Ю.И. ГУТАРЁВА
Кандидат искусствоведения, главный специалист. Региональное отделение УСДВ РАХ
e-mail: gutayule@mail.ru

Y. I. GUTAREVA
Candidate of Art History, Regional branch of the Russian Academy of Arts «Ural, Siberia and the Far East»
e-mail: gutayule@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663-2021-3-1-159-175

У ИСТОКОВ КОРЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА: ТРАНСФОРМАЦИЯ ТРАДИЦИИ И МОДЕРНИЗАЦИЯ ЖИВОПИСИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

AT THE ORIGINS OF KOREAN MODERNISM: TRANSFORMATION OF TRADITION AND MODERNIZATION OF PAINTING OF THE FIRST HALF OF THE XX CENTURY

Период становления современного корейского искусства сложен и своеобразен и продолжает оставаться довольно актуальным вопросом для исследователей. Задачей статьи является рассмотрение особенностей модернизации живописи Кореи на основе художественных произведений корейских художников первой половины XX века, обнаруживающих эксперименты синтеза западноевропейских модернистских направлений и традиционных художественных основ, где традиция оказывается способной к трансформации в условиях современности.

The period of formation of contemporary Korean art is complex and peculiar, and continues to be a rather topical issue for researchers. The aim of the article is to examine the features of modernization of Korean painting on the basis of the artistic works of Korean artists of the first half of the twentieth century, revealing experiments in the synthesis of Western European modernist trends and traditional artistic foundations, where tradition is capable of transformation in modern conditions.

Ключевые слова: корейская живопись, корейский модернизм, трансформация традиции, колониальный период, Корея.
Keywords: Korean painting, Korean modernism, transformation of tradition, colonial period, Korea.

С началом XX века в корейском изобразительном искусстве происходит ряд глобальных изменений, связанных с адаптацией западных образцов искусства и освоением новых техник, прежде всего масляной живописи, что сопровождалось ускоренным разрушением ортодоксальных художественных принципов, неизбежно запускающих механизм стремительной культурной модернизации. Процесс формирования новых идеологических и стилистических форм искусства совпал со временем огромных политических, экономических и социальных перемен в корейском обществе, которые происходили стремительно в течение двух десятилетий. Когда Корейский полуостров стал частью империи Японии [прим. 1], корейская культура и искусство стали неотделимыми от политических планов страны-захватчика по отношению к ее колонии. Японское правительство предприняло ряд мер, оказавших колоссальное влияние на состояние художественной жизни в Корее в колониальный период (1910–1945), когда корейские художники были вынуждены изучать живописную технику, направления и стили не непосредственно в Европе, а опосредованно в Японии, то есть воспринимать через «японский фильтр» [2, с. 185]. Данный факт, безусловно, придает особую остроту становлению современного корейского искусства, которое до настоящего времени остается в центре пристального внимания в среде исследователей, являясь предметом дискуссий.

Не претендуя на глубокое изучение обозначенной проблемы, в данной статье предпринимается попытка рассмотреть лишь некоторые особенности модернизации корейской живописи первой половины XX века на основе художественных произведений отдельных мастеров, демонстрирующих эксперименты с использованием западноевропейских живописных направлений и проявлением самобытной художественной традиции в различных ее вариантах. Представляется важным рассмотрение истоков данного художественного явления, где традиция удивительным образом не исчезает безвозвратно, но оказывается способной к трансформации, обеспечивая в будущем развитие в корейском современном искусстве собственных, национально окрашенных, модернистских течений.

