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

На правах рукописи

ОРЛОВСКАЯ Ольга Викторовна

Жанровая живопись Кореи позднего периода Чосон (кон. XVII – нач. XX вв.) и ее художественные особенности

5.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)
Том 1

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения
И.Н. Миклушевская

Москва
2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ 1
ВВЕДЕНИЕ …….. 3

ГЛАВА 1
Жанровая живопись *пхунсокхва* кон. XVII – нач. XX вв., ее место и роль в живописи Кореи ……. 25
1.1 Истоки формирования жанровой живописи *пхунсокхва*……..... 25
1.2 Расцвет жанровой живописи *пхунсокхва* конец XVII – начало XX вв. 38
1.3 Корейская народная живопись *минхва* и ее связь с жанровой живописью *пхунсокхва* …… 43

ГЛАВА 2
Типология и эволюция жанровой живописи кон. XVII – нач. XX вв. 50
2.1 Мифологические сюжеты ……..... 52
2.2 Сцены отдыха ученых-литераторов……... 61
2.3 Изображение сцен отдыха и развлечений янбанов…….. 64
2.4 Жизнь крестьян и традиционные праздники……... 73
2.5 Образ женщины в жанровой живописи…… 86
2.6 Любовные и эротические сцены …….. 91

ГЛАВА 3
Отличительные художественные особенности жанровой живописи периода поздний Чосон.…… 103
3.1 Влияние жанровой живописи Китая на жанровую живопись *пхунсокхва*……. 103
3.2 Взаимосвязь жанровой живописи Японии и Кореи……..... 120

ЗАКЛЮЧЕНИЕ …….. 135

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ……... 141

Введение

Данная диссертация посвящена исследованию жанровой живописи Кореи периода поздний Чосон (кон. XVII – нач. XX вв.). Наравне с пейзажной живописью, именно бытовой жанр *пхунсокхва* признается исследователями-востоковедами в качестве наиболее «корейского», поскольку жанровые картины Чосона в полной мере демонстрируют национальный колорит Кореи. Лучшие художники, такие как Чон Сон, Юн Дусо, Сим Саджон, Чо Ёнсок, Ким Хондо, Ким Дыксин, Син Юнбок, Ли Мёнгук, Чан Сыноп, Пэк Ёнбэ и др., создавали в этот период произведения, в которых отразилась философия и повседневная жизнь целой эпохи страны с поэтическим названием «Страна утренней свежести».

В течение длительного времени в Корее, в области изобразительного искусства, главными жанрами считались *сагунджа* (사군자, четыре благородных растения: изображение сливы, орхидеи, хризантемы, бамбука)*, сансухва* (산수화, пейзаж), *хваджохва* (화조화, изображение цветов и птиц), *инмульхва* (인물화, изображение людей в широком смысле).

В категории *инмульхва*, в которую также входили направления *чхосанхва* (초상화, портрет), *коса инмульхва* (고사인물화, религиозная живопись), *тосок инмульхва* (도석인물화 или 도석화, изображение буддийских отшельников и даосских небожителей), особое место занимало направление *пхунсокхва* (풍속화, изображение сцен быта людей). Бытовые сцены изображались на свитках, альбомных листах и ширмах, часто они несли благопожелательный смысл, а также сообщали о важных событиях: праздновании первого года жизни ребенка или шестидесятилетия родителей, проведении свадьбы, успешной сдаче экзаменов *кваго* на чиновную должность и т.п.

Жанровые картины, которые в своем содержании опирались на религиозно-эстетические представления корейцев, создавались как по традиционным канонам, так и на основании наблюдений за окружающим миром. Именно в таких рисунках, отображавших сцены из жизни крестьян, женскую красоту, обряды и традиции простых корейцев, художники искали простор для своего творчества. Тем не

менее, вплоть до второй половины XX вв. живопись *пхунсокхва* не считалась достойной внимания широкой публики.

В современном отечественном искусствознании вопросы эволюции и типологии жанровой живописи и выделение ее в отдельную знаковую структуру, имеющую особенное значение для понимания традиций и культуры Кореи в целом, не имеет широкого освещения и остается малоизученным в русскоязычном пространстве, за исключением нескольких работ, о которых мы скажем позже. Б**о**льшая часть работ по исследованию жанровой живописи, созданных в самой Корее, не были переведены на европейские языки, в том числе и русский.

После сложного периода XVI – начала XVIII вв., [1] связанного с многочисленными экономическими и внутриполитическими проблемами и отягощенного войной с Японией (1592–1598), поздний период Чосон ознаменовался как «золотой век» корейской жанровой живописи. Это было связано с укреплением экономики и, как следствие, ростом благосостояния населения, расширением контактов с Цинским Китаем, появлением коллекционеров предметов искусства, увеличением числа частных заказов на произведения.

Объектом исследования являются произведения жанровой живописи Кореи конца среднего периода Чосон и позднего периода Чосон, выполненные в различных техниках, таких как *конпхиль* (кит. *гун-би*, «тщательная кисть», «тонкое письмо») и *саый* (кит. *се-и*, «живопись идей»).

Предмет исследования – типология и стратификация жанровой живописи Кореи позднего периода Чосон XVII–XIX вв., выявляющая традиции жизни корейского народа того периода, ее художественные особенности и взаимосвязь с искусством соседних стран (Китаем и Японией).

Хронологические рамки исследования охватывают период правления династии Ли позднего периода Чосон: конец XVII – начало XX вв. Значительные

[1] Периодизация эпохи Чосон: ранний Чосон (1392 – ок. 1550); средний Чосон (ок. 1550 – ок. 1700); поздний Чосон (ок. 1700–1897); Империя Тэхан (Корейская империя, 1897–1910), конец правления династии Ли (1860-е – 1910).

изменения произошли на полуострове в XVII–XVIII вв., когда корейцы одержали победу в Имджинской войне с Японией (1592–1598).

Конец XVII в. обозначен началом активизации жанровой живописи, расцвет которой приходится на XVIII–XIX вв. В начале XX в., на закате правления династии Ли, происходит переход изобразительного искусства на новый путь, на который оказала влияние в том числе традиционная живопись.

Географические границы исследования рассматривают весь Корейский полуостров, на территории которого сегодня располагаются современные государства Республика Корея и КНДР.

Цель заключается в проведении комплексного исследования жанровых картин периода поздний Чосон и выявлении их художественно-стилистических особенностей; изучении процессов эволюции жанровой живописи и выявлении ее истоков в более ранние периоды: эпоха Трех государств (I в. до н.э. – VII в.), Объединенное Силла (668–935) и Корё (918–1392); рассмотрение влияния китайских и японских традиций на развитие жанровой живописи для выявления уникальных черт художественного своеобразия жанровых картин Кореи.

Задачи исследования

1. Представить жанровую живопись Чосон как способ отражения философско-эстетической мысли.
2. Определить роль жанровой живописи в национальной культуре Кореи.
3. Рассмотреть формирование типологической системы жанровой живописи и ее эволюцию.
4. Определить роль народной живописи *минхва* и ее взаимосвязь с жанровой живописью *пхунсокхва*.
5. Показать специфику взаимосвязи жанровой живописи Кореи, Китая, Японии.
6. Проанализировать произведения жанровой живописи с позиции выявлений художественных традиций периода Чосон (представить жанр *пхунсокхва* во взаимосвязи с другими жанрами корейской традиционной живописи).

7. Выявить художественное своеобразие жанровой живописи, композиции, живописной манеры отдельных художников.

Диссертация носит междисциплинарный характер, поэтому используется принцип комплексного подхода, включающий следующие искусствоведческие и культурологические **методы исследования**:

- иконографический метод, рассматривающий сложившиеся сюжеты и художественные приемы, устойчивые мотивы в жанровых картинах;
- иконологический метод, раскрывающий образно-символическое содержание жанровых картин периода поздний Чосон;
- культурно-исторический анализ, основанный на сопоставлении различных периодов истории средневековой Кореи;
- сравнительно-исторический анализ, позволяющий сравнивать жанровые картины Кореи, Китая, Японии;
- семиотический метод, позволяющий изучить жанровую живопись как сферу вербальной коммуникации, использующую знаковую систему общения со зрителем;
- формально-стилевой метод, направленный на аналитику визуально-ментальной структуры произведений жанровой живописи, для выявления средств художественной выразительности.

Основные положения, выносимые на защиту

- благодаря сравнительному анализу с произведениями Китая и Японии, удалось выявить уникальность и отличительные черты корейского жанра *пхунсокхва*: сведенная к минимуму деталировка в картинах, отражение образа жизни корейцев разных сословий;

- классификация жанровой живописи Кореи, полностью сформировавшаяся в поздний период Чосон, возможна по сюжетам: сцены отдыха ученых-литераторов; сцены жизни крестьян и национальные праздники; мифологические сюжеты (они рассмотрены автором в связи с идеологическими воззрениями корейцев, которые отразились на остальных жанрах); картины с образом

женщины-матери; сцены отдыха *янбанов*; нежные любовные и откровенно эротические «весенние» сцены*;*

- классификация живописи по техникам исполнения *конпхиль* (кит. *гун-би*, «тщательная кисть», «тонкое письмо») и *саый* (кит. *се-и*, «живопись идей») применима к жанровой живописи с некоторыми ограничениями;

- выявлены средства художественной выразительности жанровых работ*,* которые заключены в особых композиционных приемах построения изображений, манере живописи, пропорции объектов, перспективе, наличии светотеневых моделировок;

- установлена важность значения жанровой живописи, в которой отражена культура и повседневная жизнь корейцев;

- выявлено отражение в жанровой живописи религиозно-философских воззрений корейцев, соединивших в себе идеи буддизма, даосизма, шаманизма и конфуцианства, что проявилось в иконографии, философском восприятии образов живой природы, назидательности сюжетов.

Историография изучения жанровой живописи Кореи

В данной диссертации автор выделяет три крупных блока историографии: 1. Зарубежная историография (работы по искусству Кореи, опубликованные в Республике Корея и КНДР и в западноевропейских странах и США); 2. Изучение корейского искусства отечественными учеными (СССР и Россия); 3. Исследования по искусству Китая и Японии, которое оказывало влияние на развитие искусства Кореи.

Зарубежная историография

Изучение корейской живописи как феномена началось только в начале XX в., но развивалось очень стремительно. Вплоть до 1945 г. Корея была колонией Японии, что не давало полноценной возможности для систематических исследований. Провозглашение на полуострове в 1948 г. двух независимых государств – Республики Корея и КНДР – и Корейская война 1950–1953 гг. также

не способствовали этому. Большинство научных работ на начальном этапе носили описательный характер и связывали искусство живописи Чосон с идеями конфуцианства. Часто работы корейских историков искусств носили предвзятый характер под сильным влиянием японских идей, которые искусственно принижали значение корейских памятников искусства. Значимость жанровой живописи до недавнего времени была сильно недооценена, оставаясь в тени других жанров. До сих пор всестороннее развитие искусствознания в Республике Корея сопряжено с множеством объективных и субъективных трудностей.

В западноевропейских странах интерес к искусству Кореи существовал уже в XVIII–XIX вв. В Европе в XIX в. вопросами искусства стран Азии и коллекционированием предметов занимался лионский промышленник Эмиль Гиме (1836–1918). Благодаря ему, в 1889 г. в Париже состоялось первое настоящее знакомство европейцев с корейскими предметами искусства. Эмиль Гиме приобрел их у французского этнографа и путешественника, члена Географического общества Шарля-Луи Вара[2], который посетил Корею. В 1888–1889 гг. коллекция Гиме насчитывала примерно две тысячи экземпляров предметов искусства, в том числе включала мелкую пластику, предметы мебели, одежды, живопись.

Долгое время Корея была закрытой для иностранцев страной, и привезенная экспедицией коллекция впервые позволила европейцам ознакомиться с корейским искусством. В 1920–1930 гг., корейская экспозиция временно отсутствовала в выставочных залах музея Гиме, уступив место японской коллекции. Но после Второй мировой войны коллекция возвратилась в залы, обогащенная золотыми предметами периода Силла (57 г. до н.э. – 935 г. н.э.), подаренными музею Артюром Саш[3].

Изучение корейской живописи началось в период японского колониализма 1910–1945 гг. Занимались ею корейские и японские деятели, тем самым

---

[2] *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск, 2006. – 203 с. – С. 4.

[3] В сборнике «Статьи по искусству Кореи» Л.И. Киреева привела краткое описание и характеристику выставки Шарля Вара и указала значимость его экспедиции в Корею во второй половине XIX в.

сформировались две точки зрения[4]: первая имела националистический характер, вторая – колонизаторский, носивший уничижительный характер.

Ко Юсоп (псевд. Ухён, 1905–1944) был одним из основателей корейского искусствознания и профессиональным исследователем. Он рассматривал культуру Кореи в контексте тесного исторического и, соответственно, культурного взаимодействия с Китаем и Японией. Особый научный интерес для него представляли пагоды и керамика. Художников Чосона он называл подражателями, которым в процессе копирования китайских мастеров удалось найти свою манеру[5]. Ко Юсоп в своих трудах уделял внимание в основном истории искусства Корё (918–1392) и раннего периода Чосон (1392–1550-е), обходя стороной проблемы жанровой живописи[6]. Его идеи были пропитаны влиянием японских мыслителей, уничижавших корейское искусство, считая его подражанием китайскому. Поэтому Ко Юсоп опирался на идеалы живописи, разработанные китайскими художникам периода Сун (960–1279)[7]. Тем самым, искусство периода Чосон, в том числе жанровая живопись, не были им полноценно исследованы[8].

Юн Хвисун (1902–1947) в монографии «Исследование искусства Кореи» отстаивает иное мнение: он признает значение пейзажной и жанровой живописи, утверждая, что стиль и содержание произведения необходимо рассматривать в связи с факторами, влияющими на художников. Жанровая живопись и «пейзаж реального вида» демонстрировали, по его утверждению, расцвет национального самосознания художников Чосона[9].

---

[4] Важно отметить, что эти исследователи не владели специальным профессиональным образованием в области искусствоведения.

[5] *Хохлова Е.А*. Изучение живописи эпохи Чосон в XX веке // Вестник российского корееведения. №6, 2014. – С. 188–199. – С. 188.

[6] См. там же. С. 189.

[7] *홍선표* . 조선 회화사론. 서울: 문예출판사, 1999. – 707 쪽. (*Хон Сонпхё*. Исследование живописи эпохи Чосон. – Сеул: Муне чхульпханса, 1999. – 707 с.)

[8] *고유섭*. 조신 미술사. 서울: 열화당, 2007. – 563 쪽. (*Ко Юсоп*. История искусства Чосон. – Сеул: Ёльхвадан, 2007. – 563 с.)

[9] *윤희순*. 조선 미술사 연구. 서울: 열화당, 2001. – 208 쪽. (*Юн Хвисун*. Исследование искусства эпохи Чосон. – Сеул: Ёльхвадан, 2001. – 208 с.)

Работы исследователей из КНДР не всегда находятся в открытом доступе. Так, автору диссертации удалось поработать только с материалами северокорейской «Энциклопедии Кванмён»[10].

С другой стороны, исследования южнокорейских авторов имели большое значение для данного исследования. Современное искусствознание в Республике Корея приобрело характер проекта национальной значимости, повсеместно подчеркивается уникальность корейской культуры, что не было характерно для ранних исследований первой половины XX в. Большое внимание теперь уделяется современному искусству РК: живописи, скульптуре, инсталляциям. Однако, если говорить именно о жанровой живописи, в ее изучении до сих пор существуют пробелы. Так, южнокорейский исследователь Ан Хвиджун[11] в своих публикациях рассматривает историю корейской живописи в основном в контексте истории, выделяя ее уникальность и национальный колорит.

