — XIX вв., не связывает становление нового пейзажа с развитием корейского неоконфуцианства. По мнению профессора Пак, причиной формирования *чингён сансухва* стало общее «реалистическое» настроение эпохи, связанное, прежде всего, с распространением знаний о западной цивилизации²⁸⁰. С конца XVII в., несмотря на проводимую правительством политику закрытости, через Китай в Чосон начало проникать все больше информации о научных и технических достижениях западной цивилизации. Распространение знаний о мире за пределами Китая сделало невозможным дальнейшее поддержание традиционного мировоззрения, основанного на представлении о Китае как о центральном государстве, и вызвало рост интереса к реальным практическим знаниям.

Новые знания и формирование иного мировоззрения было не в интересах правящего класса Чосон. С целью противостоять влиянию Цин правительство объявило государственной задачей следование традициям династии Мин и отвержение всего «варварского». Тем не менее, процветание Китая, социальные изменения и экономическое развитие Чосон подвели интеллектуалов к осознанию важности формирования нового мировоззрения. Появилось понимание необходимости принять достижения западной науки. Живопись *чингён сансухва* и поэзия *чинси* являются, по мнению Пак Ёнсун, результатом развития «ориентированного на материальную реальность» сознания интеллектуалов в области искусства²⁸¹. В живописи Чон Сона она находит попытки использовать приемы линейной перспективы.

²⁷⁹ Мисульсок тоси тоси сок мисуль (Город в искусстве, искусство в городе): Каталог выставки. Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2017. С. 142.

²⁸⁰ Пак Ёнсун. Чингён сансухва ёнгу пипханчжок комтхо (Критический анализ исследований *чингён сансухва*) // Хангуксахакхве. 2007. № 28. С. 89.

²⁸¹ Там же. С. 93.

Пак Ынсун, как и другие исследователи, пишет, что становление Чон Сона происходило под непосредственным влиянием братьев Ким и их круга. Представители правящей аристократии, братья Ким, могли знакомиться с новинками философской и художественной мысли Цин и знаниями западной цивилизации. В их среде сформировался новый взгляд на искусство, в основе которого лежала теория о *чхонги*. Большую часть времени братья Ким посвящали искусству, путешествиям и приятным собраниям, на которых играли на шестиструнной цитре *комунго*, в корейские шашки *чанги*, сочиняли стихи и наслаждались живописью ²⁸². Во время и после путешествий слагали стихи, составляли дневники, в которых описывали увиденное и свои впечатления. Чон Сон такие дневники иллюстрировал. Для тех, кто не бывал в описанных местах, дневники были способом отправиться в воображаемое путешествие, а для тех, кто отправлялся впервые в путешествие, служили путеводителем ²⁸³. Таким образом, Пак Ынсун отмечает, что в кругу братьев Ким сложилась новая культура интеллектуалов-путешественников-эстетов, которая стала одной из особенностей культуры XVIII в. И в этом мнения Пак Ынсун и Ко Ёнхи сходятся.

Выделяя особенности *чингён сансухва* Чон Сона, Пак Ынсун подчеркивает традиционность. По мнению Пак Ынсун, она заметна в том, как Чон Сон выстраивал композицию речных пейзажей. Художник делил поверхность картины на две части: в верхней писал горы, в нижней — водный простор. Центральное место отводил для павильона, окружённого деревьями и холмами. Пак Ынсун показывает, что композиция речных пейзажей Чон Сона и географических карт Чосон XVII в. построена по такому же принципу. Также Пак Ынсун сравнивает *чингён сансухва* Чон Сона с корейскими пейзажами *кехведо* «изображения собраний» XVII в. Она находит композиционные сходства. Чтобы подчеркнуть удачное, с точки зрения геомантии *пхунсу* (кит. *фэньшуй*), расположение беседки или павильона, художники в XVII в. на переднем плане рисовали реку, за ней строение, окруженное горами и холмами. Пак Ынсун пытается доказать, что Чон

²⁸² Пак Ынсун. Кымнансандо ёнгу (Изучение живописи гор Кымган). С. 108–110.

²⁸³ Там же. С. 134.

Сон использовал такой же принцип выстраивания композиции в своих речных пейзажах²⁸⁴.

Пык Ынсун, как и Хон Сонпхё, отмечает сходство *чингён сансухва* Чон Сона с пейзажами Ким Мёнгука и других корейских художников XVII в., работавших в стиле школы Чжэ. При этом исследователь, как и Хон Сонпхё, не приводит примеров пейзажей, по которым Чон Сон мог бы учиться. Отсутствие сравнения не дает возможности убедиться в объективности утверждения о наличии преемственности.

Пак Ынсун не отрицает установленную Хан Чжонхи связь между пейзажами Чон Сона и живописью Дун Цичана. Однако она подчеркивает, что Чон Сон значительно переработал изобразительный язык китайского мастера в соответствии со своими задачами. Чон Сон отработывал технику по трактатам и пейзажам «южной школы», но у него были иные представления о задачах живописи. Чон Сон разработал собственный стиль, так как искал способ выразить *чхонги* «небесный механизм», и для этого использовал пейзажную традицию предшествующих поколений корейских художников и технику «южной школы»²⁸⁵.

Исследование Пак Ынсун в большей степени ориентировано на поиск преемственности в пейзажах Чон Сона, которую она находит в речных пейзажах художника. И выводы относительно традиционности композиции представляются убедительными. Но она мало пишет о новаторстве художника, которое проявилось, прежде всего, в экспрессивных горных пейзажах, а не в лиричных речных пейзажах.

Итак, в южнокорейском искусствознании существуют следующие теории, объясняющие возникновение *чингён сансухва* Чон Сона.

«Теории внутренних причин»:

1. *Чингён сансухва* — это выражение националистических настроений интеллектуалов конца XVII в. — начала XVIII в., сформировавшихся в

²⁸⁴ Там же. С. 169–170.

²⁸⁵ Там же. С. 206.

результате падения династии Мин. В основе лежит корейское неоконфуцианство.

2. Истоки *чингён сансухва* следует искать в пейзажах на тему «Девять излучин Уишань», формирование которых связано с распространением корейского неоконфуцианства.

«Теории внешних причин»:

1. *Чингён сансухва* сложилась на основе теории о *чхонги* «небесный механизм», под влиянием китайской литературы, живописи и философии династий Мин и Цинь.
2. Идеиной базой *чинген сансухва* является движение *сирхак*, появившееся в результате распространения рационалистических идей, проникавших из Китая и Запада.
3. Новое пейзажное направление сложилось под влиянием общего «реалистического» настроения времени.

Южнокорейские специалисты высказывают разные мнения о том, что стало причиной формирования живописи *чингён сансухва*. Представители «теории внутренних причин» во главе с Чхве Вансу настаивают на том, что *чингён сансухва* — это явление местного происхождения, сложившееся в результате развития корейского неоконфуцианства, способствовавшего формированию «национального» сознания в рядах элиты и обретению ею уверенности в самобытности родной культуры. Сторонники «теории внешних причин» склонны считать, что *чингён сансухва* возникла в процессе переосмысления новых философских и живописных практик династий Мин и Цин. Они утверждают, что *чингён сансухва* — это явление не исключительно локальное, и подобные перемены происходили в пейзажной живописи Китая и Японии.

Исследователи по-разному оценивают степень взаимодействия китайского и корейского пейзажа, при этом для представителей «теории внутренних причин», на наш взгляд, характерно принижение китайского влияния. Творческий гений Чон Сона, считают последние, проявился в период перемен, когда корейская культура,

освободившись от понимания своей вторичности, начала бурно развиваться. *Чингён сансухва* Чон Сона отличаются от созданных ранее пейзажей не только техникой, но и содержанием. Чон Сон рисовал достаточной реалистично корейскую природу. Герои его пейзажей — корейские интеллектуалы, а не китайские мудрецы, как в ранних пейзажах. И это служит, по мнению сторонников «теории внутренних причин», доказательством того, что формирование *чингён сансухва* произошло в результате переосмысления значимости национальной культуры на фоне падения династии Мин. Однако в рассуждениях интеллектуалов из окружения Чон Сона, насколько нам известно, не упоминается вопрос самобытности корейской культуры, поэтому сложно однозначно утверждать, что в основе *чингён сансухва* лежит «национальное сознание».

Перемены в пейзажной живописи, несомненно, произошли в процессе общих культурных изменений. Падение династии Мин, вторжение маньчжуров «расширили горизонты» сознания части элиты. Интеллектуалы из группы братьев Ким были знакомы с поэтической и живописной традицией предшествующих поколений корейских литераторов и художников. Но под влиянием китайской литературы, теории живописи, философии они начали искать новые пути в искусстве. Корейская живопись в начале XVIII в. стала развиваться более самостоятельно, и творчество Чон Сона служит главным доказательством этого. У художественного языка Чон Сона есть легко узнаваемые признаки и особенности. Изобразительный язык *чингён сансухва* формировался на основе китайской традиции, а именно свитков, сборников гравюр и пособий. Но не стоит умалять значение корейского пейзажа; Чон Сон не мог не знать существовавшую до него традицию, и преемственность в его работах прослеживается. Для Чон Сона характерно сочетание техники «тщательной кисти» и более свободной манеры китайских художников-интеллектуалов. Технику «тщательной кисти» корейские придворные пейзажисты довели до совершенства, и этому Чон Сон мог научиться у них. Техника Чон Сона — это синтез китайских художественных школ и корейской традиции пейзажной живописи.

Исследователь Чхве Вансу стремится представить *чингён сансухва* как манифест зарождавшегося национального сознания. Но, как убедительно показывает Ко Ёнхи, по крайней мере первые *чингён сансухва* – это документирование впечатлений и чувств, испытанных во время путешествий по живописнейшим местам Корейского полуострова. Чон Сон в компании братьев Ким и интеллектуалов из их круга путешествовал по стране, рисовал увиденные красоты и самих путешественников на фоне прекрасных ландшафтов. Путешествия были одним из способов забыть о суете больших городов, испытать новые чувства, совершить эмоциональный прорыв. Свои впечатления интеллектуалы описывали в стихах, а Чон Сон зарисовывал. Вдохновляли братьев Ким и их окружение, как показывает Ко Ёнхи, дневники китайских путешественников-интеллектуалов. Сегодня *чингён сансухва* можно интерпретировать как доказательство зарождения независимого сознания корейцев, но стихотворения и свидетельства современников указывают на то, что пейзажи «подлинного вида» зародились в контексте досуговой культуры увлеченных аристократов, благодаря которой были созданы величайшие произведения корейского искусства.

Заключение

В начале диссертационного исследования мы поставили цель изучить пути становления пейзажа «подлинного вида» *чингён сансухва* Чон Сона. Пейзаж на протяжении пяти веков существования государства Чосон (1392–1897) был одним из самых популярных жанров. До конца XVII в. пейзажная живопись развивалась в нескольких направлениях: профессиональные художники и художники-интеллектуалы создавали вымышленные пейзажи панорамного, камерного вида и пейзажи «реального вида». Новый тип пейзажа — *чингён сансухва* — сформировался в творчестве художника Чон Сона в начале XVIII в. Для того чтобы установить, насколько стилистика и содержание этого типа пейзажа отличается от существовавшей ранее традиции, мы рассмотрели корейские пейзажи XV — XVII вв. Судя по немногочисленному количеству сохранившихся работ, художники этого периода предпочитали писать вымышленные виды природы на тему четырех времен года, образы легендарных мест Китая, а также героев-интеллектуалов на фоне природы. Техника и композиции были заимствованы из китайской живописи периодов династий Сун, Юань и Мин. Стиль и образное содержание корейского пейзажа сложились в XV в. и не знали значительных изменений на протяжении двух с половиной веков.

Мы рассмотрели основные примеры корейских пейзажей вымышленного вида XV — XVII вв. Впервые в отечественной науке мы предприняли попытку интерпретировать их содержание, сравнив изучаемые пейзажи с образами природы, представленными в стихотворениях в жанре короткого *сиджо*. К пейзажам панорамного вида относятся произведения на сюжеты «Восемь видов четырех времен года» и «Восемь видов рек Сяо и Сян», «Девять излучин гор Уишань». Панорамные пейзажи создавали на основе письменных описаний и доступных образцов китайской живописи. Они не привязаны к конкретной местности и не представляют собой достоверные изображения китайской природы. Это образы идеальных мест, где человек живет в абсолютной гармонии с мирозданием. Такие пейзажи могли служить инструментом утверждения государственных ценностей,

визуализацией скрытого от глаз устройства мироздания, способом выразить нравственную позицию, а также помогали интеллектуалам насладиться идеей духовного уединения.

Вымышленные пейзажи камерного вида — это небольшие альбомные листы с изображением человека «в природе». На первом плане нарисована крупная фигура человека, а пейзаж сводится к схематично нарисованной части горы, водного потока, часто водопаду, дереву, камню. Герой камерных пейзажей — интеллектуал в простом китайском одеянии. На лоне природы он один или в сопровождении слуги занимается рыбной ловлей, созерцает красоты природы, моет ноги, спит в тени деревьев, едет на ослике и др. Многие сюжеты основаны на историях о знаменитых китайских исторических личностях, предпочитавших свободное существование на лоне природы жизни при дворе. Главной темой пейзажей камерного вида является нравственная позиция интеллектуала, предпочитающего уединение. Раскрывается понимание «гор и вод» как места истинного существования.