Следует отметить, что до конца XIX века в Корее западные формы искусства были знакомы лишь небольшому количеству представителей высшего класса, но с распространением реформаторских идей кэхва 개화 [прим. 2] Корея все больше становится открытой внешнему миру, обеспечивая почву для неизбежных перемен. Процесс демократизации элитарной культуры повлек угасание средневековой традиции корейских ученых-интеллектуалов (문인 мунин), которые занимались искусством как средством самосовершенствования. Утрачивается и понятие хвавон 화원 — должность придворного художника, выполняющего работы на заказ. Стирание социальных границ, прежде разделяющих корейских художников на «элитный» по происхождению класс (янбан 양반) и класс ремесленников (чунин 중인), приводит к трансформации их роли в обществе. Для всех художников начинает использоваться общее понятие хвага 화가 (художник), а для изобразительного искусства в широком смысле — понятие мисуль미술, что сопровождается понятийно-терминологической перестройкой предметной области искусства, вызывая «значимые изменения в сознании корейских художников» [8, с. 126].

Целью творчества становится выражение собственного личного мира и поиск нового посредством создания произведения, что существенно оказывает влияние на художественный мир Кореи начала XX века, в котором появляется абсолютно новое понимание искусства.

Свидетельством истинной модернизации искусства явилось открытие в 1911 году первого современного художественного учебного заведения в Корее — Школы изобразительного искусства и каллиграфии (Сохва мисульхве 서화미술회). Почти через десятилетие начинают проводиться ежегодные художественные публичные выставки Хёпчжон (협전), художники объединяются в художественные общества, создают свои мастерские, где проводятся уроки и мастер-классы, — это подтверждает, что корейское искусство стремительно вставало на новый путь развития [7, с. 101].

Вместе с тем, надо отметить, что местные художественные школы, придерживающиеся традиционных живописных техник, не могли предложить корейским художникам изучение западноевропейских и для овладения новым для них способом работы маслом на холсте им приходилось искать пути за пределами полуострова.

Ко Хидон (고희동, 1886–1965) считается первым из корейских мастеров, кто обратился к масляной живописи. Под руководством зна-

менитых чосонских мастеров Ан Чунсика (안중식,1861–1919) и Чо Сокчжина (조석진, 1853–1920) он постигал основы традиционной живописи, но был весьма увлечен достижениями западноевропейского изобразительного искусства и отправился в 1909 году в Японию с целью его изучения. После обучения на факультете западной живописи Токийской школы искусств он вернулся в Корею и стал первым корейским художником, освоившим новую технику маслом.



Рис. 1. Ко Хидон 고희동 (1886–1965). Автопортрет. 1915. Холст, масло. 61 x 46 см. Национальный Музей Современного искусства, г. Сеул

«Автопортрет с веером» Ко Хидона (рис. 1) заслуживает особого внимания не только тем, что является одной из первых работ живописи маслом корейского мастера, но и «ярким отражением новых художественных мировоззрений» [11, с. 20]. Изображая себя в расслабленной позе, с полуобнаженным торсом, автор бросает вызов ортодоксальным конфуцианским устоям представления портретных образов в благородном виде. Однако здесь очевидна и связь с традицией, потому как Ко Хидон изображает себя в окружении традиционных атрибутов (хотя и «западного мира») благородных ученых мужей: книг и картин.

Несмотря на то, что он стал первопроходцем в освоении живописи маслом, после возвращения на родину Ко Хидон вернулся к традиционной живописи тушью. Однако успешный опыт работы в новой технике не мог не оставить своего следа в его дальнейшем творчестве. Нередко он избирает сюжеты, присущие скорее западноевропейским жанровым картинам, где наблюдается использование линейной перспективы и светотеневой моделировки. [12, с. 6].

Важно отметить, что в корейской живописи с приходом новой техники маслом, для которой характерны не только иные материалы и методы, но и другая эстетика, произошло резкое размежевание единой школы на две ветви: «восточная» (тонянхва 동양화, далее получившая в Республике Корея название хангугхва한국화), и «западная» (соянхва 서양화). Однако столь разные по своим характеристикам, эти ветви не

существуют отдельно в корейском современном искусстве, но часто активно взаимодействуют, порождая порой удивительные плоды творчества, выросшие под светом иностранных идей, но питающиеся из традиционного грунта национальной традиции.