Начиная с 1960 г., когда Республика Корея вышла из состояния экономического и внутриполитического кризиса, в стране образовались первые научные общества: «Товарищество искусствоведов» и «Общество изучения искусства Кореи». Ли Донджу (1917–1997) – один из первых профессиональных историков искусства, специализирующихся в области живописи. В своих трудах он объяснял феномен живописи Чосона, предложил новую периодизацию истории национальной живописи, а также проследил этапы формирования и отметил уникальность художественных традиций всех этапов живописи и их значение для истории искусства стран Дальнего Востока[12].

Большой вклад в сохранение корейской культуры внес Чон Хёнпхиль (1906–1962), который вернул многие культурные ценности из Японии, куда они были

---

[10] 광명 백과사전. 6 문학 예술. 평양: 백과사전출판사, 2008. – 879 쪽. (Энциклопедия Кванмён. Т.6: Литература и искусство, Пхеньян: Издательство «Энциклопедия», 2008. – 879 с.)

[11] *안휘준*. 한국의 미술과 문화. 서울: 시공사, 2000. – 455 쪽. (*Ан Хвиджун*. Искусство и культура Кореи. – Сеул: Сигонса, 2000. – 455 с.); *안휘준*. 한국 회화 이해. 서울: 시공사, 2004. – 415 쪽 (*Ан Хвиджун*. Понимание корейской живописи. Сеул: Сигонса, 2004. – 415 с.); *안휘준*. 한국 회화의 전통. 서울: 사회평론, 2012. – 498 쪽. (*Ан Хвиджун*. Традиции корейской живописи. – Сеул: Сахве пхённон, 2012. – 498 с.); *Ahn Hwi-joon.* Traditional Korean Painting / Hwi-joon Ahn. In: Korean Art Tradition. A Historical Survey. Edited by Young Ick Lew. – Seoul: Ph. D. Hallum University, Korea Foundation, 1993. – P. 81–147.

[12] *이동주*. 하국 회화사론. 서울: 열화당, 1994. – 346 쪽. (*Ли Донджу.* История корейской живописи. Сеул: Ёльхвадан, 1994. – 346 с.); *이동주* . 우리 옛 그림의 아름다움. 서울: 시공사, 1996. – 383 쪽. (*Ли Донджу*. Красота наших старинных картин. – Сеул: Сигонса, 1996. – 383 с.)

вывезены в период колониального правления в первой половине XX в. Еще при японцах, в 1938 г. он основал музей Похвагак (보화각), а в 1962 г., после его смерти, музей был переименован в Кансон [13]. На данный момент музей располагает богатой коллекцией жанровых картин, которые представляют значительный интерес для изучения.

Одним из выдающихся исследователей корейского искусства является Хон Сонпхё [14], работавший над проблемами периодизации и историографии национальной живописи. В своих работах на корейском и английском языках[15] он анализирует методологические подходы в изучении корейской живописи на основе имевшихся к тому времени немногочисленных источников.

Важно упомянуть работы профессора Пусанского университета Кан Мёнгвана[16], который один из немногих обратился к жизни корейцев периода Чосон, рассматривая жанровую живопись как важный культурный элемент наследия, с точки зрения культурного кода.

Среди южнокорейских исследований XXI в., переведенных на русский и английский языки, стоит упомянуть труды, в основе которых лежит изучение истории Кореи. Это, прежде всего, монография профессора Сеульского университета Хан Ёнъу «История Кореи: новый взгляд»[17], в которой исследуется обширный пласт материалов по истории и культуре Кореи с древнейших времен до наших дней, включая также глубокий анализ политики, экономики и общественно-социальных процессов. При этом раздел живописи представлен в этом издании довольно скудно, затрагивая лишь самые основные моменты данного направления.

---

[13] В настоящее время музей Кансон открывается для посетителей два раза в год: в мае и октябре.

[14] *Хон Сонпхё*. Исследование живописи эпохи Чосон. С. 67.

[15] Там же; *홍선표*. 한국의 전통 회화. – 서울: 이화여자대학교출판사, 2009. – 161 쪽. (*Хон Сонпхё*. Традиционная корейская живопись. – Сеул: Ихва ёджа тэхаккё чхульпханса, 2009. – 161 с.); *Hong Sun-pyo, Jang Nam-won*. Understanding Korean Art / Sun-pyo Hong, Nam-won Jang. Seoul: Jimoondang, 2011. – 250 p.

[16] *강명관*. 조선 풍속사 1. 조선 사람들, 단원의 그림이 되다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 431 쪽. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 1. Корейцы периода Чосон в живописи. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 431 с.); *강명관*. 조선 풍속사 2. 조선 사람들, 풍속으로 남다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 343 쪽. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. Корейцы и их обычаи, запечатленные в жанре. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 343 с.)

[17] *Хан Ёнъу*. История Кореи: новый взгляд. Пер. с корейского под ред. М.Н. Пака. М.: Восточная литература, 2010. – 758 с.

Одним из главных специалистов рубежа XX–XXI вв. в области археологии и истории искусств является профессор Сеульского национального университета О Джусок. Его работа «Специальные лекции по корейской живописи»[18] выстроена на основе анализа чосонских произведений искусства различных жанров, что помогает понять смысл этих произведений и их композиционные особенности.

В коллективной монографии «Традиционная корейская живопись» [19] прослеживаются общие тенденции в живописи Кореи, начиная с первобытных времен и фресковых росписей до конца XX в. Жанровой живописи уделена отдельная небольшая глава, однако авторы не останавливаются на ней подробно, хоть и подчеркивают ее важность.

В последние десятилетия был опубликован ряд иностранных исследований о корейской истории и культуре. Автор диссертации опирается на ряд современных западноевропейских работ, в которых рассматривается культура и живопись Кореи, но преимущественно в религиозно-историческом контексте, а бытовой жанр присутствует в составе остальных живописных жанров[20].

Таким образом, в зарубежной историографии до сих пор не существует полного исследования жанровой живописи Кореи. Это связано в том числе и с тем, что большинство корейских письменных источников не имеют переводов на русский или иные европейские языки. Что касается южнокорейского искусствознания, то жанровая живопись хоть и выделялась многими учеными как самый «национальный» жанр, наравне с пейзажем *чингён сансухва,* но по-прежнему не изучена в полной мере в контексте художественно-стилистических особенностей и типологии.

---

[18] *Oh Ju-seok*. Special Lectures on Korean Paintings. Seoul: Hollym International Corporation, 2011. – 261 p.

[19] *Hong Sun-pyo, Cho Yoon-jung, Park Hyun-ju*. Traditional Korean Painting. Seoul: Ewha Womans University Press, 2011. – 181 p.

[20] *Hammer E.* The Arts of Korea. A Resource for Educators. Edited by Smith J.G. New York: The Metropolitan Museum of Arts, 2001. – 167 p.; *Jungmann Burglind*. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392–1910. London: Reaktion Books, 2014. – 384 p.; Treasures from Korea: Arts and Culture of the Joseon Dynasty, 1392–1910. Ed. Hyunsoo Woo. Philadelphia Museum of Art, 2014. – 352 p.; *Hong Suripyo*; *Jang Nam-won et al*. Understanding Korean Art: From the Prehistoric through the Modern Day. Seoul: Jimoondang, 2011. – 254 p.

Отечественная историография

Как уже упоминалось, первые научные исследования по кореееведению в СССР начали появляться с середины 1950-х гг., когда были установлены прочные дипломатические, политические и культурные связи с КНДР. Однако для формирования академической школы потребовалось несколько лет, причем вопросам искусства и культуры долгое время уделялось значительно меньше внимания, чем истории, политическому развитию и народно-революционному движению.

Единственным крупным исследованием корейского бытового жанра в отечественном искусствознании является диссертация Л.И. Киреевой «Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи» [21]. Автор выявляет художника Чон Сона (псевд. Кёмджэ, 1676–1759) как родоначальника «национального корейского пейзажа» *чингён сансухва*, который способствовал развитию жанровой живописи позднего Чосон, подготовив придворных художников и интеллектуалов-дилетантов к обращению к темам окружающей жизни. Кроме Чон Сона, внимание уделено ключевым художникам-жанристам позднего Чосона: Ким Хондо (1745–1806), Син Юнбоку (1758–1814) и Ким Дыксину (1754–1822), на творчество которых он оказал несомненное влияние. В диссертации утверждается, что ведущую роль в XVIII в. получил бытовой жанр, т.к. пейзажная живопись уже не могла в полной мере раскрыть интересы художника, ее изобразительные возможности оказались недостаточными. Диссертация была написана полвека назад, и многие научные знания того времени уже претерпели изменения, а число художников-жанристов, которых рассматривает Л.И. Киреева, очень невелико и таким образом не вполне репрезентативно, как и количество анализируемых картин. В нашей диссертации мы значительно расширили список авторов и их произведений, рассмотрев также важную сферу народного и эротического искусства, которой ранее не уделялось должного внимания в отечественных исследованиях.

[21] *Киреева, Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи: дис... канд. историч. наук: 08.00.00 / Киреева Людмила Ивановна. – Л.-М.: 1973. – 153 с.

Отдельные работы[22] Л.И. Киреевой посвящены традиционному пейзажу и его организации: автор указывает на значимость пейзажной живописи, характеризуя ее как «художественное воплощение представлений человека о природе, мироздании и в целом о своем месте в нем»[23].

Важную роль в работе над данной диссертацией сыграла монография О.Н. Глухаревой «Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века»[24]. В этой работе наиболее полно представлено описание периодов, которые прошло искусство Кореи, в хронологическом порядке от эпохи неолита до искусства XIX в. Материал структурирован по разделам: архитектура, монументальная живопись или скульптура, станковая живопись, ДПИ.

Значительный интерес представляет докторская диссертация В.М. Маркова «Республика Корея. Традиции и современность в культуре второй половины XX века. Взгляд из России»[25], который обратился к глобальному вопросу поиска самобытности корейской культуры и искусства. Этим же автором подготовлена монография о современном южнокорейском искусстве XX в.[26]

Ряд диссертационных работ в отечественном искусствознании относятся к пейзажной живописи Кореи исследуемого периода. Диссертация Ю.И. Гутарёвой «*Чингён сансухва* – корейский пейзаж “реального вида” эпохи поздний Чосон XVIII – середина XIX вв. Поиск национальной самобытности» [27] описывает особенности пейзажной живописи корейских художников. Автор рассматривает истоки пейзажного жанра и его эволюцию в эпоху Чосон (1392–1897), а о бытовом жанре упоминает совсем немного, лишь указывая на то, что становление живописи *чингён сансухва*, безусловно, повлияло на него в определенной мере.

---

[22] *Киреева Л.И.* Об организации пространства в корейской традиционной пейзажной живописи // Востоковедение. Вып. 12. – Л.: ЛГУ, 1986. – С. 156–162; *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск, 2006. – 203 с.

[23] *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи. С. 36.

[24] *Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времён до конца XIX века. – М.: Искусство, 1982. – 255 с.

[25] *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.

[26] *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX века. – Владивосток: Изд-во Дальневосточного университета, 2002. – 335 с.

[27] *Гутарёва, Ю.И. Чингён сансухва* – корейский пейзаж «реального вида» эпохи Поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.) Поиск национальной самобытности: дис... канд. искус.: 17.00.04 / Гутарёва Юлия Ивановна. – СПб., 2014. – 205 с.

В диссертации Е.А. Хохловой «Становление корейского пейзажа “подлинного вида” *чингён сансухва* в первой половине XVIII века» [28] автор на примере пейзажных картин Чон Сона прослеживает трактовки «внутренних» и «внешних» причин становления «подлинного пейзажа», рассматривает философско-эстетическое содержание пейзажей, классифицирует пейзажный жанр по периодизации и содержанию: вымышленный пейзаж панорамного вида, вымышленный пейзаж камерного вида, пейзажи реального вида. Автор формулирует причины становления *чингён сансухва,* указывает на переосмысление идей и техник «южной школы» живописи, пришедшей из Китая. Жанровая живопись рассматривается автором в контексте пейзажного жанра. Е.А. Хохлова утверждает, что именно пейзажный жанр вплоть до XIX в. сохранял лидирующие позиции, в отличие от жанровой живописи.

Диссертация Е.А. Востриковой «Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра *хвахвеёнмохва* эпохи Чосон (1392–1910): стилевые тенденции и художественные особенности» [29] посвящена живописи «растений, птиц и животных», одному из ведущих направлений живописи средневековой Кореи. Автор впервые в отечественном искусствознании расширяет знания о данном жанре, обозначив его идейные программы, образную систему, художественно-выразительные средства и стилевые особенности в ранний, средний и поздний периоды Чосон в творчестве как профессиональных живописцев, так и художников-интеллектуалов. Однако тема жанровой живописи также затронута кратко.

В связи с тем, что искусство Кореи тесно соединено с религиозной и социальной базой общества, важно упомянуть исследования, описывающие не только творческие, но и прочие аспекты жизни корейцев, например, труд Ю.В. Ионовой [30] об обрядах, обычаях и их социальных функциях в Корее. Данная

---

[28] *Хохлова Е.А*. Становление корейского пейзажа «подлинного вида» (*чингён сансухва*) в первой половине XVIII века : дис... канд. искус.: 17.00.04 / Хохлова Елена Анатольевна. – М., 2019., – 177 с.: ил.

[29] *Вострикова Е.А*. Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра *хвахвеёнмохва* эпохи Чосон (1392–1910 гг.): стилевые тенденции и художественные особенности: дисс. ... канд. искус.: 5.10.3 / Вострикова Екатерина Александровна. – Мск., 2023. – 436 с.: ил.

[30] *Ионова Ю.В*. Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее. Середина XIX – начало XX в. М.: Наука, Главная редакция Восточной литературы, 1982. – 232 с.

работа детально описывает древний корейский календарь, связанный со сменой времен года и сельскохозяйственными работами, а также рассматривает современное летоисчисление. При этом работа написана доступным, лаконичным языком, позволяя всем читателям ознакомиться с традициями, обрядами и культами древних корейцев. Изучение обрядов и традиций помогло автору диссертации полнее раскрыть иконографию жанровый картин.

Особый вклад в развитие российского кореееведения внес М.В. Воробьев[31]. В своих трудах он рассматривает период от неолита до железного века и начала Объединенного Силла (668–935), особое внимание уделяя истории культуры древней Кореи, используя оригинальные описания и публикации археологического материала, изданные в Корее и в Японии, а также русскую, западноевропейскую и дальневосточную специальную литературу. Основной археологический материал был добыт корейскими и японскими учеными в конце XIX в. Его работы помогают отследить этнокультурные корни искусства, когда сформировались первые элементы сюжетной жанровой живописи в виде монументальных росписей.

После аннексии Кореи Японией в 1910 г. корейская историческая и археологическая наука оказалась полностью монополизирована японскими учеными. Японские археологи уделяли мало внимания изучению памятников каменного века, добытый ими археологический материал однообразен. К тому же японские ученые пытались немного исказить историю Кореи, подчеркивая преобладающее значение именно своего, японского искусства. Только после освобождения страны в 1945 г. создались условия для возникновения национального направления в корейской археологии[32].

Монография С.О. Курбанова «История Кореи: с древности до начала XXI в.»[33], выдержавшая несколько переизданий, построена на изучении отечественной, южно- и северокорейской историографии с привлечением материалов

[31] *Воробьев М.В*. Корея до второй трети VII в. Этнос, общество, культура и окружающий мир. (Серия «Orientalia»). – СПб.: Петербургское Востоковедение, 1997. – 428 с.; *Воробьев М.В*. Древняя Корея (историко-археологический очерк). М.: Издательство восточной литературы, 1961. – 147 с.

[32] *Воробьев М.В*. Древняя Корея. С. 4.

[33] *Курбанов С.О*. История Кореи: с древности до начала XXI в. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета; 2009. – 678 с.