Мы показали, что Чон Сон не первым обратился к изображению родной природы, корейскую природу рисовали и до него. Существовала традиция пейзажа «реального вида». Начиная с XV в., несмотря на преобладание «китайских» пейзажей, придворные художники писали пейзажи «реального вида», т. е. корейскую природу. Сохранившиеся примеры свидетельствуют о том, что перед художниками не стояла задача запечатлеть конкретный корейский ландшафт в узнаваемом виде. Они создавали идеализированный образ природы, где очищается дух и сознание и где нет места мирскому. Реальная корейская местность превращалась в образ прекрасного уголка природы, где царит гармония, поэтому пейзажи «реального вида» стилизованны под китайскую живопись.

Художник Чон Сон посвятил большую часть своего творчества изображению знаменитых корейских ландшафтов: гор Кымган, живописных водопадов, видов реки Ханган и гор в окрестностях Сеула. Для передачи особенностей корейской природы Чон Сон разработал особый изобразительный язык на основе китайской «южной школы» и традиции корейских пейзажей XV — XVII вв. Художник

сочетал технику «тщательной кисти» и более свободную манеру художников-интеллектуалов «южной школы». Герои его пейзажей — корейские интеллектуалы, а не китайские мудрецы, как в ранних пейзажах. Сравнив картины с фотографиями изображенной местности, мы установили, что создание достоверного образа не являлась главной целью художника. Художник свободно обращался с натурой, перекраивал её в соответствии со своим видением и задачами. Был сделан вывод, что для произведений Чон Сона, в отличие от пейзажей XV — XVII вв., в которых в основном передавалось состояние умиротворения и гармонии, характерна передача более драматичных настроения и эмоций.

Чон Сон писал на пленэре и по памяти на основе натуральных впечатлений. Для этого художник много путешествовал. Он был членом группы интеллектуалов, сформировавшейся вокруг братьев Ким Чханхып и Ким Чханхёп. Известно, что вместе с ними он побывал в горах Кымган. Не найдено записей Чон Сона о живописи, поэтому задачи, которые мог решать художник, были реконструированы на основе высказываний братьев Ким, которые выступали в роли меценатов и наставников художника, а также интеллектуалов их круга. Впервые в отечественном искусствознании было сформулирована философско-эстетическое содержание пейзажей *чингён сансухва* Чон Сона. Мы показали, какие задачи в живописи, возможно, решал художник. Было установлено, что в целом к пейзажам *чингён сансухва* предъявлялись следующие требования: выражение категории *чхонги* (кит. *тянь цзи*) «небесный механизм»; отказ от копирования произведений предшествующих поколений; выражение эмоционального состояния в момент созерцания пейзажа; передача сути природного объекта. Категорию *чхонги* в контексте корейской пейзажной живописи мы раскрыли впервые в отечественной науке.

«Подлинное» произведение искусства, считали братья Ким, может быть создано только в состоянии близком к *чхонги* (кор. «небесный механизм»), т.е. состоянии вдохновения, когда сознание художника творит свободно. Почувствовать *чхонги* можно, созерцая природу, забыв обо всех накопленных знаниях, в состоянии, свободном от человеческих желаний и страстей. Братья Ким

подчеркивали важность непосредственного созерцания ландшафта для воспевания его красот. Они настаивали на необходимости отказаться от копирования пейзажей, нарисованных мастерами прошлого. Художник должен был посетить то или иное место, прочувствовать *чхонги* и только после этого браться за кисть. Братья Ким писали, что в поэзии и живописи нужно передавать чувства, испытанные в момент созерцания прекрасного вида природы.

Состояние эмоционального возбуждения или эмоционального прорыва называли *хын* «возбуждение». Считали, что пейзаж не должен быть реалистичным, и картина может быть красивее реального ландшафта, поскольку смысл живописи в передаче восхищения и восторга (*хын*), которые испытывал автор во время созерцания красивейших ландшафтов. Воспроизведению внешнего вида ландшафта придавали большое значение, однако точное копирование объекта не являлось задачей художника. Считали, что в пейзаже нужно раскрывать суть ландшафта, путем воспроизведения главных его черт. Чон Сону, как писали современники, удавалось запечатлеть суть и форму. Индивидуальную манеру Чон Сона высоко ценили за способность выразить эмоциональное состояние, испытанное при созерцании прекрасного ландшафта.

Т.о. мы пришли к выводу, что *чингён сансухва* Чон Сона — это изображения знаменитых и исключительных по красоте ландшафтов Корейского полуострова, созданных в унисон с «небесным механизмом» *чхонги*. Пейзажи «подлинного вида» разрабатывались как живопись, свободная от подражания и копирования созданного ранее. Большое значение придавали личному опыту автора, т. е. испытанным им чувствам. Создание реалистичного пейзажа входило в задачи художника, однако изображение не должно было воспроизводить исключительно внешний вид ландшафта. Достоверность реализовывалась не копированием формы объекта, а путем выражения его сути, осуществляемого через воспроизведение главных признаков. Эти особенности *чингён сансухва* Чон Сона сформулированы впервые в отечественной науке.

Вопрос становления *чингён сансухва* остается предметом дискуссии. Продолжаются споры о том, в какой мере появление *чингён сансухва* определяется

логикой развития корейского культурного сознания, историческими обстоятельствами или влиянием китайской культуры. В данном диссертационном исследовании впервые в отечественной науке были представлены и проанализированы существующие версии причин формирования *чингён сансухва* Чон Сона. Сторонники «теории внутренних причин» считают, что пейзаж «подлинного вида» — это явление местного происхождения, и сложился он в результате распространения среди правящей элиты представлений о том, что после падения династии Мин, которую покорили «варвары» маньчжуры, государство Чосон должно стать центром конфуцианской цивилизации ²⁸⁶. Уверенность в своих силах элита черпала в корейском варианте неоконфуцианского учения, получившем широкое распространение в рядах влиятельной при дворе партии «стариков». Такие настроения способствовали формированию «национального» сознания; корейские аристократы поверили в самобытность родной культуры, начали писать романы на корейском языке, воспевать в поэзии и живописи красоты корейской природы. Т. е. Чон Сон, писал корейскую природу из гордости за свою страну и презрения по отношению к варварской культуре новой китайской династии — Цин.

Большая часть исследователей, которых мы объединили в группу сторонников «теории внешних причин», считает, что пейзаж *чингён сансухва* сформировался под влиянием культуры Китая. Исследователи едины во мнении, что Чон Сон учился живописи, копируя доступные ему пейзажи Дун Цичана и других представителей китайской «южной школы», а также по трактату «Слово о живописи из сада с горчичное зерно», главному учебнику японских и корейских интеллектуалов XVIII столетия.

Среди сторонников «теории внешних причин» существует мнение, что *чингён сансухва* нужно рассматривать как одно из проявлений «движения за реальные науки» *сирхак* ²⁸⁷. С конца XVII столетия, несмотря на проводимую правительством политику закрытости, через Китай в Корею начала проникать

²⁸⁶ Чхве Вансу. Чингён сидэ 1. (Эпоха Чинён. Том 1). С. 52.

²⁸⁷ Хан Чжонхи. Хангукква чунгук хвехва (Корейская и китайская живопись). Сеул. 1999, С. 219.

информация о научных и технических достижениях западной цивилизации. Эти знания заставили интеллектуалов, прежде всего относящихся к «южной партии», сделать вывод, что государственная доктрина, неоконфуцианство, не способна отвечать требованиям нового времени. Интеллектуалы «южной партии» выступали за изучение и внедрение «реальных наук», которые можно использовать на практике для улучшения жизни народа и укрепления государства. Чон Сон начал рисовать корейскую природу под влиянием таких настроений, большое влияние на него оказали западные географические карты и доступные образцы западной живописи.

Другие сторонники «теории внешних причин» связывают становление *чингён сансухва* с переосмыслением живописной практики династии Мин, в частности теории о «южной и северной школах» китайской живописи, изложенной китайским мастером Дун Цичаном, и концепции *чхонги* «небесный механизм»²⁸⁸. Под влиянием идеи о разделении живописи на «южную школу» художников-интеллектуалов и «северную школу» профессиональных художников изменилось отношение корейских интеллектуалов к живописи. Ранее серьезное увлечение живописью считалось недостойным интеллектуала занятием. Аристократы из окружения братьев Ким стали более открыто увлекаться живописью и ценить художественный талант, это стимулировало развитие новых направлений в живописи. Концепция *чхонги* вызвала желание описывать чувства, испытанные во время созерцания природы, когда раскрывалась энергия природы, и мастер творил в унисон с ней.

Становление *чингён сансухва* также связывают с увлечением братьев Ким и интеллектуалов их круга иллюстрированными записками китайских интеллектуалов, описывающих путешествия по горным ландшафтам Китая²⁸⁹. Эти дневники вдохновляли чосонских интеллектуалов посещать знаменитые горы Корейского полуострова и документировать свои впечатления. Живопись *чингён*

²⁸⁸ Хон Сонпхё. Хангук хвехваса ёнгу (Изучение живописи Чосон). Сеул. 1999, С. 220.

²⁸⁹ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансухва (Пейзаж периода Чосон). Сеул. 2007, С. 184.

сансухва зародилась как иллюстрации к дневникам интеллектуалов-путешественников.

На наш взгляд, для комплексного понимания истоков *чингён сансухва* необходимо учитывать как внутренние предпосылки, так и внешнее влияние. После падения династии Мин и поражения в маньчжуро-корейской войне правящая элита Чосон была вынуждена подстраиваться к новому миропорядку и искать место для своей страны в нем. Распространение корейского неоконфуцианства могло стать одной из предпосылок формирования *чингён сансухва*. Но для того чтобы утверждать вслед за южнокорейскими исследователями, что *чингён сансухва* — это результат сформировавшегося национального самосознания и пробуждения гордости за свою страну, нужны доказательства того, что Чон Сон и братья Ким разделяли такие настроения и пытались реализовать их в поэзии и живописи. Интересы к «практическим наукам» *сирхак* в текстах интеллектуалов из группы братьев Ким мы также не обнаружили.

Мы считаем, что для понимания истоков *чингён сансухва* важно, прежде всего, учитывать взгляды, которых придерживались братья Ким и их окружение. Братья Ким были его меценатами-учителями, и скорее всего, сыграли важную роль в формировании задач, которые решал Чон Сон в пейзажах *чингён сансухва*. Первые *чингён сансухва* Чон Сона служат иллюстрациями к дневникам интеллектуалов из группы братьев Ким, которые создавали во время или после путешествий в горы. Мы пришли к выводу, что их сложно назвать носителями реалистического мышления или сторонниками идей о культурном превосходстве Кореи. Братья Ким охотно знакомились с современными философскими учениями и художественными направлениями современного Китая, открыто критиковали современников за заикленность на чжусианстве, за нежелание знакомиться с разными философскими учениями, призывали не отвергать, а наоборот, перенимать достижения культуры Цин.

Сохранилось достаточное количество записей, на основе которых можно сформулировать отношение к живописи и в целом творческому акту

современников, окружавших Чон Сона. Отношение к живописи определяли идеи «южной школы» китайской живописи. В рассуждениях о задачах искусства брата Ким и интеллектуалы из их круга указывают, что создание подлинного произведения, будь то стихотворение или картина, должно включать себя познание *чхонги*. Именно эта категория является ключевой для понимания задач *чингён сансухва*. В одном из немногочисленных высказываний самого Чон Сона *чхонги* появляется как главный критерий оценки живописи. О *чхонги* «небесный механизм» корейские интеллектуалы начали рассуждать, познакомившись с идеями Дун Цичана. Современники писали, что Чон Сон отработывал технику живописи по свиткам китайских художников «южной школы» и составленному последователями Дун Цичана пособию по живописи. *Чингён сансухва* нужно рассматривать как результат освоения и творческого переосмысления идей и техники «южной школы» китайской живописи, для которой *чхонги* была основополагающей категорией. Желание воспевать в живописи и поэзии корейскую природу связано с пониманием важности созерцания природы, ведь только находясь на лоне природы, можно познать *чхонги*. Именно это, на наш взгляд, в первую очередь влекло интеллектуалов из окружения Чон Сона в горы, а не гордость за родную страну или желание воспеть красоты Корейского полуострова.

Кроме этого, интеллектуалы из группы братьев Ким писали о том, что горы дарили ощущение свободы и удовлетворения. Пережитые чувства интеллектуалы описывали в поэзии, а Чон Сон зарисовывал. *Чингён сансухва* Чон Сона, на наш взгляд, свидетельствуют об изменении в мировоззрении интеллектуалов, для которых стало важным ощущать и описывать эмоции, испытанные во время созерцания прекрасного ландшафта. Если для интеллектуалов Чосон XV — XVII вв. далекие китайские горы представлялись идеальным местом для реализации идеалов, то братья Ким и их окружение стремились постичь законы мироздания и просто получить удовольствие в корейских горах. Можно утверждать, что зародилась *чингён сансухва* в контексте досуговой культуры увлеченных путешествиями и искусством аристократов.