Рис. 2. Ким Кванхо 김관호 (1890–1959). Закат. 1916. Холст, масло. 127 х 128 см. Музей искусств, г. Тэгу

Вслед за Ко Хидоном в 1911 году осваивать западноевропейскую технику живописи в Токио начинает Ким Гванхо (김관호, 1890–1959), а через год — Ким Чханён (김찬영, 1893–1960), они стали новаторами в освоении основ западноевропейского искусства. И, несмотря на то, что в дальнейшем своем творчестве эти художники отошли от масляной техники [прим. 3], они сумели проложить первую тропинку на пути ее утверждения в корейской живописи.

Стремительные темпы модернизации корейской живописи проявлялись и в том, что вместе с новой техникой в нее вливалось жанровое многообразие, полностью меняя образные основы канонических жанров. Абсолютным новшеством, безусловно, всколыхнувшим незыблемые устои корейского общества, стало появление реалистичных изображений обнаженной фигуры, показ которой «буквально шокировал многих корейцев, воспитанных на традициях конфуцианской морали» [12, с. 19]. Показателен тот факт, что в заметке о картине Ким Гванхо «Закат» (рис. 2) корейская газета «Мэил Синбо» (выпуск 20 октября 1916 г.) воздержалась от публикации изображения данного произведения «ввиду присутствия на картине обнаженных женщин» [9, с. 105], что отражало довольно острую реакцию корейского общества на подобные картины. Но появлению нового в корейском искусстве было уже невозможно воспрепятствовать.

Ким Гванхо в данном произведении создает композицию с обнаженными женскими фигурами в природной среде, опираясь на основы классического западноевропейского академизма и подражая стилю

своего учителя Курода Сейки (1866–1924), возглавлявшего отдел масляной живописи в Токийской школе искусств. Работая в Париже в тесном контакте с художниками-импрессионистами, Курода Сейки выработал собственную творческую манеру письма, основанную на французском академизме и импрессионизме, принесшую ему успех и известность в Японии. Его произведения отличают чистота цвета и яркость света.

Однако в «Закате» Ким Гванхо нет изменчивой игры света и цвета: в кажущемся безжизненном пространстве с застывшей рекой зрителю предстают статичные фигуры лишь с редкими отблесками закатного солнца на их телах. Кроме того, данное полотно, изображающее пребывающих в некотором безвременном моменте героинь, характеризуется еще и четкой контурной проработкой, что явно выдает влияние дальневосточной традиционной живописной традиции.

Важно отметить, что из-за жестких ограничений на путешествия за пределы Японской империи, наложенных Генеральным правительством на колониальных подданных, для корейских художников было крайне затруднительно попасть в Европу, чтобы постигать основы западноевропейской живописи, поэтому вполне объяснимо, что в первые десятилетия XX века произведения Курода Сейки и его учеников Нагахаро Котаро (1864–1930), Фудзисима Текеджи (1867–1943) и др. становятся эталоном для корейских мастеров, создающих первые произведения маслом, и в Корее получают широкое признание академизм и импрессионизм. Но, несмотря на японское влияние, первой генерации корейских художников, получивших профессиональное образование в Японии, удалось заложить устойчивый фундамент для развития современного корейского искусства.

К таким ярким фигурам, несомненно, следует причислить На Хесок (나혜석,1896–1948), первую из корейских женщин, которая училась в Японии и стала новатором во многих сферах общественной и культурной жизни Кореи начала XX века. Неоднократный участник художественных групповых и персональных выставок, она вошла в историю искусств как первая корейская женщина, которая стала признанным профессиональным живописцем. Интересны ее пейзажи, демонстрирующие удачное сплавление академических основ и импрессионистических приемов, где На Хесок запечатлела узнаваемые виды местных достопримечательностей, стремясь «найти способы выразить национальное средствами западной живописной техники» [5, с. 157].