первоисточников, а также ряда сведений, почерпнутых из западной научной литературы. Это одна из наиболее полных работ в отечественном востоковедении, в которой поднимаются проблемы периодизации Кореи. Можно также упомянуть коллективную монографию «История Кореи: (Новое прочтение)»[34] – первый в России учебник по истории Кореи, написанный коллективом авторов на основе богатых знаний, накопленных кореееведением в России и за рубежом. История Кореи систематически излагается с древнейших времен до наших дней, описываются этапы формирования корейской государственности, народная борьба за независимость, международные взаимосвязи, экономика и культура Республики Корея и КНДР до начала XXI в. Однако в обеих этих работах проблемы искусства затрагиваются весьма поверхностно.

Работа Т.М. Симбирцевой «Владыки старой Кореи» [35] рассказывает о памятниках истории и культуры Кореи времен 500-летнего правления династии Ли, когда господствующей идеологией в стране было неоконфуцианство: летописях, дворцах, Храме предков и гробницах правящего дома, а также об удивительном «историческом буме», который породило наследие чосонских монархов в наши дни. Отмечается и важность зарождения русско-корейских отношений в поздний период Чосон. Книга восполняет пробел, возникший вследствие недостаточного количества переводов корейской исторической литературы: автор использовала «Описание письменных памятников корейской традиционной культуры» (тома I и II), составленное А.Ф Троцевич и А.А. Гурьевой [36], а корейские понятия даны в транскрипции, разработанной Л.Р. Концевичем на основе транскрипции А.А. Холодовича для научно-популярных изданий, что делает язык повествования понятным и легким для восприятия. Таким образом, благодаря работе Т.М. Симбирцевой есть возможность ознакомиться с памятниками культуры периода Чосон на русском языке, данная работа может служить базой при изучении корейского искусства.

---

[34] История Кореи: (Новое прочтение) / [А. В. Торкунов, М. В. Ильин, Ю. М. Колосов и др.] ; Под ред. А.В. Торкунова ; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т). – Москва: РОССПЭН, 2003 (ППП Тип. Наука). – 429 с.

[35] *Симбирцева Т.М.* Владыки старой Кореи. М.: Издательство РГГУ, 2012. – 646 с.

[36] *Троцевич А.Ф., Гурьева А.А*. Описание письменных памятников корейской традиционной культуры. Выпуск II: Корейские письменные памятники в рукописном отделе Института восточных рукописей Российской академии наук. – СПб.: Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2009. – 424.с.

Ряд современных российских исследователей обращается к отдельным темам и жанрам корейского искусства эпохи Чосон: И.Н. Миклушевская[37], К.Н. Гаврилин[38], Е.А. Вострикова[39], И.А. Толстокулаков[40], Н.А. Чеснокова[41], Е.А. Хохлова[42], Ю.И. Гутарёва,[43] М.И. Никитина[44].

Надо отметить, что многие исследователи рассматривали в большей степени историю Корейского полуострова, описывая развитие культуры в целом и не акцентируя внимание на проблемах живописи. Часто они сосредоточивали внимание на пейзажном жанре, который был одним из ключевых и в большинстве случаев опирался на копирование китайских образцов живописи эпохи Сун (960–1279). Искусствознание в самой Корее, как уже отмечалось, развивалось довольно слабо вплоть до середины XX в., что тормозило развитие самобытной националистической точки зрения в отношении корейского искусства.

Следует отдельно подчеркнуть важность интернет-ресурсов для современной науки. В рамках настоящего диссертационного исследования был очень полезен цикл лекций Е.А. Хохловой на портале «Открытое образование» по искусству Кореи с древних времен, которые охватывают области архитектуры, керамики, живописи. Лекции И.А. Елисеевой при Государственном музее Востока (г. Москва) также представляют собой законченный курс изобразительного

---

[37] *Миклушевская И.Н., Орловская О.В.* Корейская народная живопись *минхва*. Её возникновение, особенности, иконография и историческая ценность / И.Н. Микушевская, О.В. Орловская // Дом Бурганова. Пространство культуры. – М.: БУРГАНОВ-ЦЕНТР, 2018. – №4. – С. 155–169.

[38] *Гаврилин К.Н.* Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии / К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 146–156.

[39] *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи / Е.А. Вострикова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература, 2017. – №9. – С. 87–101.

[40] *Толстокулаков И.А.* Очерк истории корейской культуры / И.А. Толстокулаков. – Владивосток: Изд-во ДВГУ, 2002. – 238 с.

[41] *Чеснокова, Н.А.* Пространственные представления и самосознание культуры в Корее в XVII–XVIII вв. По материалам историко-географического памятника «Описание избранных деревень» (Тхэнниджи, 1751 г.) Ли Джунхвана (1690–1756?): дис. … канд. ист. наук: 24.00.01 / Н.А. Чеснокова. – М.: 2018. – 263 с.

[42] *Хохлова Е.А.* Изучение живописи Чосон в XX веке / Е.А. Хохлова // Вестник российского корееведения. М.: Восточная литература, 2014. – № 4. – С. 188–199.

[43] *Гутарёва Ю.И. Чхэккахва* (кор. 책가화) – корейский «книжный натюрморт»: традиции и инновации / Ю.И. Гутарёва // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. – Вестник МГХПА, 2022. – №3. – Часть 1. – С. 267–280.

[44] *Никитина, М.И.* Петербургская коллекция рисунков корейского художника XIX века Ким Джунгына (Кисана) / М.И. Никитина. – СПб.: Вестник Корейского Центра, 1996. – Выпуск 1. – С. 131–157.

искусства Кореи, дополненный полноценным путеводителем по постоянной коллекции[45].

Музеи вносят огромный вклад в изучение корейского искусства и культуры в целом. Один из крупнейших центров изучения корейской материальной культуры – Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (МАЭ Кунсткамера) в г. Санкт-Петербурге, основанный Петром I в 1714 г.[46] Первые экспонаты экспозиции по Корее прибыли еще в 1843 г. из Азиатского департамента. Особый вклад в формирование музея внесли такие известные дипломаты, востоковеды и коллекционеры, как К.И. Вебер, П.П. Молас, Н.В. Кюнер[47].

Не менее значимой является коллекция Государственного музея Востока г. Москвы, которая начала формироваться еще в 1918 г., в первые годы его существования. Далее пополнение коллекции происходило во второй половине 1940-х – 1950-х гг., во время установления тесных культурных связей между СССР и КНДР. В 1957 г. в музей поступило значительное количество предметов культуры, переданных министром культуры КНДР. С 1990 г., когда были установлены дипломатические отношения между Россией и Республикой Корея, коллекция предметов искусства продолжала пополняться. Экспозиция музея раскрывает как неповторимые особенности корейской художественной культуры, так и черты, сближающие ее с родственными культурами других стран дальневосточного региона. Кореeведом И.А. Елисеевой был составлен упомянутый выше сборник «Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции», детально описавшей коллекцию музея[48].

---

[45] *Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. / И.А. Елисеева. – М.: Государственный музей Востока, 2010. – 160 с.

[46] *Таксами Ч.М., Шафрановская Т.К., Иванова Е.В*. Приглашаем в Кунсткамеру // Санкт-Петербург, 2001. –125 с.

[47] Первые знакомства с корейским искусством носили знаточеский характер. Российскими дипломатами П.А. Дмитриевским, П.Ю. Шмидтом были заложены основы для дальнейшего изучения корейского искусства в России. Также следует упомянуть, что в 1997 г. посольство Республики Кореи подарило музею коллекцию национальной корейской одежды.

[48] *Елисеева И.А*. Искусство и культура Кореи. Путеводитель по постоянной экспозиции. / И.А. Елисеева. – М.: Государственный музей Востока, 2010. – 160 с.

К сожалению, перечень работ на русском языке по вопросам корейской жанровой живописи остается крайне ограниченным. Многие труды корейских искусствоведов-исследователей так и не были переведены.

Историография исследования искусства Китая и Японии

Большой пласт исследований посвящен изучению китайского и японского искусства и истории. В частности, живопись Китая уже в новое время изучалась не только самими китайцами, но и западноевропейскими исследователями, в с XIX в. – и российскими. В СССР было написано много научных работ, посвященных японскому и китайскому искусству, которые оказали влияние на изучение корейского искусства. Одной из таких работ является монография Е.В. Завадской «Эстетические проблемы живописи старого Китая» [49] , где анализируются все жанры традиционной китайской живописи. Этому же автору принадлежит перевод и искусствоведческий разбор китайского трактата по философии и теории живописи «Слово о живописи из Сада с горчичное зерно» (芥子園畫譜) [50] . Благодаря исследованиям произведений живописи и средневековых трактатов об искусстве, созданных в традиционном Китае, мы можем провести анализ живописи Кореи, которая на протяжении многих веков заимствовала знания у старшего соседа.

В качестве отдельных работ по искусству Китая можно рассматривать ряд каталогов: Л.И. Кузьменко «Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции» [51] ; В.Л. Сычев «Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока» [52] и др. В этих работах показано, в числе прочего, как буддизм, пришедший из Китая в Корею вместе с основными канонами искусства, наложил отпечаток на дальнейшее развитие искусства Кореи. Это подтверждает необходимость заявленного автором настоящего

[49] *Завадская Е.В*. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. – 439 с.
[50] Слово о живописи из Сада с горчичное зерно / пер. Е. Завадской. М.: Изд-во В. Шевчук, 2001. – 512 с.
[51] *Кузьменко Л.И*. Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции. М.: Государственный музей Востока, 2013. – 138 с.
[52] *Сычев В.Л*. Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции // М.: Государственный музей Востока, 2014. – 248 с.

диссертационного исследования комплексного подхода в изучении корейского искусства.

Отдельным компонентом настоящего исследования стало изучение работ, посвященных китайскому эротическому искусству, которые позволили восполнить недостающие лакуны в области корейского эротического искусства – жанра, до сих пор практически не затрагивавшегося историками и искусствоведами. Голландский историк, дипломат и исследователь китайской культуры Роберт Ван Гулик в первом полноценном произведении на данную тему «Искусство секса в Древнем Китае» [53] анализирует большой пласт экономических, политических, культурологических и религиозных данных с 1500 г. до н.э. до 1644 г. (конец эпохи Мин), оказавших огромное влияние на сексуальную жизнь китайцев и ее отражение в эротическом искусстве.

Также для данного диссертационного исследования автор обращалась к работам японистов, таким как В.Е. Бродский[54], Б.Г. Воронова[55], М.В. Успенский[56], А.Э. Пушакова (Пак)[57].

Источниками исследования стали произведения жанровой живописи, находящиеся в собраниях музеев России, а также частные собрания России, Европы, Японии и Республики Корея.

Музеи России: МАЭ РАН, г. Санкт-Петербург; Государственный музей Востока, г. Москва.

Музеи Республики Корея: Национальный музей Республики Корея; Музей изобразительных искусств Кансон; Художественный музей Соннам; Музей Лиум корпорации «Самсунг»; Национальный этнографический музей Кореи; Музей

---

[53] *Ван Гулик Роберт.* Сексуальная жизнь в древнем Китае / пер. с англ. А.М. Кабанов. – СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2004. – 544 с.

[54] *Бродский В.Е.* Японское классическое искусство: живопись, графика: очерки / В.Е. Бродский. – Москва: Искусство, 1969. – 284 с.

[55] Японская гравюра. XVIII – XIX вв.: [из собрания музея]: каталог выставки / Гос. музей изобразительных искусств им. А.С. Пушкина; [сост. и авт. вступ. ст. Б.Г. Воронова]. – Москва: Советский художник, 1956. – 13 с.; *Воронова Б.Г.* Японская цветная гравюра [Альбом]. – М., 1963.

[56] *Успенский М.В.* Из истории японского искусства: сб. ст.. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – 142 с.; *Успенский М.В.* Хиросигэ. 100 видов / БММ, Эдо; 2006. – 256 с.

[57] *Пушакова А.Э.* Повседневная жизнь Японии периода Эдо (1630–1868) в гравюре укиё-э. – М.: РИП-холдинг, 2017. – 191 с.; *Пушакова А.Э.* Откровенное искусство Японии. Сюнга. – М.: РИП-холдинг, 2020. – 352 с.

Сеульского национального университета; Музей Хоам; Тондэмун Дизайн Плаза (DDP).

Музеи КНДР: Художественная галерея Кореи, г. Пхеньян.

Музеи Китая и Японии: Музей провинции Ляонин, г. Шэньян, КНР; Государственный музей Гугун, г. Пекин, КНР; Музей императорского дворца, г. Тайбэй, Тайвань; Музей провинции Хунань, г. Чанша, КНР; Национальный музей, г. Токио, Япония; Музей народного творчества, г.Токио, Япония.

Музеи Европы и США: Национальный музей Восточных искусств (Музей Гиме), г. Париж; Британский музей, г. Лондон; Гарвардский художественный музей, г. Кембридж; Музей Виктории и Альберта, г. Лондон.

В ходе исследования автор посещала Сеул, где ознакомилась и изучила упомянутые в исследовании произведения живописи.

Научная новизна работы состоит в том, что:

- дополнено понятие культурного кода корейцев, в котором жанровая живопись выступает важным ключом к его пониманию и интерпретации;

- в работе исследованы и проанализированы истоки зарождения и тенденции развития жанровой живописи Кореи**;**

- впервые в отечественном искусствознании выявлено и охарактеризовано художественное своеобразие жанровой живописи *пхунсокхва*, в том числе в сравнительном анализе с китайскими жанровыми картинами *няньхуа* и японскими гравюрами *оцу-э* и *укиё-э*;

- впервые в отечественном искусствознании на примере иконографии картин и анализа творчества художников выделены стилистические черты жанровой живописи *пхунсокхва*;

- альбом иллюстраций является первым в отечественном искусствознании сформированным альбомом жанровых рисунков *пхунсокхва* Кореи периода XVII – начала XX вв.;

- в научный оборот отечественного корееведения вводится ряд произведений живописного искусства.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что оно восполняет недостаток информации о малоизученном и недооцененном бытовом жанре в живописи традиционной Кореи. Теоретическая значимость диссертации заключается в многостороннем анализе этапов развития жанровой живописи. Впервые в отечественном искусствознании жанровая живопись Кореи систематизирована и проанализирована. В диссертации приведена классификации жанровой живописи Кореи, уделено внимание творческим поискам художников. Сравнение с китайской и японской жанровой живописью позволяет более глубоко понять исторические процессы, происходившие на корейском полуострове в эпоху Чосон, и выявить художественно-стилистические, композиционные особенности *пхунсокхва*.

Теоретическая значимость также заключается в возможности использования материалов и выводов исследования в научно-исследовательской деятельности. Результаты исследования могут быть важны в области востоковедения. Стоит отметить значимость диссертации для жителей современной России в области ознакомления с обычаями, традиционными праздниками, обрядами корейского народа, в связи с повышенным интересом к культуре Кореи в последние годы.

Практическая значимость исследования состоит в широкой возможности использования материалов и выводов работы в научно-исследовательской деятельности. Результаты исследования могут быть использованы востоковедами, искусствоведами, кореееведами, художниками. Работа может послужить базовым материалом для составления учебных программ и курса лекций по культурологии, истории искусства для учащихся художественных школ, колледжей и ВУЗов, при формировании экспозиций в галереях и музеях.