В заключение добавим, что эмоциональность и индивидуализм являются причиной, по которой живопись *чингён сансухва* Чон Сона не стала идеалом для художников следующего поколения. Были наследованы отдельные элементы изобразительного языка, но его пейзажи «подлинного вида» критиковали как недостаточно реалистичные и слишком экспрессивные. Во второй половине XVIII в. в пейзаже корейские художники стали стремиться к реалистичности, природу рисовали достоверно, для этого использовали камеру обскура. Пейзажи придворного художника Ким Хондо — примеры реалистичного направления *чингён сансухва*. В XIX в. художники-интеллектуалы во главе с Ким Чжонхи (1786–1856) возродили пейзаж как средство нравственного совершенствования в живописи и отвергли не только экспрессивные пейзажи Чон Сона, но и направление *чингён сансухва* в целом.

Переосмысление значимости творчества Чон Сона начало происходить во второй половине XX в., когда в искусстве прошлого принялись искать основу для выстраивания культурной идентичности корейцев. Современные южнокорейские искусствоведы признают, хотя зачастую и неохотно, вторичность корейского искусства, но в то же время перед ними стоит задача подчеркнуть его самобытность. Дискуссия о причинах формирования *чингён сансухва* возникла в этих условиях. Судьба *чингён сансухва*, переосмысление её значимости — это важные вопросы для понимания истории корейского искусства. Этому стоит посвятить отдельное исследование.

Примечания

1. В отечественном искусствознании псевдоним Чон Сона записывали по-разному. В монографии «Искусство Кореи» О.И. Глухаревой псевдоним записан как Кёмджэ²⁹⁰. В диссертационном исследовании Л.И. Киреевой «Роль Чон Сона и художников-жанристов XVIII в. в развитии национальной культуры» псевдоним также записан как Кёмджэ²⁹¹. В статьях Киреевой, посвященных отдельным аспектам творчества Чон Сона, представлен вариант написания через «чж», а именно Кёмчжэ²⁹². В диссертации Ю.И. Гутарёвой псевдоним записан через «чж», т. е. Кёмчжэ²⁹³. Написание псевдонима через «чж» или «дж» соответствует разным вариантам транскрибирования корейских слов кириллицей. В России распространены две системы. Согласно системе, предложенной Л.Р. Концевичем, псевдоним следует писать через «дж». Система, разработанная ранее А.А. Холодовичем, предписывает написание через «чж». Автор данного исследования придерживается системы А.А. Холодовича.

2. Сегодня в южнокорейской науке используют два понятия: *сильгён сансухва* «пейзажи реального вида» и *чингён сансухва* «пейзажи подлинного вида». Отличие терминов *сильгён сансухва* и *чингён сансухва* отражено в переводе на английский язык: *чингён сансухва* принято переводить как *true-view landscape* «изображение подлинного вида», *сильгён сансухва* как *real-scenery landscapes* «изображение реальных видов». В отечественной науке не упоминалась разница между этими понятиями.

²⁹⁰ Глухарева О.И. Искусство Кореи. М.: Искусство, 1982. С. 231.

²⁹¹ Киреева Л.И. Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи: автореф. дисс... к. истор. н. М., 1978. С. 3.

²⁹² Киреева Л.И. Magnum opus Кёмчжэ Чон Сона // Вестник Центра корейского языка и культуры. Выпуск 12, 2010. С. 205–209; Киреева Л.И. Автопортрет Кёмчжэ Чон Сона // Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск: МАГУ, 2006. С. 44–49.; Киреева Л.И. Чон Сон (Кёмчжэ) в зарубежных собраниях. // Киреева Л.И. Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. Магнитогорск: МАГУ, 2006. С. 49–53.

²⁹³ Гутарёва. Ю.И. Чингён сансухва — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дисс... кан. иск. СПб., 2014. С. 74.

Сильгён сансухва «пейзажи реального вида» — это отдельное направление пейзажной живописи, о котором говорится в первой главе настоящей диссертации. До XIV в. для обозначения пейзажей, на которых изображена корейская природа, корейские интеллектуалы использовали слово *сильгён*, что можно перевести как «реальный вид». Понятие *чингён сансухва* получило широкое распространение на рубеже XVII — XVIII вв. Термин был введен для обозначения пейзажей, на которых в реалистичной манере изображены знаменитые корейские ландшафты, но конечной целью которых являлось воплощение принципа *чхонги* (кит. *тянь цзи* 天機). Термин *чингён сансухва* состоит из двух частей: *чингён* + *сансухва*. *Сансухва* (山水畫) — это дословно изображение «гор и вод», т. е. изображение видов природы. Первая часть термина *чингён* состоит из слогов *чин* (кит. *чжэнь* 眞) «истинность» и *гён* (景) «вид». *Чингён* мы переводим как «подлинный вид», а термин *чингён сансухва* как пейзажи «подлинного вида»²⁹⁴.

3. Основателем «южной школы» считается Ван Вэй (699–759), а отцом «северной» — Ли Сысюнь (651–716). Оба творили в эпоху Тан (618–907). Поделил китайскую живопись на две школы Дун Цичан (1555–1638), художник-интеллектуал, теоретик эпохи Мин (1368–1644). «Южная школа» — это творчество в основном художников-любителей, которые рисовали для собственного удовольствия, её также называют живописью художников-интеллектуалов. Интеллектуалы рисовали черной тушью, лишь местами использовали цветные краски. В картинах раскрывался внутренний мир автора. Художники любили писать моделирующим штрихом *тима цунь* «растрепанная конопля», «точками *ми*», использовали размывку туши, контрасты черного и белого, т. е. незаполненного пространства.

В технике «северной школы» писали в основном придворные или профессиональные художники, технику они доводили до совершенства. Художники «северной школы» реже применяли размывку и светотеневую

²⁹⁴ Подробнее см. *Хохлова Е.А.* О значении термина *чингён сансухва*. (眞景山水畫) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2. С. 371–378.

моделировку, предпочитая точный детализированный рисунок, могли использовать яркие краски. Их пейзажи — это в основном изображения высоких крутых вершин, картины производят сильное впечатление на зрителя и выглядят монументально²⁹⁵.

4. Неоконфуцианство — это термин западного происхождения, он обозначает учение, сформированное в XI — XII вв. китайскими философами во главе с Чжу Си. Неоконфуцианство основано на текстах Конфуция (XVI – X вв. до н.э.), Мэн-цзы (IV — III вв. до н. э.) и их учеников. В рамках учения были переосмыслены проблемы, выдвинутые даосизмом и буддизмом. Этичность, присущая человеку по природе, объяснялась как проявление Абсолюта — принципа *ли*, схожего с идеей всеохватывающего Мира Истины в одной из буддийских школ. Этичность подразумевала нормы поведения, основанные на иерархии семейной, возрастной и государственной²⁹⁶.

Неоконфуцианство трактуют как образ жизни, духовный идеал, умственную установку, а не философскую систему или моральный кодекс. Три основных момента неоконфуцианства: 1) мир считается упорядоченным, состоящим из гармонизированных частей; 2) человек способен постичь этот порядок, лежащий за хаосом вещей и событий; 3) следует систематически изучать вещи, людей, историю, а также классические произведения, аккумулировать знания, становиться благородным мужем (кит. *цзюнь цзы*), т. е. находя в своей жизни гармонию с самим собой и миром²⁹⁷.

5. Пейзажи Чосон формировались под влиянием китайских пейзажей эпохи Сун (960–1279), в частности работ Го Си (ок. 1020 — ок. 1090), находящихся в коллекции принца Анпхёна (1418–1453), сына короля Седжона (годы правления 1418–1450). Как выглядели работы Го Си из коллекции, а также были ли они подлинниками, установить невозможно. Однако ставшее традиционным в

²⁹⁵ Чо Ёнчжин, Пэ Чжэён. Тонъянхва оттон кыриминга (Что такое дальневосточная живопись?). Сеул: Ёльхвадан, 2002. С. 40.

²⁹⁶ Тихонов В.М., Кан Ман Гиль. История Кореи. Том 1. С. 278.

²⁹⁷ Кобзев А.И. Неоконфуцианство. М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. С. 30, 33.

южнокорейском искусствознании сравнением пейзажа «Ранняя весна» Го Си и «Восемь видов четырех времен года» корейского художника Ан Гёна показывает, что ранние корейские пейзажи не столь монументальны и суровы, как сунские (рисунок 1, 2).



Рисунок 1 — Го Си. «Ранняя весна», 1072. Шелк, тушь. 158.3x108.1 см. Музей императорского дворца, Тайбей, Тайвань

Рисунок 2 — Предположительно Ан Гён. «Поздняя весна», XV в. Шелк, тушь. 35.2x28.5 см. Государственный музей РК, Сеул

Монументальность пейзажей эпохи Сун объясняют тем, что он визуализировал законы природы, всеобщий первопринцип, управляющий миром природы и человеческой жизнью ²⁹⁸. В чосонских пейзажах «восемь видов» использованы схожие элементы, например, клубящиеся горы, сосны на одиноких скалах и др., однако они выглядят более лиричными и умиротворенными, в них нет суровой холодной монументальности, поэтому понятие «монументальный пейзаж» меньше подходит, на наш взгляд, для определения пейзажей эпохи Чосон. В данной работе использовано понятие «панорамный пейзаж».

6. Терраса мирного уединения

*Я не стремлюсь ни к выгоде, ни к славе,
Одевшись просто, посох в руки взял
И в поисках ручьев и рек красивых
Добрался до Террасы Пхиседэ.
Не здесь ли дивные сады Улина?
Не здесь ли Персиковый Ключ журчит?*

²⁹⁸ Виноградова Н. «Горы – воды» китайская пейзажная живопись. М.: Белый город, 2011. С. 19.

Ноге Пак Инно (1561–1642). (Пер. А.Л. Жовтиса) ²⁹⁹

*Я отхмелел и отдохнуть прилег.
Да как бы мой челнок вода не смыла!
Покрепче привяжи его, рыбак!
Здесь где-то Персиковый сад Улина –
Багряный свет волна уносит вдаль.
И – раз! И – два! Гребни, гребни, весло!...
Так далеко от мира я, что знаю –
Багряный прах сюда не долетит!*

Юн Сондо (1587–1671) из цикла сиджо «Времена года рыбака» (Пер. А.Л. Жовтиса) ³⁰⁰.

7. В 2009 г. вышла статья профессора Сеульского национального университета Чан Чжинсона, в которой он привел убедительные доказательства того, что работа не может принадлежать кисти Кан Хиана. Хотя на ней и стоит печать с его именем, профессор Чан полагает, что картина является подделкой, выполненной после смерти художника ³⁰¹. На наш взгляд, наличие печати на работе с именем Кан Хиана само по себе вызывает сомнения относительно авторства. Среди интеллектуалов не было принято ставить печати на картинах. Кан Хиан писал, что не хотел бы остаться в истории художником, а наличие печати служит подтверждением авторства.

8. Создателем пейзажа «сине-зеленые горы» считается китайский художник Ли Сысюнь (651–716). Отличительная особенность таких пейзажей — это декоративность, получаемая за счет сочетания сине-зеленых и белых плоскостей, изображающих горы и облака. Для них характерна графическая четкость линий рисунка, поверхность которого покрывалась плотными минеральными красками. Создавался эффект «праздничного образа мира», фантастического пространства, где обитают небожители ³⁰². Не сохранились примеры корейских «сине-зеленых

²⁹⁹ Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX вв. С. 110.

³⁰⁰ Там же. С. 135.

³⁰¹ Чан Чжинсон. Кин Хан пхиль косаквансудоэ чакча мит ёндэ мунчже (Проблема атрибуции работы «Мудрец, созерцающий воду» Кан Хиана) // Мисульсава сигакмунхва. Сеул, 2009. С. 128–146.

³⁰² Виноградова Н. Горы – воды: Китайская пейзажная живопись М.: Белый город, 2011. С. 13–14.

пейзажей» XV—XVI вв., поэтому сказать, насколько они отличались от китайских и насколько реалистичным было изображение природы, не представляется возможным.

9. «Точки *ми*» (кит. *ми дянь*, кор. *ми чом*) — это техника, которая впервые была использована Ми Фу (1051–1107), художником-интеллектуалом эпохи Северная Сун.



Рисунок 1 — «Точки *ми*»

Рисунок 2 — Чон Сон. Гора Пэгак. Бумага, тушь. 25.1 x 23.7 см. Музей Кансон, Сеул

10. Штрих «растрепанная (распущенная) конопля» (кит. *пима цунь*, кор. *пимачжун*) напоминает свисающие параллельными прядями волокна конопли. Используется для моделирования гор. Любимый штрих художников «южной школы» в эпоху Мин и Цин.