Важно отметить, что на фоне появления новых жанров наиболее популярным все же оставался пейзаж, что, вероятно, обусловлено многовековой дальневосточной живописной традицией. Но пейзаж, основанный не на опыте копирования, а преимущественно на этюдном впечатлении, живо запечатленном моменте. Проявлением импрессионизма отмечено творчество многих корейских живописцев первой половины XX века: Ким Чжугёна (김주경, 1902–1981), (Ли) Чжечхана (이제창, 1896–1954) и др., но О Чжихо (오지호, 1905–1982) достиг больших высот в этом направлении, блестяще адаптировав новую технику с национальным восприятием корейской природы. Его произведение «Солнечное место» (1939), построенное на игре света и цвета, передает непосредственное впечатление автора от увиденного им мгновения и считается вершиной «корейского импрессионизма» [13, с. 263] (рис. 3). Надо отметить, что корейские авторы раннего колониального периода, изображая окружающую среду, зачастую акцентируют самобытные реалии родной природы и архитектуры, что выдает их желание не отрываться от национальных истоков в эпоху японского засилья и ве-



Рис. 3. О Чжихо 오지호 (1905–1982). Солнечное место. 1939. Холст, масло. 80 х 65 см. Национальный музей современного искусства Кореи, г. Сеул



Рис. 4. И (Ли) Чжону 이종우 (1899–1979). Портрет друга за чтением. 1926. Холст, масло. 62,6 х 51,3 см. Музей Университета Ихва, г. Сеул



Рис. 5. Пэк Намсун 백남순 (1904–1994). Рай. 1937. 8-створчатая ширма, холст, масло. 172 х 378 см. Музей искусств Самсунг, г. Сеул

стернизации, а «сохранить себя и защитить корейскую культуру от растворения» [6, с. 304].

Следует сказать, после утверждения японским правительством политики «культурного управления» [прим. 4], некоторым корейским художникам все же удалось выехать для обучения в другие страны. Первым из них стал И (Ли) Чжону (이종우, 1899–1979), изучавший искусство во Франции с 1925 по 1928 год, где его академический живописный стиль, усвоенный им в Японии, обогатился новыми влияниями парижской школы. И (Ли) Чжону увлекается искусством постимпрессионистов, осваивает опыты сезаннистов и изучает особый «анатомический» стиль художника Василия Шухаева (1887–1973), мастерскую которого он посещал в Париже. «Портрет друга за чтением» (рис. 4) является ярким примером, где отчетливо проявляется выразительная скульптурность, присущая шухаевскому почерку. Однако более поздние портреты И (Ли) Чжону, такие как «Портрет друга» (1937), обнаруживают тяготение к плоскостному решению, сближаясь по своим художественным характеристикам с традиционными культовыми портретами эпохи Чосон (1392–1910).

Серьезную попытку синтезировать западноевропейскую живопись и классическую национальную традицию можно увидеть в произведении «Рай» (рис. 5) Пэк Намсун (백남순, 1904–1994), первой из корейских женщин, кто участвовал в художественных выставках в Европе.

Работа выполнена маслом на холсте, но в традиционном для корейской живописи формате восьмистворчатой ширмы, и является своеобразной вариацией традиционного жанра «горы-воды» (сансухва 산수화).

В Европе в 1930-е годы большого успеха достиг Пэ Унсон (배운성, 1900–1978), который выработал свой отличительный авторский почерк, где проявления европейского модернизма соединяются с традиционной корейской иконографией. Надо отметить, что он был довольно разносторонним художником: работал в технике гравюры, акварели и освоил масляную живопись, не утрачивая при этом связи с традиционными основами корейской живописи и избирая национальные темы. В его картинах, изображающих традиционные сцены жизни корейского общества, совмещаются такие особенности композиционного построения, как плоскостность первого плана и более детально проработанный дальний план с очевидной перспективой [9, с. 79–80].