Апробация исследования

Основные положения диссертации изложены в публикациях и докладах на научных конференциях:

- в журналах из списка ВАК «Дом Бурганова. Пространство культуры», 2019 г.;

- в журналах из списка ВАК «Декоративное искусство и объектно-пространственная среда. Вестник МГХПА», в 2015, 2022, 2025 гг.;

- в сборнике «Проба пера 2017», тезисы конкурсных научных работ, студентов, аспирантов и молодых преподавателей, 2017 г.;

- в материалах круглого стола «Традиционная культура и декор в современном социокультурном пространстве», Всероссийский музей декоративно-прикладного и народного искусства, г. Москва, 2017 г.;

- в материалах научно-практической конференции «Художественная жизнь Дальнего Востока и стран АТР», Россия, г. Владивосток, 2016 г.;

- доклад на Юбилейной LXX открытой международной студенческой научной конференции «СНК-2020» в рамках 155-летия Московского политехнического университета: «Корейская живопись *пхунсокхва* как иллюстрация к литературному жанру *сиджо*», г. Москва, 2020 г.;

- в материалах Международной научно-практической конференции «КНИГА БУДУЩЕГО»: «Тенденции межкультурного взаимодействия стран Востока и Запада в области иллюстрации» г. Москва, Мосполитех, 2022 г.;

- материалы исследования используются в дисциплине «Композиция и художественный образ» при подготовке студентов на факультете «Анимация» при содействии киностудии «Союзмультфильм» и МФПУ «СИНЕРГИЯ».

Данная диссертация состоит из двух томов. Первый том состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы. Второй том состоит из списка иллюстраций, альбома иллюстраций, хронологической таблицы, терминологического словаря.

ГЛАВА 1
ЖАНРОВАЯ ЖИВОПИСЬ *ПХУНСОКХВА* кон. XVII–нач. XX вв. ЕЕ РОЛЬ И МЕСТО В ЖИВОПИСИ КОРЕИ

1.1 Истоки формирования жанровой живописи *пхунсокхва*

Эпохе Чосон (1392–1910) в Корее предшествовало три крупных исторических этапа:

– период Трех государств: Силла (57 до н.э – 668), Когурё (37 до н.э. – 668) и Пэкче (18 до н. э. – 660), сосуществовавшие параллельно до середины VII в.;

– Объединенное Силла (668–935), образовавшееся после завоевания Когурё и Пэкче[58];

– Корё (918–1392), окончательно объединившее Корейский полуостров[59].

На протяжении всего этого времени корейская культура находилась под влиянием соседнего Китая, что напрямую влияло на творчество корейцев. Благодаря культурно-историческим предпосылкам, сложившимся за полтора тысячелетия, в Чосоне были созданы уникальные условия для формирования живописных направлений, в том числе бытовой живописи.

Важно отметить, что на развитие искусства и живописи оказали огромное влияние синтез философских и религиозных воззрений. Издревле на территории Корейского полуострова существовал пласт примитивных верований – тотемизм, культ природы (выделяются культы гор, рек, камней, деревьев), магия, культ предков, многие из которых существовали до начала XX в.[60], а также шаманизм. Благодаря синкретизму исконно корейских идей шаманизма и заимствованных из Китая буддизма, конфуцианства и даосизма, сформировалась уникальная почва для развития изобразительного искусства и бытового жанра в том числе. Шаманизм (무속, *мусок*) получил активное распространение в Корее еще в эпоху

[58] Часть территории бывшего Когурё отошла к государству Бохай (Пархэ, 698–926), а часть контролировалась китайской династией Тан, союзником Силла; таким образом, объединение Корейского полуострова государством Силла в 668 г. носило частичный характер.

[59] Объединению предшествовал короткий период т.н. Поздних Трех государств: Силла, Позднее Пэкче, Позднее Когурё-Тхэбон (899–935). См., например: *Курбанов С.О*. Указ. соч. С. 92-94.

[60] См.: *Ким Г.Н*. История религий Кореи. – Алматы: Казак университет, 2001. – 230 с. С. 23-51.

становления государственности на рубеже новой эры, а с приходом на полуостров новых верований его элементы был вплетены в буддийские и даосские представления о мире[61]. В период Чосон шаманизм подвергался гонениям со стороны официальных властей, исповедовавших строгую идеологию неоконфуцианства, однако сохранил определенное влияние и в различных формах существует до сих пор. Для шаманизма «характерен анимизм – свойство одухотворять природные явления, предметы»[62], все, что окружает человека. Важнейшую роль посредника между миром духов и людей играет шаман, способный, находясь в состоянии экстаза, совершать особый обряд общения с духами и влиять на них. Отметим, что в Корее шаманизм традиционно связан с личностью женщины-шамана (무당, *мудан*).

Шаманизм занимает важное место в истории корейской культуры, ведь он оказал влияние на развитие практически всех форм искусства: народной музыки, драмы, танца и литературы, особенно в жанре устного народного творчества и фольклора. Шаманские ритуалы сами по себе – совокупность различных видов народного искусства: музыки и танцев, песен, повествований и речитативов, красочных представлений. Изображения многочисленных шаманских божеств были первыми картинами религиозного толка в Корее. Ритуальные шаманские костюмы – это богатый источник информации для изучения истоков портняжного искусства. В эпоху Чосон идеи шаманизма сохранились в иконографии, в частности, почитании символов четырех духов-животных (*сасин* 사신): тигра, черепахи, дракона и феникса, а также в жанровой живописи и народной живописи *минхва*. Так что неудивительно, что многие художники позднего периода Чосон обращались к мотивам изображения шаманских практик и ритуалов в жанровых работах.

Истоки корейской живописи восходят к монументальным росписям гробниц правителей, крупных военачальников и аристократов государства Когурё IV–VI вв. Тематика росписей когурёских гробниц богата и разнообразна: сцены,

---

[61] *Лазарева К.В.* Корейский шаманизм: от традиции к перформансу // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. №9 (42). С. 154–164. С. 157.
[62] *Ким Г.Н.* Указ. соч. С. 51.

повествующие о различных сторонах повседневной жизни когурёсцев, чередуются с изображением мифологических животных и орнаментальных мотивов[63]. Жанровые сцены на стенах и потолках гробниц выполнены в довольно реалистической манере и потому являются богатейшим материалом для исследователей, предоставляя сведения об одежде, жилищах, хозяйственных постройках, утвари, воинских доспехах, музыкальных инструментах, внутреннему убранству домов знати, что дает право назвать эти росписи «энциклопедией жизни Когурё». В них проявилась свойственная художникам того времени любовь к передаче деталей окружавшего их мира, повествовательный характер изображения, а также характерные для искусства того периода условность, стилизация и строго определенные каноны прекрасного.

Одной из самых содержательных с точки зрения живописи является гробница *Муёнчхон* («Гробница с танцующими»), сер. IV – V в., г. Цзиань, КНР (рис.1). На ее стенах представлены сюжеты танцев и охоты, на потолке – сцены загробного мира. На западной стене гробницы на фоне стилизованных гор и деревьев изображены три всадника в самый напряженный момент охоты. Их позы динамичны, они целятся из луков в тигров и оленей: один охотник, повернувшись назад, посылает стрелу вслед убегающим оленям, другой – настигает тигра. Художником прекрасно передано стремительное движение сильных тел животных. Большая свобода в композиционном решении росписи, выполненной с использованием насыщенных черных, охристых и терракотовых оттенков, тщательность отделки деталей, художественная зрелость в передаче движения выдвигают фреску в число лучших произведений когурёской живописи.

В росписях когурёских гробниц уже предприняты попытки передачи многоплановой и линейной перспективы[64]. Большинство росписей, посвященные картинам повседневной жизни, обычно объединяются корейскими искусствоведами в группу под общим названием *инмуль пхунсок* (인물풍속,

---

[63] *Джарылгасинова Р.Ш.* Монументальная живопись древнекогурескиx гробниц // Проблемы востоковедения. 1959, №1. С. 113–119

[64] История искусства Древнего Востока. Т. I, вып. 2. – Л., 1941. – С. 43–57.

портретно-жанровая живопись). Именно эти сюжеты стали прародителями таких жанров изобразительного искусства, как жанровая и анималистическая живопись.

Еще одной важной частью идеологических воззрений корейского общества стала философия даосизма[65]. Зародившийся в Китае даосизм проник в Корею в период Трех государств[66], произошло плавное взаимопроникновение даосизма и шаманизма. Также идеи даосизма повлияли и на корейский буддизм. Несмотря на то, что в период правления династии Ли конфуцианство вытеснило даосизм из официальной парадигмы, он все равно остался востребованным в разных слоях корейского общества. Даосизм оказал прямое влияние на иконографию жанровой живописи среднего и позднего периода Чосон, что демонстрируют многочисленные изображения даосских небожителей в жанровых картинах *тосок инмульхва* (*тосокхва*) и даосские мотивы в произведениях керамики и декоративно-прикладного искусства.

Главной религией на полуострове долгое время был буддизм[67]. Он проник в Корею через государство Когурё в 372 г. благодаря буддийским монахам, прибывшим из Китая, спустя десятилетие добрался до Пэкче, а в начале VI в. распространился в Силла, находившемся дальше от Китая[68]. Во всех трех государствах буддизм стал государственной религией, причем частично воспринял древние обряды поклонения природе и элементы шаманизма, сформировав специфический местный синкретизм. Так, например, горы, считавшиеся резиденцией местных духов в предбуддийские времена, стали местами строительства буддийских храмов[69]. К буддизму в эпоху Трех государств тяготели прежде всего правящие и аристократические роды, используя его как

---

[65] Цель человека в даосизме – достижение им состояния полной идентичности с трансцендентной сущностью мира через соединение с природой. См., например: *Васильев Л.С.* История религий Востока: [Учеб. пособие для вузов] / Л.С. Васильев. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Кн. дом «Ун-т», 1998. – 425 с. С. 311-312.

[66] В середине VII в. при Ён Кэсомуне даосизм некоторое время был официальной религией государства Когурё. См.: *Хан Ёнъу*. Указ. соч., с. 90.

[67] Цель буддизма состоит в том, чтобы преодолеть страдание, порожденное желанием и ошибочными представлениями о феноменальности мира. Следование рекомендуемым Буддой «восьмиступенным путем» ведет к прекращению страдания, выходу из цикла перерождений и достижению нирваны. См., например: *Васильев Л.С.* Указ. соч. С. 219-220.

[68] См., например: *Волков С.В*. Ранняя история буддизма в Корее: сангха и государство. – М.: Наука, 1985. – 150 с. – С. 91.

[69] *Болтач Ю.В*. Из истории корейского буддизма // Вестник Центра корейского языка и культуры. Выпуск 2. – СПб., 1997. С. 244.

инструмент для развития и защиты нового централизованного государства. Правители пытались укрепить свою власть и заручиться поддержкой, ассоциируя себя и свои царства с просвещенным Буддой и райскими мирами, описанными в буддийских трактатах[70].

К VII в. буддизм в Корее приобрел наибольшую популярность, характерной чертой этого периода стало появление многочисленных школ буддизма, особенно в Силла, а к IX в. в Объединенном Силла получил широкое распространение *чань*-буддизм (кор. *сон*, яп. *дзэн*), проникший на полуостров еще до объединения[71]. Этот период связан с активным развитием буддийской живописи, скульптуры и архитектуры, прежде всего, строительством храмовых и монастырских комплексов, которые выступали как самостоятельные экономические единицы: владели землями и крепостными слугами-*ноби*, пользовались покровительством государства и состоятельных аристократов. С началом активного распространения буддизма, уже в VI–VII вв. жанровые сцены в гробницах почти исчезли, на их место пришли изображения упомянутых выше четырех духов *сасин* и разнообразные буддийские сюжеты.

Буддизм был окончательно признан в качестве официальной религии в эпоху Корё (918–1392). В этот период в национальном искусстве главенствовали монументальная живопись и скульптура. Картины в буддийском стиле, например, изображения Авалокитешвары, характеризуются типичными для периода Корё приемами: «тонкие изящные линии насыщенных цветов, грация движений, прозрачные одежды, узкие удлиненные глаза, маленький рот и тонкая веточка ивы в композиции» [72] . Уровень буддийской живописи был очень высок, и неудивительно, что именно эта религиозная составляющая задала направляющий вектор дальнейшего развития изобразительного искусства Кореи. Художники-дилетанты из числа ученых и буддийских монахов рисовали в основном тушью, наиболее популярным мотивом были «четыре благородных растения».

---

[70] *Joe, Wanne J.* Traditional Korea a Cultural History. Seoul, Korea: Chung'ang University Press, 1972. – P. 112-127. P. 120

[71] *Хан Ёнъу.* Указ. соч. С. 143.

[72] *Ким Г.Н.* Указ. соч. С. 134.

Интерес к изображению людей проявился в период Корё и в росписях керамических изделий, например, селадонов. Образцом может служить сосуд начала XIII в. – кувшин для вина в форме двойной тыквы-горлянки с резервуаром для подогрева типа *мэбён* (매병, сосуд с узким горлышком, расширяющейся кверху центральной частью и вытянутым, сужающимся к основанию туловом), выполненный в технике *сангам* (상감, инкрустация разноцветными глинами) (рис. 2). Центральный мотив украшения – лоза с красными гроздьями винограда, на ветвях которой сидят дети, что символизировало пожелание обильного потомства и процветания хозяину кувшина [73] . Жанровая сцена присутствует и на инкрустированной селадоновой вазе типа *мэбён*, созданной в корёской технике уже в поздний период Чосон, где изображена еще одна благопожелательная сцена: ребенок, двое взрослых и цапля (рис.3).

В конце периода Корё произошло четкое разделение на религиозную и светскую живопись, развитию последней способствовало появление идеологии неоконфуцианства (*чжусианства*). Однако жанровые рисунки этого периода малочисленны. Одной из сохранившихся жанровых картин периода Корё является работа Ли Джехёна (이제현, псевд. Икчэ, 1287–1367) «Переправа через реку зимой» (기마도강도) (рис. 4). Данную работу, с одной стороны, можно отнести к произведениям пейзажной живописи, включающим в себя стаффаж, однако присутствие на картине персонажей также позволяет нам отнести ее к жанру «изображение людей» *инмульхва*. На картине замерзшая река, по которой идут лошади с всадниками. Их движения медленны, они отражают общее настроение тишины и спокойствия. Несколько затемненных участков на дальних заснеженных горах нарушают монотонность зимнего пейзажа. Сюжет и метод изображения, изысканная аранжировка и композиция демонстрируют сильное влияние картин с изображениями охоты, популярных в монгольской династии Юань (1259–1368), с которыми художник, очевидно, был хорош знаком. Однако изображение людей, лошадей и деревьев кажется несколько незрелым по

[73] *Choo, Carolyn Kyongshin Koh*. Traditional Korean Ceramics: A Look by a Scientist. Seoul: Design nanoom, 2016. – 292 p.

сравнению с буддийскими картинами Корё того времени[74].

Конфуцианство, являющееся по своей сути не религией, а системой морально-этических норм, предлагало людям модель поведения, в рамках которой человек движим достоинством и добродетелью и в то же время сдерживается чувством гуманизма[75]. В отличие от даосизма, конфуцианство поддерживало китайскую государственную иерархическую систему и требовало от каждого человека твердо помнить свое положение в обществе. Центральное место в конфуцианской модели занимают вопросы нравственности человека, семьи и управления государством. Исходной была концепция «Неба» и «небесного веления», то есть судьбы. Человек, наделенный Небом определенными качествами, должен поступать в согласии с ними, моральным законом и совершенствовать их при помощи обучения, чтобы достичь уровня «благородного мужа» (кит. *цзюньцзы*). Важная роль отводится концепции человечности – идеальных отношений между людьми в семье, обществе и государстве, заключенная в понятии: «Чего не желаешь себе, того не делай другим». Основываясь на этой концепции, конфуцианство выступало за четкое разделение обязанностей между членами общества, образцом для которого служила семья. Конфуция практически не интересовали проблемы космогонии, он уделял мало внимания духам и потустороннему миру, хотя и считал небо не только частью природы, но и высшей духовной определяющей силой в мире[76].