Рисунок 1 — Штрих *пима цунь*

Рисунок 2 — Чон Сон. Вид вершины Пора. Бумага, тушь. Государственный музей РК, Сеул

11. Штрих «насечки топором» (кит. *фупи-цунь*, кор. *пубёкчун*) напоминает след от насечки топора. Появился в пейзажах художников эпохи Сун (Ся Гуй

(1195–1224) и Ма Юань (1160–1225)). Используют для написания гор, камней, скал. Любимый прием представителей школы Чжэ.



Рисунок 1 — Штрих «насечки топором»

Рисунок 2 — Штрих «насечки топором» на картине Чон Сона «Скала Имчхон»

12. Ван Янмин (1472–1529) — китайский философ, политический и военный деятель эпохи Мин. Его учение, получившее название «янминизм», доминировало в Китае до середины XVII в. «Янминизм» оказал воздействие на развитие философской мысли в Корее и Японии. Исходным пунктом философии Ван Янмина было неоконфуцианство, особенно учение Чжу Си, затем «сделало поворот в сторону даосской и буддийской практики» и позже стало самостоятельным направлением. Основа учения Ван Янмина — это концепция «тождества сердца и принципа» (кит. *синь цзи ли*). Смысл его в том, что принципы, которые, согласно учению Чжу Си, нужно раскрывать посредством «выверения вещей», следует «искать в самом субъекте, а не в зависящем от него внешнем мире»³⁰³.

³⁰³ Подробнее см. *Кобзев А.* Неоконфуцианство. С. 73.

Список терминов

1. *Ангёнхва* (안견화) кор. «школа Ан Гёна» — стиль корейского пейзажа, получивший название по имени придворного художника второй половины XV в. Ан Гёна. Стиль сформировался путем переосмысления пейзажей китайских художников эпохи Сун: Го Си (ок. 1020 — ок. 1090) и Ли Чэна (916–967). Доминировал в живописи придворных художников XV — XVII вв.

2. *Ваюсансу* (와유산수) кор. «горы и воды, которые можно посетить лежа, (т. е. не выходя из дома)».

3. *Ёнмохва* (영모화) кор. «изображения птиц и животных» — жанр классической корейской живописи. Цветы и животных часто рисовали на свитках и ширмах, предназначенных для украшения дома. Подметив особенности разных видов цветущих растений, их персонифицировали, наделяли человеческими качествами. Через определённый набор символических образов передавали нравственную позицию либо пожелание. Произведения этого жанра имеют благопожелательный смысл.

4. *Кат* (갓) — корейская шляпа, которую носили аристократы в повседневной жизни.

5. *Кехведо* (계회도) кор. «изображения собраний» — жанр корейской классической живописи, находится на стыке пейзажной и документальной живописи. Представлял собой изображения собраний чиновников, которые проводило правительство для укрепления нравственности и конфуцианской добродетели. Собравшиеся чиновники вместе читали и заучивали конфуцианские тексты, отдыхали, стреляли из лука, пировали. Для каждого из участников собрания придворные художники писали одинаковые *кехведо*. Сохранившиеся примеры представляют собой вертикальные свитки с единой организацией пространства. В верхней части записано название, далее расположено изображение места проведения собрания, а под ним текст с информацией о событии и именами всех участников.

6. *Кирокхва* (기록화) кор. «документальная живопись» — жанр классической корейской живописи, представляет собой изображения придворных церемоний, собраний чиновников, интеллектуалов.

7. *Кваннём тэгён сансухва* (관념 대경산수화) кор. «вымышленные пейзажи панорамного вида». См. Глава I.

8. *Кваннём согён сансу инмульхва* (소경산수인물화) кор. «изображения людей на фоне вымышленных пейзажей камерного вида». См. Глава I.

9. *Комунго* (거문거) — корейская шестиструнная цитра.

10. Короткое *сиджо* (시조) — трехстрочное стихотворение на корейском языке, каждая строка которого делится на два полустишия. Жанр *сиджо* сформировался на рубеже XIV и XV вв., периодом расцвета считается XVI — XVIII вв. Термин *сиджо* переводят как «напевы времен года» или «напевы нашего времени». Круг тем короткого *сиджо* следующий: пейзажная тема или тема «ухода к природе», тема верности государю, патриотическая тема.

11. *Коса* (고사) кор. «мудрец».

12. *Кымган* (금강산) — горы, расположенные в провинции Канвон, на территории КНДР.

13. *Мунинхва* (문인화) кор. «живопись интеллектуалов» — живопись образованных людей», т. е. аристократов, особое явление, характерное для искусства стран Восточной Азии. Художники-интеллектуалы в Корее предпочитали монохромную живопись, выполненную черной тушью, в особой технике с применением размывок и растушевок. В арсенале художника был набор штрихов. Другими цветами могли окрашивать отдельные детали, например, одеяние героев, но в целом картины выполнены разными оттенками черной туши. Для интеллектуала в черном цвете туши заключалась весь диапазон оттенков и цветов.

14. Неоконфуцианство — термин западного происхождения, обозначает учение, сформированное в XI — XII вв. китайскими философами во главе с Чжу

Си. Неоконфуцианство основано на текстах Конфуция (XVI — X вв. до н.э.), Мэн-цзы (IV — III вв. до н. э.) и их учеников. Подробнее см. Примечание 4.

15. *Пимачжунь* (피마준) кит. *пима цунь* — прием классической дальневосточной живописи. См. Примечани 10.

16. *Попхо* — повседневный наряд китайского аристократа, который также носили корейские аристократы в период Чосон.

17. *Пубёкчун* (부벽준) кит. *фупи-цунь* «насечки большим топором» — прием классической дальневосточной живописи. См. Примечание 11.

18. *Пхунсу* (풍수) — корейский вариант китайского учения *фэньшуй*.

19. *Пхунсокхва* (풍속화) кор. «жанровая живопись» — сцены из жизни крестьян и аристократов. Жанр начал развиваться в конце XVII в., пионером считают художника-интеллектуала Юн Дусо (1668–1715). Становление жанровой живописи связывают с «реальными науками» *сирхак*.

20. *Сакунджа* (사군자) кор. «четыре благородных растения» — любимый жанр аристократов. Четыре растения — сливу мэйхуа, орхидею, хризантему, бамбук — воспевали за качества, которые должен был развивать в себе каждый конфуцианец. С древних времен «четыре благородных растения» были спутниками конфуцианцев и главными мотивами их поэзии и живописи.

21. *Сансухва* (산수화) кор. «горы и воды», кит. *шань шуй* — наиболее популярный жанр классической корейской живописи. Аналог европейской пейзажной живописи.

22. *Сильгён сансухва* (실경산수화) кор. «пейзажи реального вида». См. Глава I.

23. *Сирхак* (실학) «реальные науки»: в конце XVII в. в Корее появились мыслители, выступавшие за развитие практических наук, которые можно было использовать для улучшения жизни народа и укрепления государства.

24. *Сисохва* (시서화) кор. «поэзия, каллиграфия, живопись»: в представлениях корейских интеллектуалов эпохи Чосон живопись, поэзия и каллиграфия существовали в синтезе.

25. *Сочжунхва* (소중화) кор. «маленький Китай» — распространившее при дворе во второй половине XVII в. представление о государстве Чосон как о наследнике покоренной «варварами-маньчжурами» династии Мин.

26. «Старики» (노론) кор. *норон* «сторонники старой догмы» были влиятельной при дворе партией во время правления короля Сукчона (1661–1720)
304

27. *Токва* (독화) кор. «чтение картин»: дальневосточную живопись традиционно не созерцали, а читали практически так же, как и иероглиф, вычлняя один за одним элементы, раскрывали смысл изображенного.

28. Точки *ми* (미점) кит. *ми дянь*, кор. *мичжом* — прием классической дальневосточной живописи. См. Примечание 9.

29. Тохвасо (도화서) — академия придворной живописи в эпоху Чосон.

30. *Тхэгык* (태극) «великое начало» — одна из основных категорий восточной философии.

31. *Чанги* (장기) — корейские шашки.

32. *Чин* (진) кит. *чжэнь* «истинность, подлинность» используется для обозначения «предела искренности», который помогает человеку избежать «объективизации окружающего мира». См. «Чжэнь 1» [Электронный ресурс] http://www.synologia.ru/a/%D0%A7%D0%B6%D1%8D%D0%BD%D1%8C_1

33. *Чингён сансухва* (진경산수화) кор. «пейзажи подлинного вида» — направление корейской пейзажной живописи, возникшее в начале XVIII в. Пионером направления считается Кёмчжэ Чон Сон (1676–1759). Выделяют два этапа. Первый этап — это пейзажи «подлинного вида» Кёмчжэ Чон Сона. *Чингён сансухва* Чон Сона — это изображения знаменитых и исключительных по красоте видов корейских гор, созданных в унисон с *чхонги* «небесным механизмом», целью которых является выражение *чхонги*. *Чингён сансухва* разрабатывалась как живопись, свободная от подражания и копирования созданного ранее. Большое

³⁰⁴ Хан Ёнью. Указ. соч. С. 375.

значение придавали личному опыту автора, т. е. испытанным им чувствам. В задачи художника входило создание реалистичного пейзажа, однако изображение не должно было воспроизводить исключительно внешний вид ландшафта. Достоверность реализовывалась не копированием формы объекта, а путем выражения его сути, осуществляемого через воспроизведение главных особенностей. Второй этап — это *чингён сансухва* художников второй половины XVIII в. Для художников было важно достоверно изображать корейские ландшафты. Кан Сэхван (1713–1791), Ким Хондо (1745–1806) считали, что «нужно рисовать только то, что видит глаз»³⁰⁵, применяли линейную перспективу и светотень.

34. *Чингён сидэ* (진경시대) кор. «эпоха подлинного вида» — термин, предложенный корейским историком Чхве Вансу. Он выделяет три этапа эпохи *чингён*: период становления во время правления короля Сукчона (1675–1720), период расцвета во время правления короля Ёнчжо (1724–1776) и период заката во время правления короля Чончжо (1776–1800). В это время, по мнению исследователя, «проявились особенности национальной культуры», сформировались *чингён сансухва* «пейзажи подлинного вида» и *чинси* «подлинная поэзия»³⁰⁶.

35. *Чинси* (진시) кор. «подлинная поэзия» — направление корейской классической поэзии, сложившееся в конце XVII — нач. XVIII в. в творчестве интеллектуалов Ким Чханхыпа, Ким Чханхёпа. Мастером жанра считается поэт-интеллектуал Ли Бёнъён.

36. Чипхёнчжон (집현전) кор. «павильон мудрейших» — придворная палата, совещательный орган при правителе. Основана в период правления короля Седжона (1418–1450).

37. Чосон (조선) — государство, существовавшее на территории Корейского полуострова с 1392 по 1897 гг.

³⁰⁵ Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансу (Пейзажи эпохи Чосон). С. 192.

³⁰⁶ Чхве Вансу. Чосон ванчжоз мунхва чольчжонги. Чингён сидэ (Золотой век культуры династии Чосон. Эпоха *чингён*) // Чингён сидэ I (Эпоха Чингён. Том I). Сеул: Тольпэге, 2012. С. 13–44.

38. *Чхонги* (천기) кит. *тянь цзи* — «небесный механизм», «движущая сила естества», «внутренний импульс саморазвития жизни»³⁰⁷. Подробное про эту категорию см. раздел «Философско-эстетическое содержание пейзажей «подлинного вида» *чингён сансухва* Кёмчжэ Чон Сона».

39. *Чхонгирон* (천기론) кор. «теория о небесном механизме» — концепция творческого акта, предложенная китайским художником-интеллектуалом и теоретиком Дун Цичаном. Подробнее см. Глава II.

40. *Ханмун* (한문) — китайский классический литературный язык.

41. *Хын* (흥) кор. «восторг»: в контексте *чингён сансухва* — это состояние эмоционального возбуждения, прорыва, который испытывал человек в момент созерцания прекрасного вида природы. Художник должен был передать испытанный восторг (*хын*), который помогал понять и выразить «небесный механизм» *чхонги*.

³⁰⁷ *Малявин В.В.* Чжуан-цзы. М.: Мысль, 1995. С. 412.

Библиография

Источники

1. Бамбук в снегу. Корейская лирика VII — XIX веков / Пер. А. Жовтис. — М.: Наука, 1978. — 327 с.
2. Коллекция Государственного музея РК [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.museum.go.kr> (дата обращения: 15.09.2018).
3. Коллекция Музея искусств «Лиум» корпорации «Самсунг» [Электронный ресурс]. — URL: <http://leeum.samsungfoundation.org> (дата обращения: 07.08.2017).
4. Коллекция Музея Кансон [Электронный ресурс]. — URL: <http://kansong.org> (дата обращения: 04.05.2018).
5. Коллекция Музея университета Корё [Электронный ресурс]. — URL: <http://archives.korea.ac.kr> (дата обращения: 14.09.2018).
6. Коллекция Музея Государственного сеульского университета [Электронный ресурс]. — URL: <http://museum.snu.ac.kr> (дата обращения: 29.08.2018).