Важным моментом для развития профессионального роста молодых корейских художников явилась возможность их участия в публичных художественных выставках Чосон, организованных в 1922 году в Корее японским правительством по аналогии с императорскими выставками Тейтен в Японии. Хотя исследователи часто склоняются к мнению, что данный проект был специально создан правительством Японии, «чтобы подрезать крылья у корейских художников — участников национальных художественных выставок Хёпчжон» [2, с. 189], являясь одним из важных пунктов программы «просвещенной стратегии» для ассимиляции корейской культуры. Это подтверждается фактом создания «эталонного искусства» (чхамгопум 참고품) как одного из разделов выставки, где выставлялись работы ведущих японских мастеров, которые устанавливали для молодых корейских художников «живописные стандарты» [9, с. 57], основанные на классическом западноевропейском реализме и импрессионизме японского проявления.

Неудивительно, что с началом 1930-х годов корейские художники начинают подвергать сомнению значимость утвердившегося на корейской арт-сцене японского художественного вкуса. В желании освободиться от навязанного японского влияния, в Корее создаются первые художественные объединения (в 1928 году — художественное объединение Ногхянхве 녹향회, в 1934 году — Могильхве 목일회) с целью «найти истинное искусство Чосон» [9, с. 67] и призывом к созданию картин, способных передавать национальный характер.



Рис. 6. И (Ли) Инсон 이인성 (1912–1950). Один день осени. 1934. Холст, масло. 96 x 161,4 см. Музей искусств Самсунг, г. Сеул

В корейской живописи этого периода становятся популярными так называемые картины «местного колорита» (хянтхосэк 향토색), где отличительной особенностью выступает обращение авторов к сценам корейского быта, хотя, надо отметить, само определение «местный колорит» несет в себе более объемный смысл [10, с. 94–96; 16]. В обращении к данной теме, раскрывающей самобытные реалии повседневной жизни корейцев, не может не прослеживаться желание авторов сохранить свою национальную культуру от размывающего иностранного влияния. Но нельзя не учитывать и тот факт, что колониальная политика Японии в те годы была направлена на развитие сельского хозяйства в Корее [прим. 5], и картины, представляющие идеалистические сцены женщин и детей в национальных одеждах за сбором и обработкой урожая, активно поощрялись членами жюри Чосонских выставок (большинство присяжных заседателей на Чосонских выставках были профессора Токийской школы искусств из Японии). Большую известность получила работа И (Ли) Инсона (이인성, 1912–1950) «Один день осени» (рис. 6), которая считается шедевром живописи «местного колорита» колониального периода, но вызвала дискуссии. В среде исследователей остается спорным вопрос, следует ли воспринимать это произведение как «проявление национального сознания корейского художника или как оппортунистический компромисс, поддерживающий колониальную стратегию поощрения ностальгических изображений корейской сельской местности с целью позиционирования Кореи как периферии передового центра Японии» [16]. Бесспорно то, что (И (Ли) Инсону удалось в своих художественных экспериментах объединить опыт постимпрессионистов, прежде всего



Рис. 7. И (Ли) Чунсоп 이중섭 (1916–1956). Семья в пути. 1954. Бумага, масло. 64, 5 x 29,5 см. Частная коллекция

Поля Гогена (1848–1903), со своими собственными открытиями в создании уникального живописного стиля, названного исследователями «корейским лиризмом» [16].

Корейские мастера уже, будучи более осведомленными об основах западного модернизма, начинают использовать в собственном творчестве технические приемы фовизма, экспрессионизма, кубизма и других художественных направлений, побуждающие к смелым формальным экспериментам в поисках обретения собственного стиля. Несмотря на трудности корейских «новаторов», которые чаще всего воспринимали лишь внешнюю манеру западноевропейской живописи, начатый ими процесс вхождения в общемировую художественную культуру стал «поворотным пунктом на пути к современному корейскому искусству в целом и живописи — в частности» [2, с. 190].