Огромное значение имел принцип *ли* (禮)[77], который заключал в себе правила, нормы, ритуалы, церемониалы, этикет и был основой воспитания, которое строилось на личном примере, требованиях к неукоснительному соблюдению церемоний и этикета и бесприкословном уважении к примерам древности и старшим в самом широком смысле. Нарушая ритуалы, человек тем

---

[74] 기마도강도 (Переправа через реку зимой) // 한국만족문화대백과사전. 서울, 한국정신문화연구원. (Большая энциклопедия корейской национальной культуры. Сеул, Академия корееведения.) [Электронный ресурс]. – URL: https://encykorea.aks.ac.kr/Article/E0008208#:~:text=기마도강도%20(%20 騎%20 馬%20 渡%20 江%20 圖%20)&text=비단%20 바탕에%20 수묵%20 담채,작품으로%20 추정되고%20 있다 (дата обращения: 25.08.2024).

[75] *Joe, Wanne J.* Op. cit. P. 121

[76] См.: *Переломов Л.С*. Конфуций и конфуцианство с древности по настоящее время (V в. до н. э. – XXI в.). – М.: Стилсервис, Институт Дальнего Востока РАН, 2009. – 704 с. С. 347

[77] Там же. С. 349

самым прерывал связь с предками и обществом вообще: «Почтительность без правил порождает суетливость; осторожность без правил порождает робость; смелость без правил порождает смуту; прямота без правил порождает грубость»[78].

В этой связи особое место в конфуцианстве занимала концепция *сяо* (孝, кор. *хё*) – сыновьей почтительности, уважения к родителям, старшим и учителям; Конфуций учил, что жертвоприношения предкам – есть важнейшее выражение почтения к ним. Эта установка нашла свое отражение в живописи Кореи, в том числе в жанровых картинах XVII–XIX вв. – в популярном сюжете изображения ученика и учителя, работах *минхва*, изображающих почтение детей к родителям. В своей работе «Конфуцианский классический “Канон сыновей почтительности” в корейской трактовке» С.О. Курбанов высказывает мысль об основополагающей идее данного канона и его уникальности, выделяя актуальность конфуцианского догмата и для современной Республики Корея[79].

Несомненно, что конфуцианские классические произведения распространились на Корейском полуострове вместе с ранними образцами китайской письменной литературы еще в бронзовом веке под влиянием династии Хань (202 до н.э. – 220)[80]. Когурё и Пэкче восприняли конфуцианские идеи (в том числе чиновно-бюрократическую и образовательную систему, систему административного деления, отчасти законодательство) раньше Силла, однако после объединения во второй половине VII в. интерес последнего к конфуцианству и другим сторонам китайской культуры стремительно возрос, в том числе под влиянием династии Тан (618–907). Частой практикой стали поездки силласких ученых в Китай для ознакомления с конфуцианскими институтами, был налажен обмен литературой и студентами. И хотя в Объединенном Силла государственной религией был буддизм, именно конфуцианство формировало философские и структурные основы для дальнейшего развития страны.

---

[78] *Завадская Е.В.* Миссия слова в «Луньюе» // Конфуцианство в Китае: Проблемы теории и практики. – М.: Наука, 1982. – С. 36-45.

[79] *Курбанов С.О.* Конфуцианский классический «Канон сыновей почтительности» в корейской трактовке: корейское восприятие универсальной категории «почтительности к родителям» / С.О. Курбанов; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 279 с. С. 9-13.

[80] *Хан Ёнъу*. Указ. соч. С. 61.

В Корё в эпоху «правления военных» (1170–1270) и ранний период монгольского господства (до конца XIII в.) конфуцианство пришло в некоторый упадок, однако уже во первой половине XIV в. начало восстанавливать свои позиции, особенно активизировавшись в 1360-х гг. [81] уже в форме неоконфуцианства. Важно понимать, что «прежнее конфуцианство не включало в себя метафизики, объяснявшей в комплексе сущность вселенной и человеческой натуры; этими вопросами занимались буддизм и даосизм. Однако буддизм чрезмерно акцентировался на идеальном начале *ли*, а даосизм – на поддержании жизни, выражаемом с помощью *ки*, поэтому было нарушено равновесие между этими началами. А неоконфуцианство создало объективную идеалистическую философскую систему, объединившую буддийское идеальное начало *ли* и даосистское материальное начало *ки*, и на этой основе прогрессивное учение о морали. Неоконфуцианская система морали, признавая самостоятельность отдельных предметов и устанавливая взаимосвязь между всеми вещами, стала теорией, подходящей для построения более рационального нравственного сообщества»[82].

Именно неоконфуцианство позднего Корё стало основой, на которой новая династия Ли строила государство Чосон. Наиболее важными обрядами по-прежнему были церемонии совершеннолетия, свадьбы, похорон и почитания предков, составлявшие существенные аспекты частной конфуцианской практики в эпоху Чосон. Все они отражаются в сюжетах и иконографии жанровой живописи Чосона, на ширмах и альбомных листах, а также в народной и документальной живописи, особенно яркие и многочисленные образцы относятся к позднему периоду. «Искусство – инструмент совершенствования человеческой природы и формирования характера, и поэтому только человек, который достигает нравственной целостности, может рисовать», – гласит один из постулатов конфуцианства; это отчасти объясняет, почему в период правления династии Ли культуре придавалось такое большое значение. Главными идеями

[81] Там же. С. 212-213.
[82] Там же. С. 213.

конфуцианства той эпохи были проблемы природы и человеческого существования, соединившиеся в подходе к художественному творчеству, где произведения искусства служили «для воспитания личности в духе морально-этических ценностей, путем совершенствования ее врожденных положительных качеств»[83]. Неоконфуцианские мыслители утверждали, что благодаря слиянию с природой можно достичь «небесных принципов», необходимых для становления личности благородного мужа[84]. Укрепившись на государственном уровне, конфуцианство возвело художественное творчество в ранг обязательных занятий для представителей интеллектуальной элиты.

Одновременно с усилением своих позиций, конфуцианство стало вытеснять буддизм, и к концу XIV в., накануне падения Корё, он утратил статус государственной религии. Подавление буддизма означало упадок религиозного искусства, хотя буддийские идеи сохранились в культурной сфере различных классов населения.

Важным этапом в развитии Чосона был период XVII – первой половины XVIII в., когда в среде местной конфуцианской элиты постепенно складывалось идейное течение *сирхак* («за реальные науки», «науки, имеющие практическое применение»)[85]. Школа *сирхак* начиналась как придворная группировка, защищавшая интересы государства и опиравшаяся, с одной стороны, на конфуцианскую традицию обучения, самосовершенствования и государственного управления[86], а с другой – на даосские идеи и концепцию *сон*-буддизма[87]. *Сирхакисты* распространяли свои интересы на различные практические направления, которые в классическом конфуцианстве относились к числу «прочих занятий»: экономика, история, математика, география, сельское хозяйство, а также западная религия, наука и культура, и выступали за продвижение нового понимания истории и культуры страны, стремились

[83] *Кравцова М.Е*. История культуры Китая: Учеб. пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова (Серия «Мир культуры»). – 3. изд., испр. и доп. – СПб. [и др.]: Лань, 2003. – 415 с. С. 218
[84] Там же. С.219
[85] *Никитина М.И., Троцевич А.Ф*. Корея XVIII в. и движение «Сирхак» // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Т. 5 – М.: Наука, 1983–1994. С. 603
[86] *Chung, Edward YJ*. Korean Confucianism: Tradition and Modernity. Seongnam: The Academy of Korean Studies, 2015. – 180 p. P. 60.
[87] *Хан Ёнъу*. Указ. соч. С. 352.

расширить кругозор людей. Идеи неоконфуцианства оказывали влияние на умы правящей элиты, благодаря «внешним» и «внутренним» путям формирования живописи на полуострове[88]. В своих работах Л.И. Киреева отмечала, что для творчества жанристов «характерна демократическая тенденция, тесно связанная с общим ходом развития корейского искусства и литературы начала XVIII в., в частности с социальной тематикой в поэзии и обращением поэтов непосредственно к жизни трудового люда»[89].

Основными художниками эпохи Чосон были представители знатного сословия *янбан* (букв. «две части», гражданские и военные чиновники), причем все они были дилетантами, т.е непрофессионалами. В ранний период Чосон картины не изображали конкретный ракурс и реальный пейзажный ландшафт, а являлись отражением личности художника. Это означало, что высокое искусство живописи должно было выражать определенную идею, а не использовать низкую форму «копирования», в отличие от отношения к живописи западных художников, которые стремились постичь натуру, делая зарисовки предметов и фигур человека, изучая конструкцию и форму. Конфуцианские идеи нашли отражение во всех сюжетах: пейзаж, портрет, жанровая живопись. В отношении к искусству конфуцианские ученые-литераторы, как правило, были практиками, активно увлекаясь каллиграфией, литературой и живописью, используя их как средство самовыражения. Картины с изображением бамбука, орхидеи, пейзажи, исполненные тушью с небольшим использованием цвета, с применением каллиграфии, являются примером искусства живописи дилетантов. Также отражение ортодоксальной конфуцианской идеологии в поздний период Чосон проявилось в облике предметов декоративно-прикладного искусства, отразилось в сдержанности, скромности, естественности, в приглушенных тонах, тонких украшениях и органических материалах, из которых создавались произведения[90].

---

[88] *Глухарева, О.Н*. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. С. 170

[89] *Киреева, Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи. С. 18.

[90]Например, белофигурный фарфор, простые белые шелковые халаты чиновников воплощали в своем внешнем облике конфуцианскую идеологию.

Живопись в эпоху Чосон приобрела светский характер, из монументальной она перешла в альбомную (отдельные листы) и свитковую – изображения «животных и растений» на шелке и бумаге. Изображения людей, в широком смысле, в ранний и средние периоды Чосон преимущественно представлены в портретном жанре или стаффаже. Об отражении неоконфуцианских воззрений на живопись писали Е.А. Хохлова[91], Ю.И. Гутарёва[92], М.Е. Кравцова[93]. Важно отметить, что если в ранний и средний период Чосон пейзажисты-дилетанты и профессионалы в своем творчестве обычно изображали уединение на лоне природы конфуцианских мудрецов, которые были лишены каких-либо эмоций и демонстрировали покой и внутреннюю уравновешенность[94], то к концу XVII в. мастера все чаще стали наполнять изображаемое эмоциями, индивидуальными чертами, динамикой и насыщенностью линий.

Одним из ярких примеров влияния конфуцианской мысли на живопись, помимо портрета и пейзажа, были народные картины-иероглифы *мунчадо* (문자도), отображавшие конфуцианские добродетели: почитание родителей, уважение к старшим, моральный и нравственный долг между супругами, братскую любовь, служение своей стране, доверие к окружающим, действия по совести. Соединение картины, нравоучений и иероглифов – еще одно отражение универсального языка искусства и философских идей.

В период Чосон главным учебным заведением, где воспитывались художники-профессионалы, была Академия придворной живописи *Тохвасо* (도화서, в Корё – *Тохвавон* 도화원), которая была устроена на манер китайской Академии живописи и просуществовала вплоть до XIX в. При поступлении в *Тохвасо* проводились вступительные экзамены, которые требовали от поступающих умения писать бамбук, пейзажи, цветы, животных. Однако главная задача придворных художников состояла в создании портретов правителей и высшей бюрократической элиты, опираясь на конфуцианские традиции.

---

[91] *Хохлова Е.А*. Становление корейского пейзажа «подлинного вида». С. 31
[92] *Гутарёва Ю.И.* Указ. соч. С. 34.
[93] *Кравцова М.Е.* История искусства Китая. С. 283
[94] *Глухарева О.Н*. Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века. С. 160

Например, портреты ванов, сановников, ученых выполнялись членами Академии, которые стремились максимально точно передать все детали лица, используя реалистичную манеру.

Как уже указывалось выше, в ранний период Чосон, в XV–XVI вв., традиционную живопись развивали как профессиональные художники, так и представители направления «художники-литераторы и интеллектуалы» *мунинхва* (кит. *вэньжэньхуа*). Одной из главных работ данного направления можно назвать произведение Кан Хиана (강희안, 1418–1465) «Мудрец, смотрящий на воду» (고사관수도) (рис. 5), которое относится к жанру *тосок инмульхва* (도석인물화, изображения людей или небожителей, вдохновленные идеями даосизма) и изображает сидящего на камне на переднем плане мудреца, созерцающего круги на воде. Герой картины создан живыми и насыщенными линиями, черты его лица написаны в набросочной манере. Ученый в белых одеждах контрастирует с темным окружением гор и виноградной лозой. Мощь мазка демонстрирует внутреннюю силу самого художника[95]. Мудрец словно сливается воедино с окружающим миром, олицетворяя идею взаимопроникновения человека и природы. В картине явно читаются традиции китайской «южной школы» живописи (南宗畫, кит. *Наньцзунхуа*) и выдающихся китайских художников Ся Гуя (夏圭, 1195–1224) и Ма Юаня (馬遠, 1160?–1225), чьими работами вдохновлялся Кан Хиан.

В том же направлении, но в ином изобразительном стиле работал придворный художник Ли Гёнъюн (이경윤, 1545–1611), автор картины «Мудрец, опустивший ноги в воду» (고사탁족도) (рис.6). На переднем плане мы видим ученого, который омывает ноги в водоеме, рядом стоит слуга с графином воды. Размер слуги приближен к пропорциям ребенка – это часто используемый прием дальневосточной живописи, которой указывает на иерархию. Мудрец одет в китайские одежды. Дерево на среднем плане художник проработал в манере китайской академической живописи, применяя приемы точечного мазка. Сюжет с

[95] *Park Youngdae*. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period / Youngdae Park. Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004. – 416 pp. P. 84

изображением омовения ног в водоеме основан на истории китайского поэта Цюй Юаня (屈原, ок. 340–278 до н.э.), который вследствие своего бескомпромиссного нрава был вынужден оставить государственную службу и ушел в горы искать уединения. Там он встретил рыбака, который сказал поэту о том, что если вода в реке прозрачная, то в ней можно мыть кисти для каллиграфии, а если вода мутная – можно вымыть только ноги. В данном случае чистая и прозрачная вода предстает как символ достойного управления государством, и такому государю нужно служить верой и правдой. А вот мутная вода говорит о том, что управление государством оставляет желать лучшего, и в такой воде можно только мыть ноги[96].

В работе художника Хам Юндока (함윤덕, ?–?) «Мудрец на ослике» (기려도) (рис. 7) второй половины XVI в. демонстрируется излюбленный сюжет традиционной живописи: интеллектуал, путешествующий на ослике по горам в холодный день. Считается, что этот сюжет вдохновлен произведениями китайских поэтов Пань Юэ (潘岳, 247?–300?) и Мэн Хаожаня (孟浩然, 689–740), которые воспевали уединенный образ жизни, слияние человека с природой, отсутствие привязанности к мирским благам.

В XVI в. в Корее окончательно складывается система жанров живописи: пейзаж, изображения «цветов и птиц», портрет, жанровые сцены. Корейские художники среднего периода Чосон, хотя и обращались к жанровым сценам, часто соединяли их с китайскими изобразительными традициями, воспевали идеалы уедининения интеллектуалов на лоне природы.

Развитие бытовых картин, которые наиболее ярко и полно изображают традиционное корейское средневековое общество, ярче всего проявилось позднее, к XVII в., и рассматривается автором диссертации далее.

1.2 Расцвет жанровой живописи *пхунсокхва*, конец XVII – начало XX вв.

[96] *Хохолова Е.А.* Становление корейского пейзажа «подлинного вида». С. 61.