Литература на русском языке

7. Белозерова, В.Г. Сады Кореи и взаимодействия дальневосточных культур / В.Г. Белозерова // Искусствознание. — No1. — 2001. — С. 144–160.
8. Белозерова, В.Г. Традиционная техника живописи на свитках / В.Г. Белозерова // Духовная культура Китая: энциклопедия. Т. 6. Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. — М.: Вост. лит., 2010. — С. 145–150.
9. Белозерова, В.Г. Традиционное искусство Китая Том 1. Неолит — IX век / В.Г. Белозерова. — М.: Университет Д. Пожарского, 2016. — 545 с.
10. Виноградова, Н.А. Горы – воды: Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. — М.: Белый город, 2011. — 48 с.
11. Виноградова, Н.А. Китай. Корея. Япония: образ мира в искусстве / Н.А. Виноградова. — М.: Прогресс-Традиция, 2010. — 288 с.

12. Виноградова, Н.А. Китайская пейзажная живопись / Н.А. Виноградова. — М.: Изобразительное искусство, 1972. — 160 с.
13. Глухарева, О.Н. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века / О.Н. Глухарева. — М.: Искусство, 1972. — 252 с.
14. Гутарева, Ю.И. Корейская пейзажная живопись / Ю.И. Гутарева. — СПб.: Принтол, 2016. — 34 с.
15. Гутарёва, Ю.И. Корейский пейзаж сансухва («горы-воды») в современном искусстве Кореи: традиции и новации / Ю.И. Гутарева // Вестник центра корейского языка и культуры. — 2015. — No 17. — С. 135–161.
16. Гутарёва, Ю.И. Традиционный корейский пейзаж сансухва («горы-воды») в творчестве И (Ли) Санбома (1897–1971), Пён Квансига (1899–1976) и Чон Ёнмана (1938–1999) / Ю.И. Гутарева // Современное искусство Востока. Сборник материалов международной научной конференции / Ред-сост. Д. Н. Воробьева. — М.: Московский музей современного искусства, Государственный институт искусствознания, 2017. С. 108–120.
17. Гутарева, Ю.И. Чингён сансухва — корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII — середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дис... канд. искус.: 17.00.04 / Гутарева Юлия Ивановна. — СПб., 2014. — 205 с.
18. Джарылгасинова, Р.Ш. Когурёские гробницы и их настенная живопись / Р.Ш. Джарылгасинова // Корейское классическое искусство. Сборник статей под ред. Л.Р. Концевича. — М.: Наука, 1972. [Электронный ресурс]. — URL: <http://artyx.ru/books/item/f00/s00/z0000016/st002.shtml> (дата обращения: 19.10.2018).
19. Елисеева, И.А. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции / И.А. Елисеева. — М.: Государственный музей Востока, 2010. — 160 с.
20. 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.

21. Завадская, Е.В. Эстетические проблемы живописи старого Китая / Е.В. Завадская. — М.: Искусство, 1975. — 439 с.
22. 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.
23. Ионова, Ю.В. Этнография Кореи (избранные статьи) / Ю.В. Ионова. — М.: Первое марта, 2011. — 424 с.
24. История Кореи. Том 1 / Ю.В. Ванин. — М.: Наука, 1974. — 826 с.
25. 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.
26. Киреева, Л.И. Автопортрет Кёмчжэ Чон Сона / Л.И. Киреева. // Статьи по искусству Кореи. — Магнитогорск: МАГУ, 2006. — С. 44–49.
27. Киреева, Л.И. Из истории изучения творчества Чон Сона в Южной Корее / Л.И. Киреева // Статьи по искусству Кореи. — Магнитогорск: МАГУ, 2006. — С. 42–44.
28. Киреева, Л.И. Падающая вода и сосны на горных склонах / Л. И. Киреева // Восточная коллекция. — 2010. — 3 (42). — С. 142–151.
29. Киреева, Л.И. Пейзажная живопись Чон Сона (Кёмджэ) / Л.И. Киреева // Корейское классическое искусство. Сб. Ст. — М.: ГРВЛ, 1972. — С. 65–79.
30. Киреева, Л.И. Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи : автореф. дис... канд. историч. наук: 08.00.00 / Киреева Людмила Ивановна. — М., 1978. — 17 с.
31. Киреева, Л.И. Чон Сон (Кёмчжэ) в зарубежных собраниях / Л.И. Киреева // Статьи по искусству Кореи. — Магнитогорск: МАГУ, 2006. — С. 49–53.
32. Киреева, Л.И. Magnum opus Кёмчже Чон сона / Л.И. Киреева // Вестник Центра корейского языка и культуры. — 2012. — Выпуск 12. — С. 205–209.
33. Кобзев, А.И. Неоконфуцианство / А.И. Кобзев. — М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН, 2002. — 600 с.

34. Кравцова, М.Е. Мировая художественная культура. История искусства Китая: учебное пособие / М.Е. Кравцова. — СПб.: Лань, 2004. — 960 с.
35. Курбанов, С.О. Конфуцианский классический «Канон сыновней почтительности» в корейской трактовке / С.О. Курбанов. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2007. — 289 с.
36. Курбанов, С.О. Курс лекций по истории Кореи с древности до конца XX века / С.О. Курбанов. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2002. — 628 с.
37. Ланьков, А.Н. Политическая борьба в Корее 16–18 вв. / А.Н. Ланьков. — СПб.: Центр «Петербургское востоковедение», 1995. — 200 с.
38. Ли Инно. Долина журавлей. Пер. А.Ф. Троцевич. // История цветов — Ленинград: Художественная литература, 1991. — С. 51–54.
39. Малявин, В.В. Империя ученых / В.В. Малявин. — М.: Европа, 2007. — 384 с.
40. Марков, В.М. Искусство Республики Корея второй половины XX века / В.М. Марков. — Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. — 335 с.
41. 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.
42. Никитина, М.И. Миф о женщине-солнце и ее родителях в ритуальной традиции Древней Кореи и соседних стран / М.И. Никитина. — СПб: Петербургское востоковедение, 2001. — 560 с.
43. Никитина, М.И. Корейская поэзия XVI — XIX вв. в жанре сиджо / М.И. Никитина. — СПб: Петербургское востоковедение, 1994. — 306 с.
44. Никитина, М.И.; Троцевич, А.Ф. Очерки истории корейской литературы / М.И. Никитина, А.Ф. Троцевич. — М.: Наука, 1969. — 236 с.
45. Осенмук, В.В. Чань-буддийская живопись и академический пейзаж периода Южная Сун в Китае / В.В. Осенмук. — М.: Смысл, 2001. — 384 с.
46. Осипова, Н.О. Структурно-семиотический подход как аспект методологии гуманитарного знания. [Электронный ресурс] Режим доступа: http://www.cr-journal.ru/rus/journals/79.html&j_id=7 (дата обращения: 12.10.2018).

47. Попов, О.П. Китайская литература / О.П. Попов. — М.: Арткрас, 2012. — С. 512.
48. Симбирцева, Т.М. Владыки старой Кореи / Т.М. Симбирцева. — М.: РГГУ, 2012. — 640 с.
49. Слово о живописи из сада с горчичное зерно / Пер. и ком. Е.В. Завадской. — М.: Изд-во В. Шевчук, 2001. — 507 с.
50. 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.
51. 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.
52. Тихонов, В.М.; Кан, Мангиль. История Кореи / В.М. Тихонов, Мангиль Ким. — М.: Восточная книга, 2011. — 341 с.
53. Толстокулаков, И.А. Очерки истории корейской культуры / И.А. Толстокулаков. — Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. — 238 с.
54. Троцевич, А.Ф. История корейской традиционной литературы (до XX в.) / А.Ф. Троцевич. — СПб.: Изд-во СПбГУ, 2004. — 324 с.
55. Троцевич, А.Ф. Миф и сюжетная проза Кореи / А.Ф. Троцевич. — СПб.: Петербургское востоковедение, 1996. — 208 с.
56. Тягай, Г.Д. Общественная мысль Кореи в эпоху феодализма / Г.Д. Тягай. — М.: Наука, 1971. — 256 с.
57. Тян, В.Д. Буддийские храмы средневековой Кореи. История, архитектура, философия / В.Д. Тян. — М.: Восточная литература, 2001. — 174 с.
58. Чхве Вансу. «Гора Инвансан после дождя». Пейзаж, освященный великой дружбой [Электронный ресурс] / Вансу Чхве // Кореана. — 2006. — Осень. — No3. — Режим доступа: http://koreana.kf.or.kr/view.asp?article_id=6862. (дата обращения: 25.08.2017).

59. Хан Валерий. Философия неоконфуцианства в период раннего Чосона династии Ли (XIV — XVI вв.) [Электронный ресурс] Режим доступа: http://world.lib.ru/k/kim_o_i/vbn3rtf.shtml. (дата обращения: 04.10.2018).

60. Хан Ёнъю. История Кореи. Новый взгляд / Ёнъю Хан. — М.: Вост. Лит., 2010. — 758 с.

61. Хохлова, Е.А. Значение термина чингён сансухва (眞景山水畫) / Е.А. Хохлова // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. № 2. — С. 371–378.

62. Хохлова, Е.А. Изучение живописи Чосон в XX веке / Е.А. Хохлова // Вестник российского корееведения. 2014. Вып. 4. — С. 188–199.

Литература на английском языке:

63. Ahn Hwi-joon. The Origin and Development of Landscape Painting in Korea / Hwi-joon Ahn // Arts of Korea. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1998. — 294 p.

64. Cho Eun-jung. Korean painting from Modern to Contemporary, 1945-1980s. / Eun-jung Cho. Seoul: Hollym, 2015. — 160 p.

65. Choe Wan-su. Korean True-View Landscape: Paintings by Chong Son (1676—1759) / Wan-su Choe. L.: Saffron, 2005. — 382 p.

66. Chung Hyung-Min. Modern Korean ink painting / Hyung-Min Chung. Seoul.: Hollum International Corp, 2006. — 158 p.

67. 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.

68. Jong-Gil Lim. 100.art.kr. Korean Contemporary Art Scene / Lim Jong-Gil. Seoul: The open books, 2012. — 623 p.

69. Jungmann B. Painters as envoys. Korean inspiration in eighteenth-century Japanese Nanga. / B. Jungmann. Hong Kong: Princeton University Press, 2004. — 272 p.

70. Jungmann B. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392-1910 / B. Jungmann. L.: Reaktion Books, 2014. — 392 p.

71. Hammer E. *The Arts of Korea. A Resource for Educators* / E. Hammer. N. Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2001. — 117 p.
72. Hong Sun-pyo, Jang Nam-won. *Understanding Korean art* / Sun-pyo Hong, Nam-won Jang. Seoul: Jimoondang, 2011. — 250 p.
73. Kim Chae-won, Kim Won-yong. *The arts of Korea: ceramics, sculpter, gold bronze* / Chae-won Kim, Won-yong Kim. L.: Thames and Hudson, 1966. — 283 p.
74. Kim. M.W. *Korean Contemporary art* / M.W. Kim. N.Y.: Prestel, 2012. — 192 p.
75. Kim Youngna. *20-th Century Korean Art* / Youngna Kim. L.: Lanvence King Publishing, 2005. — 283 p.
76. Kim Youngna. *Modern and contemporary art in Korea* / Youngna Kim. Seoul: Hollum International Corp., 2005. — 110 p.
77. 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. P. 161–240 p.
78. Kim Paik Kumja. *Chong Son (1676—1759): His Life and Career* / Kumja Kim Paik // *Artibus Asiae*. 1992. No. 3/4. P. 329–343.
79. Kim Paik Kumja. *Goryeo Dynasty. Korea's Age of Enlightenment, 918 — 1392* / Kumja Kim Paik. Ghent: Snoeck-Ducaju and Zoon, 2003. P. 33–94.
80. Lee Dongjy. *The beauty of old Korean paintings: A history and an appreciation* / Dongjy Lee. Seoul: Saffron books, Eastern Art publishing, 2004. — 208 p.
81. Lee Kyong-hee. *Modern Korean Artists* / Kyong-hee Lee. Seoul: Korean foundation, 2009. — 222 p.
82. Lee Song-mi. *Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-view landscape painting of the Choson Dynasty* // *Arts of Korea: catalogue of an exhibition* / Yang-mo Chŏng, Judith G. Smith. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 330–401.
83. Lee Song-mi. *Continuity and Innovation through the Ages* / Song-mi Lee. Seoul: Hollym, 2006. — 222 p.
84. Lee Soyoung. *Art of the Korean Renaissance, 1400–1600* / Soyoung Lee. N.Y.: Metropolitan Museum of Art, 2009. — 140 p.