У истоков современной корейской живописи, где ведущими являются стихия цвета и островыразительная форма, стоит творчество Ку Бонуна (구본웅, 1906–1953), который в попытках отображения проявлений своего внутреннего мира и обнажения проблем внешнего, формально смыкаясь с поисками экспрессионистов, использует опыт фовистов. К числу художников, которые, оставаясь по духу национальными, активно восприняли стилистику западной живописи, можно причислить И (Ли) Чжунсопа (이중섭, 1916–1956), произведения которого также характеризуются насыщенной динамикой цвета, идущей от фовизма,

и повышенной эмоциональностью, присущей экспрессионизму. Большинство его известных работ выполнены в эскизной манере на довольно необычном материале — упаковочной бумаге для сигарет — и имеют небольшой формат, но отличаются глубокой выразительностью [17, с. 123] (рис. 7).

О новых, принципиально важных для корейской живописи началах, касающихся проблем синтеза восточного и западного искусства, можно говорить на основе жанровых произведений Ким Кичхана (김기창, 1914–2001) и его жены Пак Рехён (박래현, 1920–1976), представляющих самобытные формы трансплантации кубизма на корейской почве. Применяя геометрически упрощенные формы и усиливая фактурную выразительность линий, идущих от традиций корейской жанровой живописи (пхунсокхва 풍속화), эти художники создают произведения, способные передать корейскую ментальность новыми для того времени способами художественного выражения (рис. 8).

В связи с данным феноменом, нельзя не вспомнить Пак Сугына (박수근, 1914–1965) — художника, который был признан «выразителем корейской национальной художественной идентичности» [3, с. 4]. Его работы отличают плоскостное построение, особая гранитоподобная текстура фона и строй композиции, отсылающий к древним фрескам Когурё (37 до н. э. — 668). Не подражая напрямую ни одному из направлений модернизма, он изобрел свой собственный художественный язык, возникший на границе между древней культурой и цивилизацией, реалистичностью и абстракцией, традицией и современностью, «извлекая его из корней этничности эстетического сознания и выражая простым и искренним языком» [14, с. 47].



Рис. 8. Пак Рэхён 박래현 (1920–1976). На рынке. 1956. Бумага, смешанная техника. 267 х 220 см. Национальный музей современного искусства, г. Сеул



Рис. 9. Чан Укчжин 장욱진 (1918–1990). Кувшин (Тог). 1949. Холст, масло. 45 х 37 см. Частная коллекция



Рис. 10. Ким Хванги 김환기 (Вэнки, 1913–1974). Песнь вечности. 1957. Холст, масло. Музей искусств Самсун, г. Сеул

В сохранении культурной традиции заметную роль сыграли художественные открытия Чан Укчжина (장욱진, 1918–1990), связывающие идеалы прошлого с настоящим. В творчестве этого мастера, где границы, разделяющие восточную и западную живопись, почти стираются, прослеживаются влияния примитивизма и народной корейской живописи (минхва 민화). Утверждение Чан Укчжина о том, что «древность современна» [15], подтверждается его работами, в которых традиционное искусство, выступающее источником творческого вдохновения, выражает редкую равнозначность современной эстетике (рис. 9).

Проблемой поиска национальной самобытности отмечено творчество первых представителей корейского абстракционизма: Ким Хванги (Вэнки) (김환기, 1913–1974) и Ю Ёнгука (유영국, 1916–2002). Картина «Рондо» Ким Хванги, представленная на выставке в Токио в 1938 году — широко известное произведение, являющее один из первых образцов корейской абстрактной живописи. С течением времени стиль художника эволюционирует и оформляется одна из характерных его модификаций, проявляющаяся в том, что замысел автора не сводится

лишь к геометрическим стилизованным структурам. Зачастую абстрактные формы Ким Хванги комбинирует с традиционными корейскими предметами быта и природными элементами, имеющими особые символичные и сакральные смыслы в корейской культуре «для создания оригинальной живописи с эффектом “корейскости”» [6, с. 304]. В таких работах, как например, «Песнь вечности» (рис. 10) автор обращается к духовным истокам корейского идеала красоты.