По утверждению С.О. Курбанова, «по крайней мере с XII столетия <…> Корея в той или иной мере осознает себя “маленьким Китаем”, “маленьким Серединным государством”, т.е. государством пусть и небольшим по площади, но имеющим собственные культурные корни и культуру, которая по значимости не уступает культуре “Большого Китая” и также оказывает влияние на окружающие “варварские государства”»[97]. Подобное самовосприятие Кореи стало особенно заметным после Имджинской войны с Японией (1592–1598), в ходе которой страна понесла не только огромные людские и экономические потери, но были утрачены многие памятники культуры, и маньчжурских нашествий 1627 и 1636–1637 гг. «Воцарение маньчжурской “династии” Цин в Китае окончательно закрепило в сознании корейцев идею о том, что отныне только Корея является единственной носительницей истинной конфуцианской культуры. В Китае правили “варвары”, а Япония всегда воспринималась в Корее как страна, стоящая рангом ниже»[98]. Установление династии Цин (1644–1912) в Китае привело к смене общественных настроений в высших слоях чосонского общества и интеллигенции, появился активный интерес к национальной истории и традициям, что содействовало укреплению этнического самосознания корейцев, приведя к серьезному изменению их представлений о собственной культуре. Позднее это привело в том числе к появлению движения «за реальные науки», о котором говорилось выше. В обществе происходила переоценка ценностей, утрачивалась значимость пластического искусства, и на первое место вышла живопись, которая смогла своими способами выражения действительности описать сложные понятия[99].

В связи с этим произошло и формирование нового пейзажного направления *чингён сансухва* (진경상수화, пейзажи подлинного/реального вида)[100], которое явилось важнейшим этапом развития корейского пейзажа и несомненно центральным явлением в художественной жизни Кореи. Пейзаж *чингён сансухва*

---

[97] *Курбанов С.О.* Лекции по истории Кореи. С. 266.
[98] Там же.
[99] *Виноградова Н.А*. Искусство стран Дальнего Востока. – Москва: Искусство; Dresden: Verl. der Kunst, 1979. (Малая история искусств; 8). – 372 с. С. 197.
[100] *Гутарёва Ю.И.* Указ. соч. С. 205.

положил начало новой системе восприятия и отображения мира в корейской живописи, способствуя утверждению национальной специфики, реалистичности изображения, жизненности окружения. Новации, примененные в пейзажном жанре, выраженные в использовании натуры и отрыве от жесткой схемы канонов, продиктованных китайской живописной традицией, обусловили проявление реалистического начала и в других сферах живописи.

Стремление к натурализму отразилось в развитии всей живописи в поздний период Чосон, небезосновательно называемый историками «золотым веком» корейского искусства, характеризовавшегося многочисленными изменениями в общественной и культурной жизни страны. Более всего национальный характер, наравне с пейзажем *чингён сансухва*, проявился в жанровой живописи *пхунсокхва* (풍속화, синоним *сокхва* 속화, букв. «зарисовки нравов и обычаев»)[101].

Активно бытовой жанр начал развиваться с конца XVII в. Исследователи считают, что творчество художников Ли Мёнъука (이명욱, 1640–?) и Юн Дусо (윤두서, 1668–1715) стало той базой, на основе которой сформировался бытовой жанр XVIII в.[102]. Их творческое наследие включает в себя стаффаж и бытовые зарисовки; концом XVII в. датированы первые, еще немногочисленные, работы жанровой живописи. Именно в этот период повысился интерес к жанру *пхунсокхва*.

К понятию «жанровая картина» в данной работе относятся картины XVIII–XIX вв. размера альбомного листа, или горизонтальные и вертикальные свитки, или вертикальные свитки, собранные в ширмы (которые, соответственно, были выполнены в альбоме с помощью туши и водяных красок).

Некоторые из отечественных искусствоведов одним из родоначальников жанровой живописи считают мастера Чон Сона, например, Л.И. Киреева в своей диссертации [103] выделила его особую роль в становлении жанра *пхунсокхва*. Выдающиеся художники более позднего времени, такие как Чо Ёнсок (조영석,

---

[101] *Джарылгасинова Р.Ш.* Монументальная живопись древнекогурёских гробниц // Проблемы востоковедения. 1959, № 1. – С. 113-119. С. 115

[102] *Киреева, Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи. С.32.

[103] Там же. С. 59.

1686–1761) внесли не меньший вклад в развитие жанра: если Чон Сон выступал как идейных вдохновитель изменений в живописи, то Ким Мёнгук (김명국, 1600–1662), Юн Дусо, Чо Ёнсок делали акцент на жанровых зарисовках. Мастера конца XVII – начала XVIII вв. возобновили идею описания реальной жизни в картинах и сделали ее центральной темой своего творчества.

С конца XVII в., на фоне социальной и политической стабильности, в государстве Чосон наблюдался заметный рост экономики, обусловивший в свою очередь расцвет национальной культуры, которая постепенно освобождалась от слепого подражания китайским образцам. Возникшие в общественной мысли позднего периода Чосон новые тенденции также начали воздействовать на корейское искусство; сначала они появились в литературе, а затем и в живописи, где под их влиянием были воплощены новые образы, ранее не появлявшиеся в работах художников Кореи.

В изображении бытовых сцен преуспели художники Ким Хондо (김홍도, псевд. Танвон, 1745–1806), Син Юнбок (신윤복, псевд. Хевон, 1758–1813?), Ким Дыксин (김득신, 1754–1822), Квон Ёнджон (권용정, 1801–1861), Ким Джунгын (김준근, псевд. Кисан, 1850–1950) и другие. Разнообразие жанров, в которых они работали, поражает, но наиболее виртуозно они работали именно в жанровой живописи, где достигли блистательных вершин, реалистичного отражения действительности и передачи национального колорита. Все их картины полны динамики и энергии, характеризуются красотой ритмических движений и уверенной лаконичной линии.

Бытовые картины ведущих мастеров можно объединить как по художественной манере письма, так и по сюжетной линии. В целом, жанровой живописи свойственны графичность рисунка с четким выделением фигур и характерный композиционный прием, заключающийся в использовании «круговой композиции».

Именно в поздний период Чосон проявился большой интерес как художников-профессионалов, так и интеллектуалов-дилетантов к женским

образам, а также бытовым и любовным сценам с участием представителей сословия *янбан* и певичек-*кисэн*[104]. Подобные сюжеты наиболее характерны для одного из ярчайших представителей жанровой живописи – Син Юнбока, в чьих картинах присутствует свободная композиция, органичное слияние фигур героев и ландшафтов и глубина смыслов. Однако женские образы встречались и в творчестве упомянутых выше Чо Ёнсока, Юн Ёна (윤용, 1708–1740), Син Ханпхёна (신한평, 1726–1809?) и Ма Гунху (마군후, 1750–?). В их рисунках прослеживается сходство сюжетных линий, однако стилистические особенности изображения менялись в зависимости от идеологической принадлежности авторов и времени создания произведения.

В жанровой живописи *пхунсокхва* присутствуют мнгочисленные отсылки к философско-эстетическим постулатам конфуцианства, однако они завуалированы и выступают как символы, включенные в действие на картине. По своему характеру изображения этого жанра, скорее, повествовательны и демонстрируют жизнь разных слоев населения, реже несут назидательную функцию. Помимо пейзажной живописи, именно в жанровых картинах хорошо прослеживаются стилистические изменения и художественные предпочтения корейских художников, такие, как, например, отсутствие линейной перспективы, но в то же время главная роль в картине отводится линии. С развитием жанра к XVIII в. в работах начинает появляться световоздушная перспектива, и к XIX вв. пространство пейзажа стало гармонично сочетаться с действием на картине.

За длительный период с конца XVII до XIX в. жанровая живопись *пхунсокхва* не просто утвердилась в качестве признанного жанра, но и сделала попытку выделиться в отдельную самостоятельную категорию, достойную внимания область искусства. Однако оценить ее во всей полноте не могли еще очень долгое время: жанровые картины в традиционном корейском обществе

---

[104] Очень точное определение *кисэн* дала И.Л. Касаткина: «*Кисэн* – профессиональные развлекательницы, в чьи обязанности входило умение поддерживать светскую беседу, играть на музыкальных инструментах, танцевать, писать стихи, и чем выше было их мастерство музицировать, петь, экспромтом сочинять стихи в компании богатых и знатных мужчин, тем выше они ценились, тем известнее становились их имена». Подробнее о *кисэн* см.: *Касаткина И.Л.* Тоскую о милом (Из средневековой женской поэзии в жанре сиджо) // Корейская литература в России. – М.: Издательский центр ИСАА при МГУ, 2003. Т. 1. С. 30–36.

всегда считались чем-то вроде развлечения для художников, несравнимого с «высоким» пейзажем или изображением «четырех благородных растений», и рассматривались как нечто вторичное.

Однако, как указывалось выше, в современном корейском искусствознании бытовой жанр *пхунсокхва* рассматривается как самое «корейское» направление традиционной живописи, призванное отразить национальную самобытность, сплавленную с универсальными ценностями всех времен и стран мира[105].

1.3 Народная корейская живопись *минхва* и ее связь с жанровой живописью *пхунсокхва*

Дух корейской самобытности нашел свое отражение в народной живописи *минхва* (민화), имеющей общие истоки возникновения с академической жанровой живописью.

В XVIII в. в Корее происходил значительный рост сельского хозяйства, промышленности и торговли, что повлекло за собой увеличение уровня доходов отдельных категорий населения – обогатившихся чиновников-землевладельцев и торговцев, а также изменения в традиционной сословной структуре и «размывание» сословия *янбан*[106]. Соответственно, повысилась покупательская способность населения, что привело к повышенному интересу в области искусств. Внимание многочисленных покупателей, не принадлежавших к наследственной интеллектуальной элите, сместилось со строгой конфуцианской живописной традиции к жанровым и фольклорным сюжетам, более отвечавшим вкусам широких масс.

Это направление живописи оказалось одновременно простым и сложным, требующим анализа образов и символов. Обычно *минхва* характеризуют как народную живопись, наглядно описывающую обычаи и эстетическое мироощущение корейцев. Формально можно говорить о том, что *минхва* –

---

[105] В 2015 г. в сеульском выставочном центре Dongdaemun Design Plaza (РК) состоялась выставка «간송문화전 6 부: 풍속인물화 – 일상, 꿈 그리고 풍류» («Выставка предметов искусства из Музея Кансон, часть 6: *Пхунсокхва* – Повседневная жизнь, мечты и энергия»).

[106] *Хан Ёнъу*. Указ. соч., с. 348.

наивный стиль, изображающий мифические фигуры и символы, а также бытовые сцены с морально-нравственной коннотацией. Изображения народной живописи встречались как в альбомных листах и свитках, так и на ширмах, сопровождая корейцев в течении всей жизни.

Впервые термин «*минхва*» (民畵, яп. *мингэй*, народная живопись) использовал в 1919 г. японский коллекционер утвари и философ Янаги Мунэёси (柳宗悦, Янаги Соэцу, 1889–1961) [107] для характеристики стиля народной японской живописи. Однако, побывав в Корее, бывшей тогда японской колонией, и находясь под сильнейшим впечатлением от «скромной и благородной красоты изделий корейских ремесленников», Янаги в 1924 г. создал в Сеуле Музей корейского народного искусства и предложил применить термин *минхва* к этнографическим картинам Чосона[108]. Уже позднее Янаги писал, что «корейские картины по всем параметрам (машинальная, не запланированная, предельно индивидуальная восприимчивость сверхчувственной красоты) соответствуют всем требованиям этого жанра, и непременно настанет день, когда они получат достойное признание»[109]. Тем самым иностранный специалист помог открыть новый отдельный вид картин в жанре «народной живописи», которая во многом связана с работами бытового жанра, исследуемого в работе.

Исследование живописи *минхва* в самой Корее началось в XX в. Пионером в открытии этого жанра был искусствовед Чо Джаён [110], который создал классификацию народной живописи в соответствии с ее символикой: долголетие, плодородие, богатство, сдача государственных экзаменов, нравственные наставления, сила, удача, изгнание злых духов [111]. Другой корейский исследователь Ким Хоён [112] классифицировал картины по критериям

---

[107] *Киреева Л.И.* Декоративные иероглифы мунччадо в корейской культуре // Проблемы истории, филологии, культуры. 2007. №18. – С. 429-446. С. 429.
[108] *Герасимова М.П.* Теория ремесел Янаги Мунэёси // Ежегодник Япония. 2016, №45. – С. 260–272. С. 267.
[109] *Чой Сун Хва*. Исследование народного изобразительного творчества (Popular art) Кореи 1980-х годов: дисс. ... канд. искус.: 17.00.04. – Москва, 2007. – 162 с. С. 47.
[110] *조자용*. 한호의 미술. 서울: 에밀레미술관, 1974. 237 쪽. (*Чо Джаён*. Искусство корейского тигра. Сеул: Музей Эмилле, 1974. – 237 с.)
[111] *Ан Хвиджун*. Понимание корейской живописи. С. 10.
[112] *김호연*. 한국의 민화 (미술문고 15). 서울: 열화당, 1976. 54 쪽. (*Ким Хоён*. Народная живопись Кореи (Серия «Собрание по искусству», 15). Сеул: Ёльхвадан, 1976 г. – 54 с.)

иконографии: изображения цветов и птиц, тигров, иных животных, гор и рек, бытовых сцен, сцен буддизма, нравственно-поучительные сцены и декоративные.

Рассмотрев труды корейских исследователей, стоит обобщить и выделить характерные особенности народной живописи:

- композиция не придерживается правил строгой и четкой пространственной структуры;

- расположение объектов на полотне часто хаотично, линейная и воздушная перспектива присутствует в меньшей степени;

- сюжеты отличаются повторяемостью, но носят комбинированный характер;

- картины рассчитаны на создание определенного психологического эффекта у зрителя;

- цветовая палитра народной живописи преимущественно светлая и яркая. Часто художники используют насыщенные оттенки красного, синего, желтого и белого цветов; зачастую работали от темного контура к цветной заливке, что упрощало производство.

Конечно, произведения народной живописи отличаются от традиционных работ бытового жанра *пхунсокхва* корейских мастеров. Но между ними существует явное сходство, а именно – отражение повседневности жителей Кореи и схожая иконография.

Сюжеты, которые использовала народная живопись, были во многом привнесены из творчества китайских народных мастеров, работавших в период Мин и начале периода Цин. Они были более понятны и доступны для простых людей, которые являлись их основными потребителями, в отличие от жанровых картин *пхунсокхва* и пейзажа «реального/подлинного вида» *чингён сансухва*. Обычно рисунки *минхва* выполнялись художниками, принадлежавшими к среднему классу и не имевшими художественного образования, которое во многом основывалось на копировании образцов сунской и минской живописи. В противовес монохромным рисункам появлялись яркие и пестрые, созданные быстрыми и динамичными пятнами и мазками; популярные сюжеты стали

трактоваться по-новому смело, а анонимность авторов позволяла им не ограничивать свою творческую фантазию.

Сюжеты *минхва* воспевали счастье и долголетие, олицетворяя синкретичные идеи буддизма, конфуцианства и даосизма. Также в сюжетах народной живописи часто встречались сатирические и юмористические сцены, героями которых выступали различные животные, символично олицетворявшие определенные человеческие пороки. Например, популярный сюжет «Тигр и сорока» ([작]호도, [*чак*]*ходо* или 호작도, *ходжакто* – изображение тигра/леопарда) (рис. 8) в гротескной манере изображал наивного и глупого тигра и ловкую сороку, которая словно насмехается над ним[113]. Тигр и леопард считались конкурирующими животными, поэтому корейцы часто объединяли двух этих животных в один образ. Так, народные художники часто изображали леопарда полосатым, как тигра[114], а тигра, напротив, пятнистым, а порой на шкуре животного соединялись пятна и полосы[115]. Помимо народной живописи, есть примеры, когда академические художники Ким Хондо и Кан Сехван обращались к данному сюжету (рис. 8), однако выполняли его в более реалистичной манере.

Картины *минхва*, как и жанровая живопись *пхунсокхва,* затрагивали традиционные аспекты жизни, оформленные многочисленными ритуалами: празднование первого дня рождения ребенка, свадебная церемония, сдача государственных экзаменов, празднование шестидесятилетия, годовщина свадьбы, то есть бытовые сцены, обычаи и другие аспекты жизни корейцев непривилегированных сословий (рис. 9). Важно отметить, что для *минхва* свойственно взаимопроникновение прошлого, настоящего и будущего, сюжеты не сковываются временн**ы**ми рамками. Поэтому на одном листе могут одновременно появляться и солнце, и луна, а человек – выступать в облике мальчика, молодого мужчины и старика.