85. Lee Taeho. Life of a Joseon government artist: social status, creative drive and drinking habits / Taeho Lee // National Museum of Korea. 2012. Vol. 18. P. 15–26.
86. Mc.Cune E. The arts of Korea; an illustrated history / Evelyn Mc.Cune. Tokyo: Charles E. Tuttle, 1962. — 452 p.
87. Moes. Robert J. Korean art collection in the Brooklyn Museum / Moes Robert J. N. Y.: Nulwa Co., Ltd, 2006. — 287 p.
88. Mun Myong-dae. Koryo Buddhist painting: A mirror of religious values and aristocratic tastes / Myong-dae Mun // Korean cultural heritage. – Fine Arts. Volume 1. Edited by Son Chu-Whan. Seoul: Samsung Moonhwa Painting, 1994. – P. 48–53.
89. Park Jeong-Hye. Court paintings from the Joseon Dynasty / Jeong-Hye Park. Seoul: Seoul selection, 2014. — 154 p.
90. Park Youngdae. Essential Korean art: From prehistory to the Joseon Period / Youngdae Park. Seoul: Hyeonamsa publishing Co., Ltd, 2004. — 416 p.
91. Pak Youngsook, Whitfield R. Handbook of Korean Art / Youngsook Park. Seoul: Yekyong Publ., 2002. – 279 p.
92. Portal J. Korea: art and archaeology / J. Portal. L.: British Museum, 2000. — 240 p.
93. Smith Judith G. The Arts of Korea. A Resource for Educators / Judith G. Smith. N.Y.: The Metropolitan Museum of Art, 2001. – 124 p.
94. Son Chu-Whan. Korean cultural heritage. Fine Arts. Volume 1. / Chu-Whan Son. Seoul: Samsung Moonhwa Painting, 1994. — 299 p.
95. Starkmann C., Zelevansky L. Your bright future. 12 contemporary artists from Korea / C. Starkmann, L.Zelevansky. Los Angeles: LA County Museum of Fine arts, 2009. — 208 p.
96. Swann Peter C. Art of China, Korea and Japan / Peter C. Swann. London: Thames and Hudson, 1962. – 452 p.
97. The Korean relics in Japan. 2. Tokyo National Museum. Osaka Museum of oriental ceramics, Yamato Bunkakan Collection. Seoul: The Korea Foundation, 1995. — 497 p.

98. 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 Minicipal Museum. Seoul: The Korea Foundatation, 1997. — 485 p.

99. Yi Song-mi. Artistic Tradition and the Depiction of Reality: True-view landscape painting of the Choson Dynasty // Arts of Korea: catalogue of an exhibition at the Metropolitan Museum of Art / Edited by Yang-mo Chǒng, Judith G. Smith. NY: Metropolitan Museum of Art, 1998. P. 330–366.

100. Lee Song-me. Korean Landscape painting. Continuity and innovation through the ages / Song-me Yi. New Jersey: Hollum, 2006. – 221 p.

101. Lee Song-me. Koreans and Their Mountain Paintings / Song-me Yi // Koreana. 1994. Vol. 8. No. 4. P. 18–25.

102. Whitfield R. Treasures from Korea: Art Through 5000 Years / R. Whitfield. Indiana University Press, 1984. – 224 p.

103. 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.

Литература на корейском языке:

104. Ан Дэхи. Ет мунхак чакпхум сок исангхянэ сэге (Утопия в произведениях классической литературы) / Дэхи Ан. // Сансухва. Исангхяныль кумккуда (Пейзаж: в поисках утопии). — Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2014. — С. 304.

105. Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ ихэ (Как понимать корейскую живопись) / Хвичжун Ан. — Сеул: Тольпэге, 2004. — 415 с.

106. Ан Хвичжун. Хангук хвехваэ чончхон (Традиция корейской живописи) / Хвичжун. — Сеул: Сахве пхённон, 2012. – 498 с.

107. Кан Минги, Ли Сукхи, Чан Гихун, Син Ёнчхоль. Кхыллик хангук мисульса (Клик, История корейского искусства) / Минги Кан, Сукхи Ли, Гихун Чан, Ёнчхоль Син. — Сеул: Егён, 2012. — 234 с.

108. Кванмён пэкква сачжон 6. Мунхак есуль (Энциклопедия Кванмён. Том 6. Литература и искусство). — Пхеньян: Пэкквасачжон, 2008. — 561 с.

109. Ким Бёнхон. Чингён сидэнын опта (Эпохи *чингён* не было). [Электронный ресурс] // Чосон Медиа. — 2017. — 22 сентября Режим доступа: <http://pub.chosun.com/client/news/viw.asp?cate=C03&mcate=M1004&nNewsNumb=20170926247&nidx=26248#> (дата обращения: 28.09.2018).

110. Ким Воннён. Хангук мисульмунхваэ ихэ (Как понимать корейскую культуру) / Воннён Ким. — Сеул: Егён, 2014. — 382 с.

111. Ким Воннён, Ан Хвичжун. Хангук мисульсаэ ёкса (История корейского искусства) / Воннён Ким, Хвичжун Ан. — Сеул: Сигонарт, 2011. — 454 с.

112. Ким Сонхи. Тонян чхольхак сыххечхи 2 (Набросок дальневосточной философии, Том 2) / Сонхи Ким. — Сеул: Пхульпит, 2009. — 272 с.

113. Ко Ёнхи. Сонбиэ сэнгак сансуро маннада. (Читаем мысли интеллектуалов в пейзажах) / Ёнхи Ким. — Сеул: Тасотсуре, 2012. — 216 с.

114. Ко Ёнхи. Чосон сидэ сансу (Пейзаж эпохи Чосон) / Ёнхи Ким. — Сеул: Тольпэге, 2007. — 384 с.

115. Ко Ёнхи. Чосон хуги сансу кихэнесуль ёнгу чонсонгва нонён гыруппхыль чунсимыро (Исследование искусства дневников о путешествиях в горы периода позднего Чосон. На примере творчества группы нонён и художника Чон Сона) / Ёнхи Ким. — Сеул: Ильчжиса, 2001. — 301 с.

116. Коёнхиэ ет кырим сок инмуре марыль кольда (Ко Ёнхи заговаривает с мудрецами с древних картин) [Электронный ресурс] // Газета Мунхва ильбо. — 2012. — 30 ноября. Режим доступа:

<http://www.munhwa.com/news/view.html?no=2012113001033130025003> (дата обращения: 15.04.2018).

117. Ко Юсоп. Чосон Хварон (Живопись эпохи Чосон) / Юсоп Ко. Сеул: Кёнин мунхваса, 1976. — 248 с.

118. Ли Дончжу. Ури еткыримэ арымдаум (Красота старой корейской живописи) / Дончжу Ли. — Сеул: Сигонарт, 2006. — 384 с.
119. Ли Дончжу. Хангук хвехвасарон. (История корейской живописи) / Дончжу Ли. — Сеул: Ёльхвадан, 1994. — 346 с.
120. Ли Согу. Кёмчжэ Чон Сон пусыро чосоньль кырида. (Чон Сон рисующий кистью страну Чосон) / Согу Ли. — Сеул: Пучхон, 2016. — 335 с.
121. Мисульсок тоси тоси сок мисуль (Город в искусстве, искусство в городе): Каталог выставки. — Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2017. — 248 с.
122. Пак Ёнсук. Хангук мисульса ияги (Рассказы об искусстве Кореи) / Ёнсук Пак. — Сеул: Пучхон, 2003. — 334 с.
123. Пак Чхачжихён. Хангук мисульса (История корейского искусства) / Чхачжихён Пак. — Сеул: Тучжимидио, 2008. — 179 с.
124. Пак Учхан. Хангук мусульса (История корейского искусства) / Учхан Пак. — Сеул: Чэвон, 2014. — 220 с.
125. Пак Хэхун. Тонгасиа хвехвава сосангпхальгён (Дальневосточная живопись и «Восемь видов Сосана») / Пак Хэхун // Сансухва. Исангхяньль кумккуда (Пейзаж: в поисках утопии). — Сеул: Государственный музей Республики Корея, — 2014. — С. 228–243.
126. Пак Ынсун. Ирокхе арымдаун ури хвехва (Такая красивая корейская живопись) / Ынсун Пак. — Сеул: Хангук мунхвачжэ похо чэдан, 2009. — 339 с.
127. Пак Ынсун. Кымгансан ёнгу (Исследования живописи гор Кымган) / Ынсун Пак. — Сеул: Ильчжиса, 1999. — 437 с.
128. Пак Ынсун. Чингён сансухва ёнгу пипханчжок комтхо (Критический анализ исследований *чингён сансухва*) / Ынсун Пак // Хангук сахакхве. 2007. № 28. — С. 89–124 с.
129. Сон Мисук. Уримисуль быллогы (Блог о корейском искусстве) / Мисук Сон. — Сеул: Атхыбуксы, 2013. — 238 с.

130. Хангук минчжок мисуль ёнгусо (Центр исследования искусства корейского народа). Чингён мунхва (Культура чингён) / Хангук минчжок мисуль ёнгусо. — Сеул: Хёнамса, 2014. — 416 с.

131. Хан Чжонхи. Хангукква чунгук хвехва (Корейская и китайская живопись). Сеул: Хаккочже, 1999. — 442 с.

132. Хон Сонпхё. Сансухваэ чонтхонгва чинно (Традиция и пути развития пейзажа) / Сонпхё Хон. // История живописи Чосон. — Сеул: Мунэчхульпханса, 2004. — С. 54–74 с.

133. Хон Сонпхё. Чосон сидэ хвехвасарон (Исследование живописи эпохи Чосон) / Сонпхё Хон. — Сеул: Мунэчхульпханса, 2004. — 708 с.

134. Хон Сонпхё, Чхве Сонын. Альгисвиун хангукмисульса (Простая история корейского искусства) / Сонпхё Хон, Сонын Чхве. — Сеул: Мичжинса, 2011. — 367 с.

135. Чан Чжинсон. Кин Хан пхиль косаквансудоэ чакча мит ёндэ мунчже (Проблематика атрибуции работы «Мудрец, созерцающий воду» Кан Хиана) / Чжинсон Чан // Мисульсава сигакмунхва. — 2009. — С. 128–146.

136. Чин Чжунхён. Танвон Кимхондо ёнгу (Исследование Ким Хондо) / Чунхён Чин. — Сеул: Ильчжиса, 1999. — 734 с.

137. Чо Ёнчжин, Пэ Чэён. Тонянхва отгон кыриминга (Что такое дальневосточная живопись?) / Ёнчжин Чо, Чэён Пэ. — Сеул: Ёльхвадан, 2008. — 309 с.

138. Чон Чхоль. Сонсанские напевы / Перевод А. Жовтиса // Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX вв. М.: Наука, 1978. — С. 262–274.

139. Чо Сонми. Хангуге чосонхва. (Корейские портреты) / Сонми Чо. — Сеул: Тольпегэ, 2009. — 581 с.

140. Чхонноксансу, нагвоныль кырида (Сине-зеленые пейзажи. Рисуя рай). — Сеул: Государственный музей Республики Корея, 2006. — 43 с.

141. Чхве Вансу. Чингён сидэ. Т.1. (Эпоха чингён Т.1) / Вансу Чхве. — Сеул: Тольпэге, 2012. — 234 с.

142. Чхве Вансу. Чингён сидэ. Т.2. (Эпоха чингён Т.2) / Вансу Чхве. — Сеул: Тольпэге, 2012. — 375 с.

143. Юн Санхун. Чингёнсансухваэ хёндэчжон чехэсокква хэсоге кванхан ёнгу (О современных интерпретациях и анализе чингёнсансухва): Дис... магистра искусствознания / Санхун Юн. — Сеул: Университе Хоник, 2014. — 135 с.

144. Юн Чхольгю. Ет кыrimi свивочжинын чхэк. (Книга, благодаря которой старые картины кажутся не такими сложными) / Чхольгю Юн. — Сеул: Тхам, 2014. — 210 с.

145. Юн Хвисун. Чосон мисульса ёнгу (Исследование искусства эпохи Чосон) / Юн Хвисун. — Сеул: Помуса, 1946. — 361 с.

Список иллюстраций

1. Ли Чжехён (이제현, 1288–1367). «Пересечение реки на лошадях, 기마도강도», XIV в. Шелк, тушь, краски. 28.8 x 43.9 см. Государственный музей РК, Сеул.
2. Предположительно Ан Гён (전 안견, ?-?). Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян, 소상팔경도», XVI в. Шелк, тушь. 35.3 x 29.9 см. Государственный музей РК, Сеул.
3. Предположительно Ан Гён (전 안견, ?-?). Альбомная серия «Восемь видов четырех времен года, 사시팔경도», XV в. Шелк, тушь. 35.2 x 28.5 см. Государственный музей Республики Корея, Сеул.
4. Ан Гён (안견, ?-?). «Путешествие во сне в Персиковый сад, 몽유도원도», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7 x 106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония.
5. Ли Чжин (이징, 1581–1643). «Вечерний звон колокола в храме, 연사모종도», XVII в. Шелк, тушь, водяные краски. 103.9 x 55.1 см. Государственный музей РК, Сеул.
6. Ли Чжин (이징, 1581–1643). «Горы и воды, 산수화», XVII в. Шелк, золотая краска. 87.8 x 61.2 см. Государственный музей РК, Сеул.
7. Го Си. «Ранняя весна», 1072. Шелк, тушь. 158.3 x 108.1 см. Музей императорского дворца, Тайбей, Тайвань
8. Ким Мёнгук (김명국, ?-?). «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада, 설중귀려도», XVII в. Рами, тушь. 101.7x55 см. Государственный музей РК, Сеул.
9. Ли Гёнъюн (이경윤, 1545–1611). «Горы и воды, 산수화», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 91.1x59.5 см. Государственный музей РК, Сеул.
10. Ким Си (김시, 1524–1593). «Прояснение после бури в зимнем лесу, 한림제설도», 1584. Шелк, тушь. 53x67.2 см. Художественный музей Кливленда, Кливленд, США.