Первые опыты Ю Ёнгука в абстрактной живописи состоялись под сильным влиянием Мондриана (1872–1944), художник создает произведения, отличающиеся насыщенностью цветовой палитры, четким геометризмом линий и особой поэтикой. В строй композиции его полотен органично вплетаются природные элементы: горы, деревья и дороги. В дальнейшем в его творчестве гора становится магистральной темой и, как отмечают исследователи, «отражает эстетическое национальное сознание, воспитанное в опыте метафорического, духовного созерцания гор, отличное от ориентации западной культуры» [3, с. 18].

Надо заметить, что на заре становления новых направлений нонконформисткое искусство не получило прогрессивного развития в то время в Корее. Это случится уже во второй половине XX века, когда в Республике Корея в абстрактном искусстве оформятся такие течения, как корейский информель (хотя еще во многом ориентированный на западное и американское искусство), и далее получит развитие тансэкхва (단색화 монохромная абстрактная живопись) — как уже вполне самобытное течение, где южнокорейским художникам удалось соединить корейскую эстетику и западную мысль.

Когда корейские художники только начинали знакомиться с актуальными направлениями западной живописи, они ощущали себя на периферии, но сегодня южнокорейское искусство заинтересовало мировое арт-сообщество и успешно выставляется по всему миру [6, с. 303].

Однако в первой половине XX века художественные открытия корейских авторов, отмеченные самобытным характером, не получили должного признания. Годы японского засилья, краткий 5-летний период (после освобождения Кореи в августе 1945 года и до начала Корейской войны), характеризующийся политическим и социальным хаосом, и далее 3 года бедствий войны, не способствовали образованию в корейской живописи того периода ярко выраженных, национально окрашенных художественных течений.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что в искусстве Кореи с началом XX века, в частности живописи, появился новый виток развития, отмеченный новыми тенденциями вестернизации, который происходил довольно сложным путем, во многом зависимым от непростых экономических и политических условий развития страны в начале XX века, где с особой остротой обозначается проблема колониальной зависимости от Японии.

Модернизация корейской живописи, где рельефным пунктом выступает освоение новых живописных техник, происходила на основе модернистких течений, чаще проникающих в Корею из Японии, а не напрямую из Европы, представляя собой трансплантацию европейского искусства, отфильтрованную японскими влияниями. Однако корейским художникам-новаторам удалось освоить в первой половине XX века открытия западноевропейской живописи и синтезировать новый опыт с идеалами традиционной живописи, успешно решая сложные проблемы процесса вестернизации и сохранения национальной аутентичности.

Начатый ими процесс вхождения в общемировую художественную культуру открыл путь корейской живописи в мировое искусство современности с возможностью сохранения национального своеобразия, где традиция не умирает безвозвратно, но с успехом трансформируется, порождая новые грани ее понимания в условиях нашего времени.

Примечания:

1. Японо-корейский договор о протекторате был заключен между Японской империей и Корейской империей 17 ноября 1905 года. Корея с 1910 по 1945 год была японской колонией. В это время она не обладала суверенитетом, власть на полуострове принадлежала японскому генерал-губернатору.

2. Значение термина кэхва 개화 достаточно широко — «открытость, развитие, начало нового», поэтому в нем заключены как идеи большей открытости Кореи внешнему миру, так и всесторонних реформ [1, с. 312].

3. Ким Гванхо в своем дальнейшем творчестве отходит от вестернизации, увлекаясь искусством каллиграфии, а Ким Чханён сосредоточился на литературной деятельности и коллекционировании.

4. После Первомартовского движения за независимость японские колонизаторы провозгласили курс на политику «культурного управления», в основе которой якобы лежали принципы развития культуры и творческих сил корейско-

го народа. Однако на самом деле данная политика была рассчитана на то, чтобы спровоцировать раскол корейской нации [4, с. 473].

5. Так как Япония готовилась к войне с Китаем, главная роль корейскому полуострову в военной кампании отводилась в обеспечении пищи для японской армии, поэтому в 30-х годах активно поощрялось развитие сельского хозяйства в Корее как часть колониальной политики [1, с. 389].