---

[113] *Гаврилин К.Н.* Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии / К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 146–156. С. 152.

[114] *Габрусенко Т.В., Сиротина Е.А.* Корейские сюжеты. Образ тигра в корейской культуре // Восточная коллекция. – Москва: Российская государственная библиотека. – 2002 – № 2 (9). – С. 63-70. С. 69.

[115] *Гаврилин К.Н.* Указ. соч. С. 153.

Работам в жанре *минхва* свойственна декоративность, стилизованность, лаконичность. Такие картины располагались на ширмах, использовались в качестве украшения помещений и как обереги.

Жанровые сцены в изображениях народной живописи часто имели отсылку к конфуцианским добродетелям, особенно сыновней почтительности (кит. *сяо*, кор. *хё*); многочисленные изображения этого направления известны под общим названием *хёджадо* (효자도, «изображения [образцов] сыновней почтительности»). Ярким примером *хёджадо* является иллюстрация к истории Ван Сяня из китайского произведения «Эршисы сяо» (二十四孝, «Двадцать четыре образца охотного и умелого служения старшим»), который зимой ловил рыбу, лежа на льду в расстегнутой одежде и растапливая его своим телом, чтобы приготовить вкусное блюдо и порадовать тяжелобольную мачеху[116] (рис. 10). Другой знаменитый сюжет о почтительном сыне – история Мэн Цзуна, который зимой искал в лесу молодые побеги бамбука, чтобы приготовить кушанье для матери, и бамбук вырос из пролитых им слез[117] (рис. 11).

Корейский поэт и писатель Чон Чхоль (정철, 1536–1593) так писал о сыновней почтительности:

«*Пока твои родители живут,*

Служи им так, как надлежит по правде.

Когда они покинут этот свет,

Тогда уже раскаиваться поздно.

Неповторимо в жизни лишь одно:

Родителям высокое служенье»[118].

Почитание родителей было также и женской добродетелью. В том же сборнике есть сюжет о замужней женщине, госпоже Тан, которая, уже будучи сама бабушкой, много лет кормила грудью свою свекровь, потерявшую все зубы,

---

[116] Эршисы сяо. «Двадцать четыре образца охотного и умелого служения старшим». Пер. Мышинский А.Л., Чжу Юйфу // Уральское востоковедение. – 2015. – № 6. – С. 233-241. С. 240.

[117] Там же. С. 240-241; *Филимонова Е.Н.* Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. - М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – С. 26-53. С. 33-34.

[118] *Чон Чхоль*. Корейская классическая поэзия. – М., ГИХЛ, 1956. – изд. 2-е, 1958. – 259 с. С. 60.

чтобы та сохранила здоровье[119] (рис. 12). После ее смерти ее дочь вела себя аналогично по отношению к своей свекрови, и так далее.

Подобный сюжет кормления грудью родителя был популярен не только в Корее, но и в других странах. Наиболее раннее изображение такого рода встречается на фреске в Помпеях в I в. н.э. (рис. 13). Еще один яркий образец из истории мировой живописи – картина Питера Пауля Рубенса «Отцелюбие римлянинки» («Кимон и Перо», ок. 1612) (рис.13), на которой изображена история римлянина Кимона (Цимона), приговоренного Сенатом к голодной смерти. Его дочь Перо, желая продлить жизнь отца, ежедневно приходила в тюрьму и кормила его грудью. Необыкновенная преданность дочери заставила судей помиловать Кимона[120].

Проанализировав народную живопись *минхва*, можно сделать вывод о том, что она унаследовала многие традиции академической живописи, причем наблюдается сходство сюжетных линий фольклорной живописи *минхва*, которые она заимствовала в традиционных жанровых картинах. Картины этого жанра можно классифицировать по сюжетам, интерпретируя символику изображенных предметов и персонажей. Стоит отметить, что, несмотря на различные стилистические приемы, которыми пользовались художники, существовало единство изображаемых тем, определенный набор востребованных сюжетов. Если *минхва* обращалась к символам напрямую, то *пхунсокхва* использовала их деликатно, вписывая в общий сюжет картин. В данном жанре присутствует триединство конфуцианской, даосской и буддийской идеологии, которые, соединившись в искусстве живописи *минхва и пхунсокхва*, через поучительные и сатирические сюжеты оказывали влияние на умы корейцев позднего периода Чосон. Такие работы, в отличие от картин «высоких» жанров (пейзаж, портрет), не требовали высокой художественной оценки.

---

[119] Эршисы сяо. С. 239-240.

[120] *Бабина Н.П., Грицай Н.И.* Фламандская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. – 582 с. С. 305.

На данный момент тема народной корейской живописи остается малоизученной, особенно в отечественной науке, ограничиваясь лишь упоминаниями и отдельными статьями.

ГЛАВА 2
ТИПОЛОГИЯ И ЭВОЛЮЦИЯ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XVII – НАЧАЛА XX ВВ.

В данной главе выделены ключевые художники бытописательного жанра живописи. Необходимо уточнить, что, как уже упоминалось в работе ранее, применительно к этому жанру в различных источниках чаще всего встречается определение «*инмульхва*», которое относится к обобщенному понятию «изображение человека»; мы же будем придерживаться термина «*пхунсокхва*», в более узком смысле «живопись жизни и обычаев». Таким образом корейская жанровая живопись *пхунсокхва* – картины, изображающие сцены жизни людей различных сословий.

Отметим, что помимо альбомных листов, жанровые сцены изображались на ширмах *пхёнсэндо* (평생도) и служили как бы летописью важнейших событий жизни конкретного человека: первый день рождения *толь*, свадьба, сдача государственного экзамена, 60-летний юбилей.

Жанровую живопись *пхунсокхва* можно классифицировать по сюжетам следующим образом:

- изображение повседневной жизни интеллектуалов;
- изображение даосских и буддийских сцен и героев;
- изображение быта крестьян;
- изображение ритуалов и национальных праздников;
- изображение досуга *янбанов* (зачастую вместе с певичками-развлекательницами *кисэн*);
- эротические сцены.

Приведенная классификация имеет условный характер, т.к. многие из приведенных сюжетов могут быть отнесены одновременно к разным категориям: из-за сложной системы стратификации сюжеты часто переплетались между собой. Кроме того, большинство художников были универсалами и работали в разных жанрах.

Стоит отметить, что именно изображение человека в любой его ипостаси, будь то мудрец, буддийский монах или крестьянин, выходит на первый план в жанровых работах конца XVII – XVIII вв. Пейзажу в подобных картинах уделялось меньше внимания, он сводился к схематичному или бледному по цвету и тону фону, некоторые художники отказывались от него совсем.

Жанровые произведения живописи, исследуемые в данной диссертации, отнесены к уникальным памятникам искусства, позволяющим раскрыть жизнь и быт корейцев всех сословий и уточнить культурный код Кореи. В нашем случае культурный код – это универсальная для человека понятийная система, она упорядочена и иерархична, но при этом является достаточно сложной и может нести в себе множество смысловых элементов. По мнению Б.И. Кононенко, культурный код представляет собой «ключ к пониманию определенного типа культуры и описывает уникальные культурные особенности, доставшиеся современному обществу от предков» [121] . Благодаря дешифровке образных символов, скрытых в сюжетах жанровых картин, можно понять картину мира средневековых корейцев.

В жанровой живописи нашла отражение и любовная лирика. Как в живописи, так и в поэтических произведениях *сиджо* (시조) корейские мастера широко использовали аллегории. Произведения *сиджо* глубоко символичны, характеризуются широким использованием метафоры, игры слов, аллюзий, в них уделяется внимание природе и т.д. Кроме того, в *сиджо* часто применяется прием звуковой игры, что вместе с другими символами приобретает дополнительное значение. Например, белизна и лунный свет являются олицетворением одиночества[122]. Зачастую интеллектуалы исполняли свои поэтические творения под музыку, в узком кругу в компании певичек-развлекательниц *кисэн* (기생). Неудивительно, что этот сюжет стал излюбленным мотивом в творчестве художников-жанристов.

---

[121] *Кононенко Б.И.* Культурный код // Большой толковый словарь по культурологии. [Электронный ресурс.] – URL: http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/fc/slovar-202-6.htm#zag-635 (дата обращения 23.08.2023)

[122] *Николаева А.С.* Корейская классическая поэзия сиджо как объект перевода // Молодежь и наука: Сборник материалов VII Всероссийской научно-технической конференции студентов, аспирантов и молодых ученых, посвященной 50-летию первого полета человека в космос. – Красноярск: Сибирский федеральный ун-т, 2011.

2.1 Мифологические сюжеты

Изображения на мифологические сюжеты, чаще буддийские и даосские, которые были популярны среди художников-жанристов во все времена, имеют древние истоки и преимущественно проникали на Корейский полуостров из Китая. Так, даосизм привнес в корейское искусство немалое количество символов, которые связаны с наиболее архаическими представлениями о духах и загробном мире. В классификации как китайской, так и корейской живописи сцены с изображением бессмертных относятся к жанру *пхунсокхва*.

Одним из первых мифологических женских образов в искусстве *пхунсокхва* раннего периода Чосон можно назвать изображение Феи Маго (麻姑, кит. Ма-гу, «Конопляная дева»)[123] ученика Ан Гёна (안견, XV в.) художника Сок Кёна (석경, 1440–?) «Фея Маго собирает травы» (마고채지) (рис.14). Даосская бессмертная, покровительница женщин, символизирующая весну и плодородие, собирает травы и грибы долголетия; ее сопровождает олень – символ долголетия. Персонажи расположены в центре картины, под сосной, на них сконцентрирован основной смысловой акцент. Работа написана в технике полихромной живописи, тушью и минеральными красками на шелке; некоторые фрагменты утеряны, в том числе и лицо героини. Однако по сохранившимся участкам можно сделать вывод о профессионализме художника: видна детальность в изображении кистей и стоп, пышной гладкой прически.

В творчестве художника Ли Мёнъука (이명욱, псевд. Икчи, 1640–?) можно встретить яркий пример переосмысления китайской традиции на корейский манер. Информации о его жизни мало, однако известно, что он был придворным художником Тохвасо и состоял в родстве с придворным художником Хан

[123] Чаще всего фея изображалась с символами бессмертия и долголетия: персиком, бабочкой, оленем, грибами *линчжи* (кор. *ёнджи*). См.: *Рифтин Б.Л.* «Ма-гу» // Мифы народов мира: энциклопедия. Т. 2. М.: Советская энциклопедия, 1992. С. 87- 88.

Сигаком (한시각, 1621–?)[124]. Картина Ли Мёнъука «Разговор между рыбаком и дровосеком» (어초문답) (рис. 15) иллюстрирует произведение северосунского конфуцианского ученого Шао Юна (邵雍, псевд. Яофу, 1011–1077) «Юй цяо вэньда» («Вопросы и ответы рыбака и дровосека»). Эта книга представляет собой рассуждение о сущности вселенной в формате диалога, дискуссии о том, как жить в гармонии с природой, не заботясь о повседневном. Рыбак не сможет поймать рыбу, если будет крючок, но не будет наживки: только увидев приманку, рыба попадается на крючок и лишается жизни. Так и некоторые люди разрушают свою жизнь из-за мелких личных интересов.

Картина выполнена в необычной технике, сочетая в себе тонко прописанный ландшафт с использованием насыщенных зеленых оттенков и, как противовес этому, акцент на фигурах двух персонажей, выполненных в форме динамичного рисунка. Художник использует интересный композиционный прием: удочка рыбака словно разделяет картину на две части по диагонали. Изображая мифологический сюжет, автор выделяет живые позы героев, передает индивидуальные черты лиц. Оба героя изображены в традиционных одеждах корейских крестьян. Такой подход художника был уникальным для живописи того периода.

Ли Мёнъука можно охарактеризовать как предвестника бытового жанра XVIII в. из-за его увлечения тематикой изображения даосских божеств и отшельников, однако в своих произведениях он уже ставил иные задачи. Его мифологические сюжеты написаны живо и легко, Ли Мёнъук передает непосредственность и естественность героев так, что они кажутся реальными соотечественниками автора.

Картины Сим Саджона (심사정, псевд. Хёнджэ, 1707–1769) – яркий пример отражения даосских и буддистских сюжетов в жанровой живописи позднего Чосона. Учителями Сим Саджона были Чон Сон (정선, 1646–1759) и Кан Сехван

[124]풍속 인물화 –일상, 꿈 그리고 풍류.서울: 간송미술문화재단, 2016. 240 쪽. (Жанровая живопись и изображения людей – повседневная жизнь, мечты и энергия. Каталог выставки. Сеул: Кансонский фонд изобразительного искусства, 2016. – 240 с.) С. 95

(강세황, 1713–1791). Его картина «Лю Хай играет [с жабой] в одиночестве» (해섬자희) (рис. 16) иллюстрирует даосский сюжет о Лю Хае (劉海, 劉海蟾, Лю Хайчжан). Возможно, это был реальный исторический деятель VIII–IX вв. По одной версии, он служил яньскому князю Лю Шоу-гуану, по другой – с 917 г. императору Тай-цзу, основателю династии Ляо (947–1125). Однажды к нему явился даос, назвавший себя Чжэнь-янцзы (прозвище Люй Дун-биня, одного из восьми бессмертных), который наставил Лю Хая на путь даосского учения. Тот стал отшельником, притворялся безумным, юродивым, пел и плясал. По даосской легенде, Лю Хай изготовил пилюлю вечной жизни и принял ее, после чего тотчас же упал бездыханный, а тело его начало постепенно исчезать, он превратился в журавля и улетел в небо. По другой, народной легенде, Люй Дун-бинь однажды опустил свой пояс с привязанной на конце золотой монетой в колодец и велел Лю Хаю удить в колодце жабу, которая в прежней жизни была стяжателем и врагом Лю Хая. Жаба закусила монету, и Лю Хай вытащил ее из колодца. Поэтому он всегда изображается с трехлапой жабой – эмблемой наживания денег[125]. По другой версии, трехлапая жаба олицетворяет темное начало *инь*, скрытое и тайное. Некогда эта жаба была существом злобным и мстительным настолько, что люди обратились за помощью к Будде, и в процессе обуздания жаба утратила одну из своих лап. В качестве расплаты за свои грехи она пыталась помочь людям разбогатеть и защитить их от злых духов[126].

На картине Сим Саджона Лю Хай изображен одетым в лохмотья, лохматый и босой, играющий с трехлапой жабой с помощью палки с монетами. Картина выполнена в динамичной манере передачи движения героя. Стоит обратить внимание на выражение лица Лю Хая: он широко улыбается, демонстрируя увлеченность игрой. Иконография изображения Лю Хая пришла из Китая, где он всегда босой, одет в лиственный покров, что характерно для отшельника,

---

[125] Лю Хай // Энциклопедия мифологии. Академик [Электронный ресурс.] – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/3003/%D0%9B%D0%AE?ysclid=m0o6e58kpt83705056 (дата обращения: 30.08.2024).

[126] *Шишкина Е., Доминов Э.* Великие талисманы фэн-шуй. – СПб.: Лениздат, 2006. – 320 с. С. 32; *Алексеев В.М.* Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / В.М. Алексеев; АН СССР. Институт народов Азии. – М.: Наука, 1966. – 260 с. С.187

стремящегося стать небожителем, носит шнур с монетами, а рядом – трехлапая жаба.