11. Ли Хынхё (이흥효, 1537–1593). «Горы и воды, 산수도», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул.
12. Ли Хынхё (이흥효, 1537–1593). «Горы и воды, 산수도», 1593. Шелк, тушь. 29.3 x 24.9 см. Частная коллекция, РК.
13. Ли Хынхё (이흥효, 1537–1593). «Горы и воды, 산수도», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул.
14. Ли Хынхё (이흥효, 1537–1593). «Горы и воды, 산수도», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул.
15. Ли Сонгиль (이성길, 1562–?). «Девять излучин Уишань, 무이구곡도», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см. Государственный музей РК, Сеул.
16. Ли Сонгиль (이성길, 1562–1621). «Девять излучин Уишань, 무이구곡도» (фрагмент), 1592.
17. Кан Хиан (강희안, 1417–1465). «Мудрец, созерцающий воду, 고사관수도», XV в. Бумага, тушь. 23.4x15.7 см. Государственный музей РК, Сеул.
18. Предположительно Кан Хиан (전 강희안, 1417–1465). «Мудрец на мостике, 고사도교도», XV в. Бумага, тушь. 22.2x21.5 см. Государственный музей РК, Сеул.
19. Ли Гёньюн (전 이경윤, 1545–1611). «Рыбак под ивой», XVI в. Бумага, тушь. 27.8x19.1 см. Государственный музей РК, Сеул.
20. Ли Чжон (이정, 1578–1607). «Рыбак на реке Хан, 한강조주도», XVII в. Бумага, тушь. 19.1x23.5 см. Государственный музей РК, Сеул.
21. Юн Инголь (윤인걸, ?–?). «Спящий в лодке рыбак», XVI в. Бумага, тушь. Государственный музей РК, Сеул.
22. Хам Юндок (함윤덕?–?). «Мудрец на ослике, 기려도», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 15.6x19.2 см. Государственный музей РК, Сеул.
23. Предположительно Ли Гёньюн (전 이경윤, 1545–1611). «Мудрец на ослике, 기려도», XVI в. Шелк, тушь. 31.2x24.9 см. Музей университета Корё, Сеул.

24. Предположительно Ли Гёньюн (전 이경윤, 1545–1611). «Опустивший в воду ноги мудрец, 고사탁족도», XVI в. Бумага, тушь, водяные краски. 27.8x19.1 см. Государственный музей РК, Сеул.
25. Предположительно Ли Гёньюн (전 이경윤, 1545–1611). «Опустивший в воду ноги мудрец, 고사탁족도», XVI в. Бумага, тушь. 31.2x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул.
26. Ли Чжин (이징,). «Старая вилла в Хваге, 화개현구장도», 1643. Шелк, тушь. 188x67.5 см. Государственный музей РК, Сеул.
27. Хан Сигак (1621–?). «Государственный экзамен для кандидатов из северо-восточных провинций, 북새선은도», 1664. Тушь, краски, шелк. 57.6x674.1 см (длина всего свитка). Государственный музей РК, Сеул.
28. Чо Сок (조속, 1595–1668). «Горы и воды, 산수화», XVII в. Бумага, тушь, водяные краски. 38.5x27.6 см. Музей Кансон, Сеул.
29. Хан Сигак (1621–?). «Вид гор Чхильбо, 칠보산전도», 1664. Бумага, тушь, водяные краски. 30x44 см. Государственный музей РК, Сеул.
30. Чо Сэголь (조세걸, 1635–1705?). Из альбома «Девять излучин Когун, 고궁구곡도». 51.6x37.5 см. Бумага, тушь, краски. Государственный музей РК, Сеул.
32. Фотография вида местности Когун. Провинция Канвон.
31. Чо Сэголь (조세걸, 1635–1705?). Из альбома «Девять излучин Когун, 고궁구곡도». 51.6x37.5 см. Бумага, тушь, краски. Государственный музей РК, Сеул.
33. Фотография вида местности Когун. Провинция Канвон.
34. Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун» (фрагмент).
35. Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун» (фрагмент).
36. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Общий вид гор Кымган, 금강전도» из альбома «Горы Пунак в год Синмё, 신묘년풍악도첩», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36x37.4 см. Государственный музей РК, Сеул.
37. Горы Кымган. Фотография.

48. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Мост ста потоков, 백천교» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36x37.4 см. Государственный музей РК, Сеул.
39. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Монастырь Чанан, 장안사도» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36x37.4 см. Государственный музей РК, Сеул.
40. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Общий вид гор Кымган, 금강전도», 1734. Бумага, тушь, водяные краски. 130.8x94 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул, РК.
41. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Гора Инван после дождя, 인왕제색도», 1751. Бумага, тушь. 71.2x138.2 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул.
42. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Водопад Пагён, 박연폭포», 1750. Бумага, тушь. 119.5x52 см. Частная коллекция.
43. Водопад Пагён. Фотография.
44. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Водопад Самбуён, 삼부역폭포», 1747. Шелк, тушь, водяные краски. 31.4x24.2 см. Музей Кансон, Сеул.
45. Водопад Самбуён. Фотография.
46. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Апкучжон, 압구정도» из альбома «Знаменитые виды Кёнгё, 경교명승첩», 1741. Шелк, тушь, водяные краски. 20x31 см. Музей Кансон, Сеул.
47. Чон Сон (정선, 1676–1759). «Водопад девяти драконов, 구룡폭포도». Тушь, бумага. 29.6x23.4 см. Государственный музей РК, Сеул.
48. Ким Хондо (김홍도, 1745–1806). «Водопад девяти драконов, 구룡폭포도». 1788 г. Бумага, тушь. 30.4 x 43.7 см. Частная коллекция.
49. «Водопад девяти драконов». Фотография.

Приложение



Рис. 1 — Ли Чжехён. «Пересечение реки», XIV в. Шелк, тушь, краски. 28.8x43.9 см. Государственный музей РК, Сеул

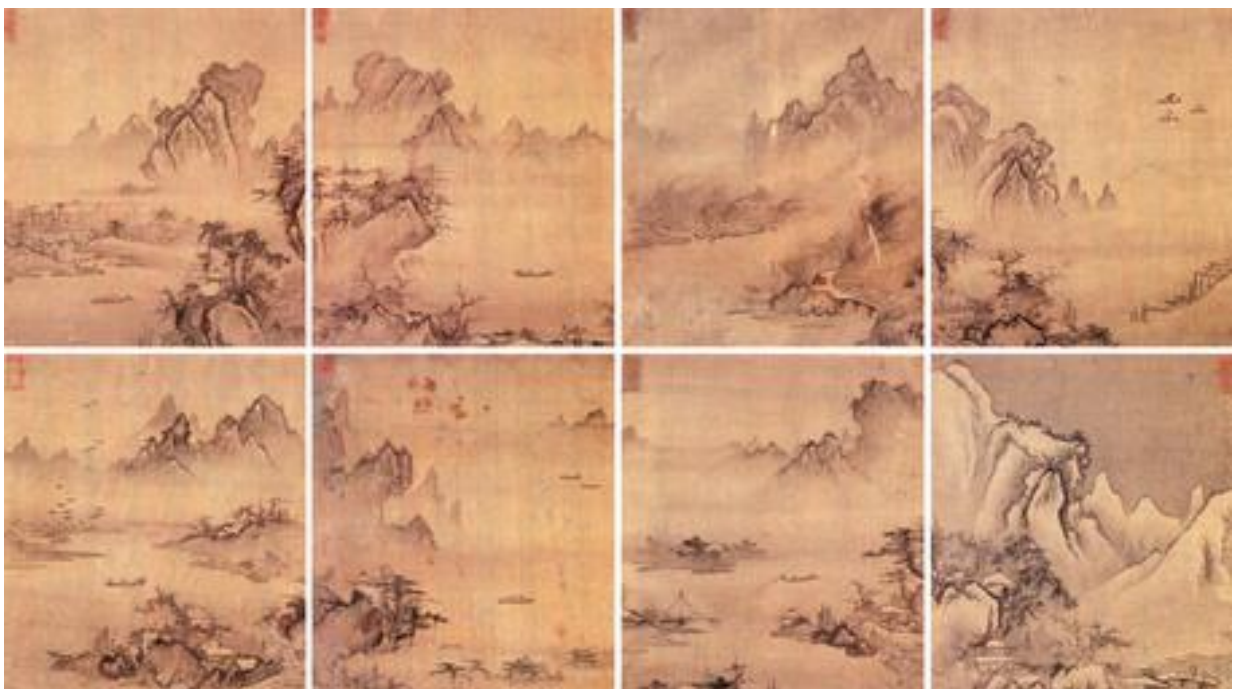


Рис. 2 — Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов рек Сяо и Сян», XVI в. Шелк, тушь. 35.3x29.9 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 3 — Предположительно Ан Гён. Альбомная серия «Восемь видов четырех времен года», XV в. Шелк, тушь. 35.2x28.5 см. Государственный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 4 — Ан Гён. «Путешествие во сне в Персиковый сад», 1447. Шелк, тушь, водяные краски. 38.7x106.5 см. Библиотека университета Тэнри, Тэнри, Япония



Рис. 5 — Ли Чжин. «Вечерний звон колокола в храме», XVII в. Шелк, тушь, водяные краски. 103.9x55.1 см. Государственный музей РК, Сеул

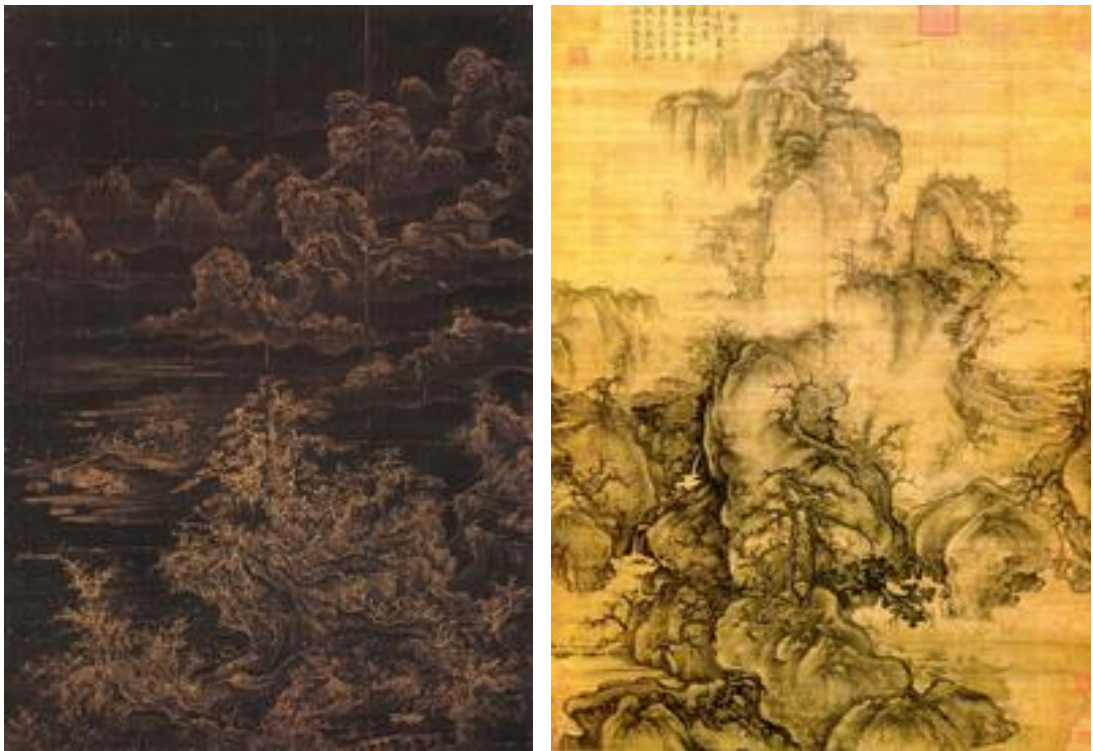


Рис. 6 — Ли Чжин. «Горы и воды», XVII в. Шелк, золотая краска. 87.8x61.2 см. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 7 — Го Си. «Ранняя весна», 1072. Шелк, тушь. 158.3x108.1 см. Музей императорского дворца, Тайбей, Тайвань



Рис. 8 — Ким Мёнгук. «Странник, отправляющийся в путь во время снегопада», XVII в. Рами, тушь. 101.7x55 см. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 9 — Ли Гёньюн. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 91.1x59.5 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 10 — Ким Си. «Прояснение после бури в зимнем лесу», 1584. Шелк, тушь. 53x67.2 см. Художественный музей Кливленда, Кливленд, США