Список литературы:

1. *Курбанов С.О.* Курс лекций по истории Кореи с древности до конца XX века. — Санкт-Петербург: Изд-во СПбГУ, 2002. — 628 с.

2. *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века. — Владивосток: Издательство ДВГУ, 2002. — 335 с.

3. *Син Б.С.* Этничность (кореанизм) в художественной культуре республики Корея (на примере современной живописи западноевропейского стиля Ким Хван Ки и Пак Су Гана): автореферат дис… канд. культурологии: 24.00.02. — Санкт-Петербург, 1997. — 35 с.

4. *Хан Ёнъу.* История Кореи. Новый взгляд. — Москва: Восточная литература, 2010. — 758 с.

5. *Хохлова Е.А.* На Хесок — первая в истории Кореи профессиональная художница, литератор и борец за права женщин // Вестник российского корееведения. — 2015. — № 7. — С. 155–159.

6. *Хохлова Е.А.* Семьдесят лет южнокорейского искусства: вопрос самобытности // КНДР и РК — 70 лет / ред.: А. Жебин, Е.У. Ким, Л. Захарова. — Москва: Издательство Института Дальнего Востока РАН, 2018. — С. 302–316.

7. *Шмакова А.С.* Корейское искусство начала XX века (по материалам новейших исследований) // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. — 2013. — Т. 12. — Выпуск 4. — С. 99–111.

8. *Шмакова А.С.* Социально-политические факторы развития искусства и процессы актуализации национальной идентичности в Корее начала XX века // Вестник Новосибирского государственного университета. Серия: История, филология. — 2013. — Т. 13. — Выпуск 4. — С. 126–132.

9. *Charlotte Horlyck.* Korean Art from the 19th Century to the Present. — London: Reaktion Books, 2017. — 256 p.

10. *Cheong Hyeongmin.* Modern Korean Ink Painting. — Hollym Corp., 2006. — 158 p.

11. *Joan Kee.* Contemporary Art in Early Colonial Korea: The Self Portraits of Ko Hui-dong // Association of Art Historians 2013. — URL:https://www.academia.

edu/2562567/Contemporary_Art_in_Early_Colonial_Korea_The_Self_Portraits_of_Ko_Hui_dong (дата обращения: 7.06.2020).

12. *Kim Youngna*. Modern Contemporary Art in Korea. — Hollym Corp., 2005. — 110 p.

13. 김윤수.한국 미술 100년. — 서울: 한길사, 2006. — 706 с. (Ким Юнсу. 100 лет корейскому искусству. — Сеул: Хангильса, 2006. — 706 с.).

14. 김이산. 걸작과 졸작 사이. — 서울: 반니, 2021. — 508 с. (Ким Инсан. Между шедевром и мусором. — Сеул: Банни, 2021. — 508 с.).

15. 변종필. [화제의 論考] 장욱진의 작품에 나타난 민화적 요소// //월간 민화. — 2015. — № 5 (Пён Чжонпхиль. К проблеме выделения фольклорных элементов в творчестве Чан Укчжина // Корейское народное искусство. — 2015. — № 5). — URL: http://artminhwa.com/화제의-論考-장욱진의-작품에-나타난-민화적-요소 (дата обращения: 7.06.2020).

16. 변종필. «커서 이인성처럼 될래?» (Пён Чжонпхиль. «Станешь ли ты великим, как И Инсон?) // leeinsung.com. — URL:http://www.leeinsung.com/page/news_view.php?board_id=news&cate_spice1=news_2&uid=73&s_page (дата обращения: 7.06.2020).

17. 한국 근현대 회화 100선: 명화 를 만나다. — 서울: 국립현대미술관, 2013. — 278 с. (100 корейских произведений нового и новейшего времени. Знакомство с известными картинами»: каталог выставки. — Сеул: Издательство Национального музея современного искусства, 2013. — 278 с.).