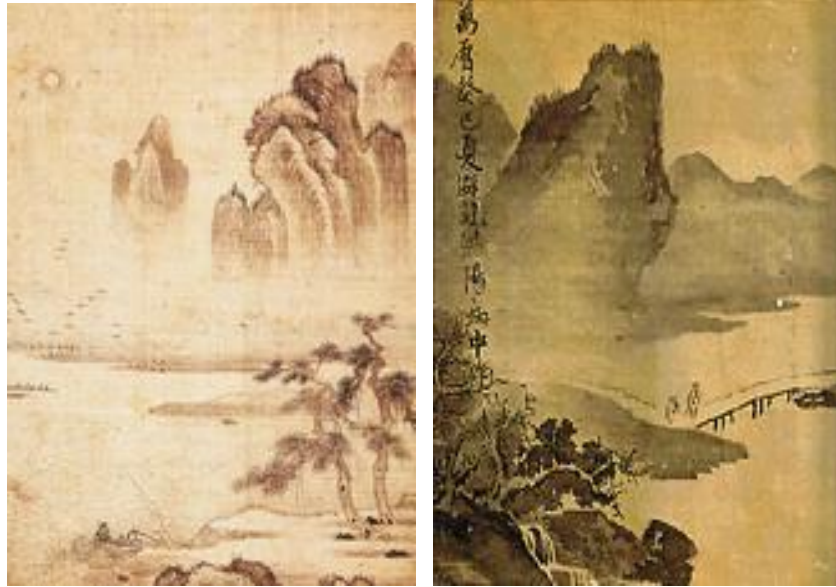


Рис. 11 — Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 12 — Ли Хынхё. «Горы и воды», 1593. Шелк, тушь. 29.3 x 24.9 см. Частная коллекция, РК

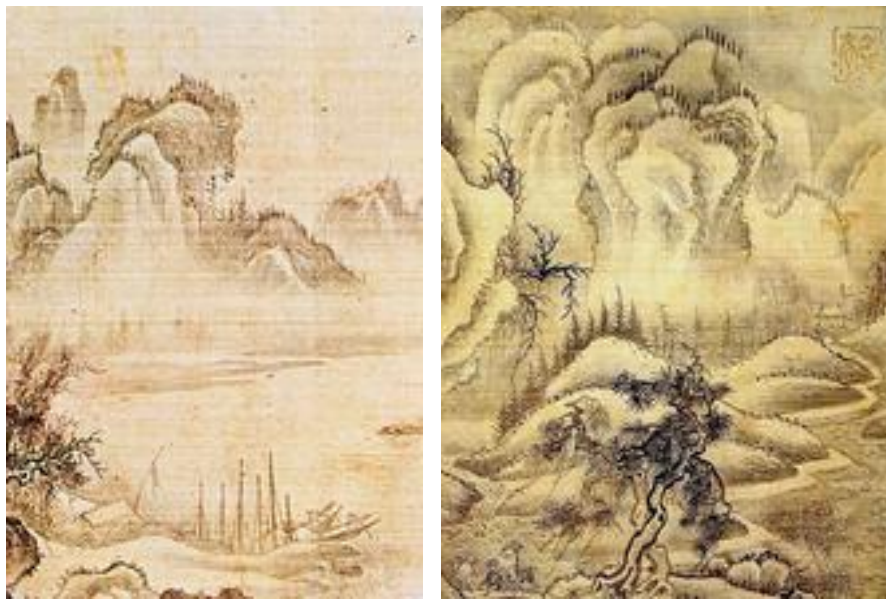


Рис. 13 — Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 14 — Ли Хынхё. «Горы и воды», XVI в. Шелк, тушь. 29.3x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул

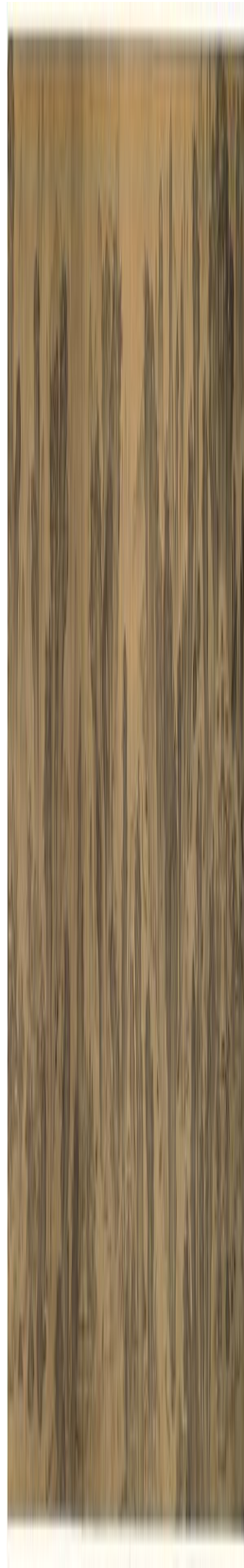


Рис. 15 — Ли Сонгиль. «Девять излучин Муи», 1592. Шелк, тушь. 33.5x398.5 см.
Государственный музей РК, Сеул



Рис. 16 — Ли Сонгиль. «Девять излучин Муи» (фрагмент), 1592



Рис. 17 — Кан Хиан. «Мудрец, созерцающий воду», XV в. Бумага, тушь. 23.4x15.7 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 18 — Предположительно Кан Хиан. «Мудрец на мостике», XV в. Бумага, тушь. 22.2x21.5 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 19 — Ли Гёньюн. «Рыбак под ивой», XVI в. Бумага, тушь. 27.8x19.1 см. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 20 — Ли Чжон. «Горы и воды», XVII в. Бумага, тушь. 19.1x23.5 см. Государственный музей РК, Сеул

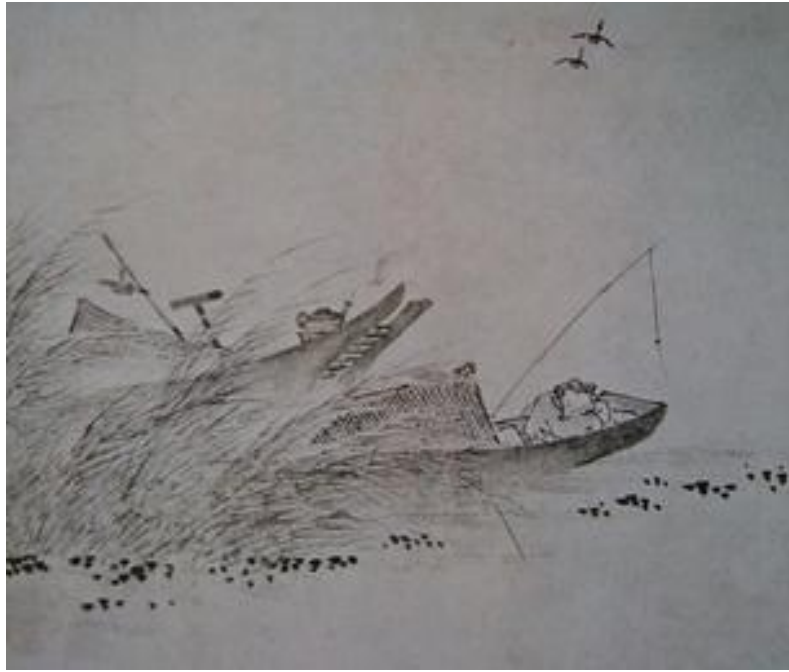


Рис. 21 — Юн Инголь. «Спящий в лодке рыбак», XVI в. Бумага, тушь. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 22 — Хам Юндок. «Мудрец на ослике», XVI в. Шелк, тушь, водяные краски. 15.6x19.2 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 23 — Предположительно Ли Гёньюн. «Мудрец на ослике», XVI в. Шелк, тушь. 31.2x24.9 см. Музей университета Корё, Сеул



Рис. 24 — Предположительно Ли Гёньюн. «Опустивший в воду ноги мудрец», XVI в. Бумага, тушь, водяные краски. 27.8x19.1 см. Государственный музей РК, Сеул
 Рис. 25 — Предположительно Ли Гёньюн. «Опустивший в воду ноги мудрец», XVI в. Бумага, тушь. 31.2x24.9 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 26 — Ли Чжин. «Старая вилла в Хваге», 1643. Шелк, тушь. 188x67.5 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 27 — Хан Сигак. «Государственный экзамен для кандидатов из северо-восточных провинций», 1664 (фрагмент). Тушь, краски, шелк. 57.6x674.1 см (длина всего свитка). Государственный музей РК, Сеул



Рис. 28 — Чо Сок. «Горы и воды. Туман в деревне у озера», XVII в. Бумага, тушь, водяные краски. 38.5x27.6 см. Музей Кансон, Сеул



Рис. 29 — Хан Сигак. «Вид гор Чхильбо», 1664. Бумага, тушь, водяные краски. 30x44 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 30 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун». 51.6x37.5 см. Бумага, тушь, краски. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 32 — Фотография вида местности Когун. Провинция Канвон



Рис. 31 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун». 51.6x37.5 см. Бумага, тушь, краски. Государственный музей РК, Сеул

Рис. 33 — Фотография вида местности Когун. Провинция Канвон



Рис. 34 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун» (фрагмент)

Рис. 35 — Чо Сэголь. Из альбома «Девять излучин Когун» (фрагмент)



Рис. 36 — Чон Сон. «Общий вид гор Кымган» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36x37.4 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 37 — Горы Кымган. Фотография



Рис. 38 — Чон Сон. «Мост тысячи потоков» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36х37.4 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 39 — Чон Сон. «Монастырь Чанан» из альбома «Горы Пунак в год Синмё», 1711. Шелк, тушь, водяные краски. 36х37.4 см. Государственный музей РК, Сеул



Рис. 40 — Чон Сон. «Общий вид гор Кымган», 1734. Бумага, тушь, водяные краски. 130.8x94 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул



Рис. 41 — Чон Сон. «Гора Инван после дождя», 1751. Бумага, тушь. 71.2x138.2 см. Музей искусств «Лиум» корпорации «Самсунг», Сеул



Рис. 42 — Чон Сон. «Водопад Пагён», 1750. Бумага, тушь. 119.5x52 см. РК, Частная коллекция



Рис 43. — Водопад Пагён. Фотография



Рис. 44 — Чон Сон. «Водопад Самбуён», 1747. Шелк, тушь, водяные краски. 31.4x24.2 см. Музей Кансон, Сеул



Рис. 45 — Водопад Самбуён. Фотография



Рис. 46 — Чон Сон. «Апкучжон» из альбома «Знаменитые виды Кёнгё», 1741. Шелк, тушь, водяные краски. 20x31 см. Музей Кансон, Сеул



Рис. 47 — Чон Сон. «Водопад девяти драконов». Тушь, бумага. 29.6x23.4 см. Государственный музей РК, Сеул

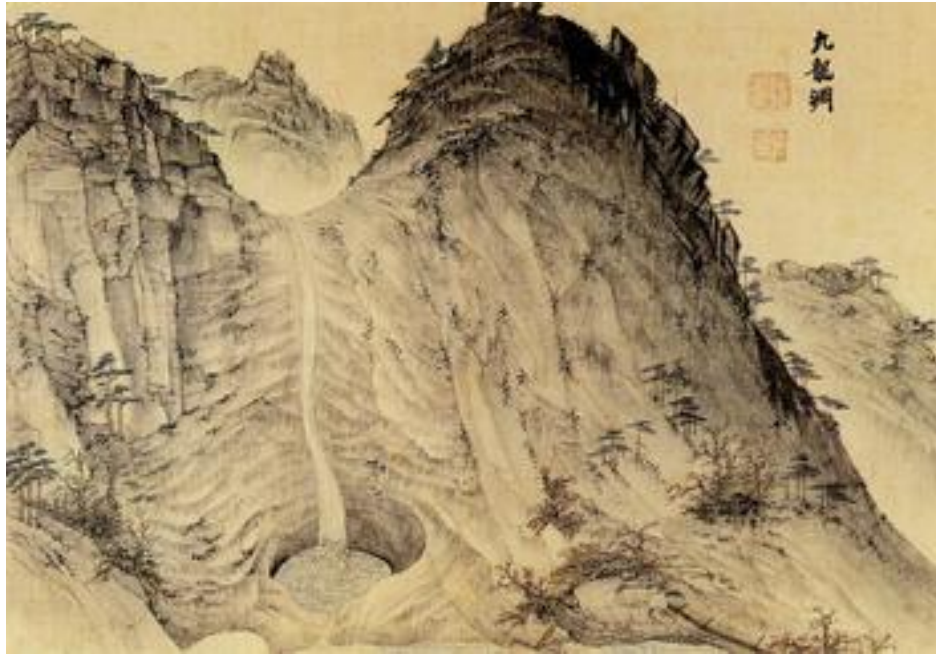


Рис. 48 — Ким Хондо. «Водопад девяти драконов». 1788 г. Бумага, тушь. 30.4 x 43.7 см. РК, Частная коллекция



Рис. 49 — «Водопад девяти драконов». Фотография