Сим Саджон предпочитал работать с пейзажной живописью, жанром *хвахвеёнмохва*, сценами отдыха ученых и сюжетами буддийской и даосской мифологии. Автор полностью раскрывал характеры своих героев через передачу эмоций на лицах. Как и многим художникам конца XVII – середины XVIII вв., ему было свойственно изображать в динамичной манере фигуры людей в линейном стиле, напоминающем набросок. Основной манерой его работы были свободные линии, вдохновленные стилем *мунинхва* и «южной школой» живописи.

Говоря о ведущих мастерах искусства живописи в целом, невозможно не отметить одного из величайших художников позднего периода Чосон, работавшего в различных жанровых направлениях и оставившего огромное творческое наследие – Ким Хондо (김홍도, псевд. Танвон, Тангу, 1745–1806). В 1766 г., по рекомендации своего наставника и учителя Кан Сехвана Ким Хондо окончил Академию *Тохвасо* и поступил на службу ко двору. Кроме того, он много путешествовал по стране, посещал горы Кымгансан, постоянно рисовал и посылал рисунки и картины вану Чонджо (1776–1800), который очень ценил искусство и культуру в целом и был покровителем художника. Ким Хондо работал в различных жанрах: его пейзажи в стиле «пейзажей реального вида» почитаются выдающимся образцами корейской реалистической школы живописи; бытовые сценки из повседневной жизни народа и чиновников, ремесленников и простолюдинов за работой, отдыхающих *янбанов* составляют внушительный альбом. Известно также, что он не только был талантливым художником, но и обладал особой харизмой, которая отражалась в сатирическом стиле и настроении его картин.

Также Ким Хондо создал ряд картин на мифологические сюжеты в жанре *тосокхва* (도석화, даосская и буддийская живопись, картины на религиозные сюжеты). В 1776 г. он написал 8-панельную ширму «Группа даосских бессмертных» (군선도) (рис. 17), демонстрирующую шествие даосских святых, благодаря которой он был признан выдающимся художником даже среди

современников [127] . На ширме изображен популярный китайский сюжет, изображающий шествие восьми даосских бессмертных на праздник к богине Сиванму (西王母). Один из ведущих процессии (читать слева направо) – Чжунли Цюань (鍾離權), которого традиционно изображали с грозным лицом и с персиком бессмертия в руках. Далее следуют Чжан Голао (張果老), который всегда изображался сидящим на ослике задом наперед, с книгой в руках; Люй Дунбинь (吕洞宾), мастер боевых искусств, с мечом; Цао Гоцзю (曹國舅) с нефритовой табличкой; Ли Тегуай (李铁拐), покровитель стариков, изображавшийся как хромой и нищий, с тыквой-горлянкой и железной клюкой; Хань Сян-цзы (韓湘子), покровитель богемы в облике веселого юноши с флейтой; Лань Цайхэ (藍采和) в традиционном обличии девушки, хотя иногда она могла принимать облик мужчины с корзиной цветов; и Хэ Сяньгу (何仙姑), покровительница женских покоев, с традиционным атрибутом – лотосом[128].

Картина «Кража персика в раю» (낭원투도) (рис. 18) выполнена в манере наброска, с динамичной линией и отсутствием фона, свойственными жанровым картинам Ким Хондо. Сюжет кражи фрукта простым человеком в скромном одеянии напоминает о том, что персик испокон веков считался символом бессмертия. В даосизме персик – Древо Жизни в раю Кунь-Лунь, служащее пищей святым и бессмертным, эмблема Сиванму, богини бессмертия и Небесной Царицы, а в буддизме – владычицы Западного Рая; из его косточек делают амулеты и талисманы, отвращающие злые силы. Мужчина на картине держит персик в вытянутых руках, как драгоценность, боясь уронить.

Интерес художника к сценам даосской мифологии можно увидеть и на картине «Чжан Го на осле» (과로도기) (рис. 19), изображающей бессмертного старца Чжан Голао. Согласно поверию, он был даосским отшельником и путешествовал по стране на белом осле; во время отдыха он складывал своего осла, словно лист бумаги, и прятал в небольшую коробку, а когда снова собирался

[127] В 1971 г. эта ширма была признана Национальным сокровищем Республики Корея №139.
[128] *Хохлова Е.А.* Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники. М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. 224 с. С.188

в путь, наливал туда воды, и осел принимал свой обычный облик. По легенде, никто не знал точный возраст Чжан Голао, но обычно он принимал облик седовласого старика. Осел на картине выглядит слишком уставшим и ослабевшим, чтобы нести своего хозяина. Реалистичная прорисовка фигуры животного, тональные переходы в шерсти контрастируют с линейным изображением фигуры ученого, причем, несмотря на отсутствие передачи света и тени, лицо и кисти рук проработаны очень тонко. Косматые седые брови, морщинки вокруг глаз, выступающий подбородок указывают не только на пожилой возраст Чжан Голао, но и на его сосредоточенность на чтении. Колофон в правом верхнем углу, который был написан современником художника и его учителем Кан Сехваном, гласит: «Старик Чжан, в руках у которого книга, задом наперед сидит на осле и читает. Он погружен в чтение, его глаза блестят. Сложно так передать эмоции в картине» [129] . Этот колофон имел важное значение для Ким Хондо, т.к. подтверждал его высокий статус мастера.

Еще одна работа Ким Хондо «Молитва Будде, [повернувшись] на запад» (염불서승도) (рис. 20) демонстрирует состояние созерцания и покоя, в котором пребывает монах. Рисунок аккуратный и сдержанный; монах сидит спиной к зрителю и парит на облаке из лотосов, его бритая голова почти теряется на фоне полной луны, которая кажется его нимбом. С помощью темных мазков разной тональности художник стремился к передаче объема темной фигуры монаха, умело создавая контраст с облаками и голубой дымкой.

Картинам Ким Хондо на мифологические сюжеты свойственны общие изобразительные черты. Сконцентрировав внимание на героях, художник минимизировал фоновые пейзажи и дополнительные элементы. Мягко вписанные в тело картины плавные линии волн и гор не отвлекают внимание, а скорее подчеркивают уникальный стиль мастера. Техника живописи «южной школы», быстрый мазок и динамичность, насыщенность линий характерны для его работ в жанре *тосокхва*.

[129] Жанровая живопись и изображения людей – повседневная жизнь, мечты и энергия. С. 242.

Мастер Ли Инмун (이인문, псевд. Ючхун, 1745–1824) больше известен как пейзажист, но, будучи придворным художником и работая в академии *Тохвасо*, он неоднократно обращался и к жанровым сюжетам. Характерна его картина «Пастушок играет на бамбуковой флейте» (목양취소) (рис. 21). Поздней весной пастух сидит на камне и играет на бамбуковой флейте, перед ним пасутся овцы. Фон картины заполнен зеленью деревьев. Пейзажная манера художника ярко отражена в детальной прорисовке деревьев и фона, проработке листвы, коры, передаче тональной и воздушной перспективы. С точностью до мельчайших подробностей художник изобразил животных, сосредоточившись на текстурах шкур овец. Одинаковым ритмом полоса деревьев уходит на дальний план, мягко исчезая в дымке зноя. В картине отчетливо видно мастерство художника как пейзажиста, тем не менее пейзаж не вызывает чувства превосходства природы над человеком. Характерно, что в данной работе Ли Инмун применил световоздушную перспективу, что свидетельствует о его знакомстве с западноевропейской живописью и ее влиянии на его творчество. В, казалось бы, повседневном сюжете зашифрован один из даосских мотивов: колофон на картине гласит, что на ней изображен Хуа Дасянь (黃大仙, Хуа Чупин 黃初平, 328–386)[130], даосский отшельник из Цзиньхуа периода династии Восточная Цзинь (317–420). Удалившись с неким даосом в горы, он практиковал медитативные техники и обрел бессмертие. Спустя сорок лет его посетил брат, и в его присутствии Хуа Дасянь превратил белые камни в овец, после чего брат присоединился к нему для постижения Дао.

Картина Ли Инмуна «Бессмертный, заваривающий целебные травы» (성동전약) (рис. 22) написана в иной манере, которая раскрывает широкий творческий диапазон мастера. Техника письма свободная, мазок широкий и четкий, присущий «южной школе». Бо́льшую часть листа занимает силуэт сосны, символизирующей бессмертие, вдалеке виднеется водопад. На рисунке юноша

[130] Там же. С.137.

разогревает воду в чайнике, чтобы заварить чай, раздувая огонь с помощью веера. Рядом с мальчиком лежит олень, который также является символом долголетия.

В жанровых картинах Ли Инмуна даосские сюжеты предстают словно повседневные, бытовые, его бессмертные герои выглядят как обычные люди. Говоря о картинах жанровой живописи *тосокхва*, использующих символы буддизма и даосизма, отметим что они имеют яркую повествовательную структуру. Лишенные излишнего пафоса и слишком кропотливой прорисовки, которая порой отвлекала внимание зрителя от сюжета, художник концентрировал свое внимание именно на внутренней составляющей произведений, взглянув как бы вглубь событий, порой приближая их к повседневности.

В тройку величайших художников позднего периода Чосон «три Вона»[131] входил Чан Сыноп (장승업, псевд. Овон, 1843–1897). Он начал активно творить в возрасте 20 лет, попав в дом аристократа Ли Ынхона (이응헌, 1778–1850). Творчество Чан Сынопа, на которое оказали влияние янчжоуская и шанхайская изобразительные школы Китая, крайне разносторонне: он рисовал пейзажи, портреты, мифологические и анималистические сюжеты, цветы и птиц. В его художественной манере преобладали соединения природного ландшафта и жанрового сюжета. Отсутствие перспективы, мягкие переходы цвета и четкая проработка деталей – таковы основные особенности его работ.

Рассмотрим картину «Три старца считают годы» (삼인문년도) (рис. 23). На ней изображена сцена из китайской повести «Три мужчины преклонного возраста» великого сунского поэта Су Ши (苏轼, Су Дунпо, 1037–1101). Три старика встретились и спорят о том, кому сколько лет. Эта история напоминает нам о том, как бесполезно спорить о тривиальных вещах в этом мире. В центре вертикального свитка находятся три старца, руки которых направлены в сторону хижины на другом берегу реки. Сами они стоят на высокой горе в окружении сосен; их лица в недоумении, рты приоткрыты. В верхней части картины изображено бурное море и далекий гористый берег, в нижней – причудливые

[131] « Три Вона»: Ким Хондо (псевд. Танвон), Син Юнбок (псевд. Хевон), Чан Сыноп (псевд. Овон).

скалы и крутые утесы. В центре мы видим персиковое дерево бессмертия с плодами из сада богини Сиванму, под которым сидит даосский святой Дунфан Шо (東方朔, 154–93 гг. до н.э.)[132] и пытается украсть один из персиков. Художник умело соединил традиции пейзажной живописи, эмоции на лицах героев. В левом верхнем углу картины располагается колофон, написанный через 18 лет после создания произведения: «Чан Сыноп создал эту картину, когда ему было 50 лет. Приемы, использованные в создании изображения фигур людей, деревьев и гор, заслуживают того, чтобы их воспевали»[133]. Автор колофона – ученик Чан Сынопа художник Ан Джунсик (안중식, псевд. Симджон, 1861–1919).

Еще одна работа мастера «Бессмертный [читает] оленю священную книгу» (녹수선경) (рис. 24) выполнена в ином живописном стиле, где прослеживается влияние «южной школы» живописи Китая. Под сосной со свисающими ветвями стоит квадратный стол, на нем – открытая книга и курильница. Олень с длинными рогами и отшельник в темной одежде смотрят друг на друга. Внешне бессмертный выглядит обычным человеком с его неряшливой одеждой, растрепанными волосами, морщинистым широким лицом, с густой бородой и задумчивыми глазами. Некоторые южнокорейские искусствоведы предполагают, что это автопортрет Чан Сынопа[134].

Рисунки Чан Сынопа выполнены в традиционных каноничных китайских техниках «северной школы» (北宗畵, кор. *пукчонхва*) и «южной школы» (南宗畵, кор. *намджонхва*). Стиль *пукчонхва* предполагает использование насыщенных оттенков цвета и стремится к реалистичности, ему свойственна детальная проработка рисунка, декоративность. *Намджонхва* более склонна к технике монохромной живописи и менее реалистична; основной идеей данного направления можно считать спонтанное вдохновение. Также для данного стиля

---

[132] Дунфан Шо // Китайская мифология. Энциклопедия. М.: Изд-во Эксмо, Мидгард 2007. – 416 с.
[133] Жанровая живопись и изображения людей – повседневная жизнь, мечты и энергия. С. 243-244
[134] [이인숙의 옛그림 예찬] 장승업(1843~1897) '녹수선경' // 매일신문 문화부 2019-11-24. ([Из собрания древних картин Ли Инсук] «Бессмертный [читает] оленю священную книгу» Чан Сынопа (1843–1897) // Отдел культуры газеты «Мэиль синмун», 24.11.2019.) [Электронный ресурс.] – URL: https://www.imaeil.com/page/view/2019112009561047272 (дата обращения: 31.08.2024).

характерны попытки отражения внутренней составляющей изображаемого объекта.

Подводя итоги, отметим, что изображения *тосокхва* конца XVII – начала XVIII вв. демонстрировали даосских святых очень динамично, живо. В работах корейских художников, несомненно, проявился интерес к персонализации образа человека, и уже в середине XVIII в. они разнообразили и доработали типологию жанровой живописи *тосокхва*, что отражено в произведениях конца XIX в.

2.2 Сцены отдыха ученых-литераторов

Ученые-литераторы, или интеллектуалы (문인, *мунин*) – частые герои поэтических и живописных произведений – воплощали в себе стремление к уединению, желание уйти от повседневности через созерцание, предаваясь неспешным размышлениям и чтению. Такие сцены пользовались особой популярностью в жанровой живописи.

Одним из выдающихся художников конца XVII – начала XVIII в. был Юн Дусо (윤두서, псевд. Конджэ, 1668–1715). Внук поэта Юн Сондо,[135] он оставил государственную службу, был писателем, художником, творил в жанрах портрета, пейзажа и анималистки. Помимо бытовых сцен, стоит отметить его работы на тему созерцания, характеризующиеся принципом сохранения гармонии человека и окружающего мира, наблюдением и изучением живой природы.

Рассмотрим картину «Созерцая луну» (의암관월도) (рис. 25). Герой картины повернут к зрителю спиной, он смотрит на луну, поднимающуюся над дальними утесами. Сосновые ветви под скалой перекликаются по форме с длинным бамбуком. Художник деликатно вводит контрастный и прорисованный передний план: скалу и силуэт ученого. Дальние скалы еле видны в дымке. На всем большом пространстве неба, которое художник оставил непрорисованным, виднеется только небольшое бледное очертание полной луны.

[135] Юн Сондо (윤선도, 1587–1671) – корейский поэт, государственный деятель, конфуцианский ученый, один из ведущих мастеров поэзии *сиджо*.

Все детали рисунка выстроены на искусном тональном решении. Изображение пейзажного фона сохраняло китайские традиции живописи, построенной на копировании сунских образцов. Однако корейские художники-жанристы XVII в. создали необычную линейную манеру проработки, динамичный и схожий с наброском стиль. Герой картины – ученый мудрец, облаченный в традиционный наряд китайского аристократа. В картине выражена одна из основополагающих идей дальневосточной натурфилософии, основанной на конфуцианстве – соединение человека и природы в момент созерцания.

Одним из ярких представителей жанровой живописи Кореи и автором сцен *мунин ильсан* (문인일상, изображения интеллектуалов) можно считать выдающегося художника Чон Сона (정선, псевд. Кёмджэ, 1676–1759). Он родился в небогатой семье чиновника, занимал пост придворного художника в *Тохвасо*. Известно, что Чон Сон обладал большим авторитетом среди коллег и обучал живописи будущего правителя Чосона вана Ёнджо (영조, 1724–1776), за что впоследствии пользовался его покровительством. Это способствовало его развитию не только как художника, но и как интеллектуала и исследователя: Чон Сон был мастером и одним из основателей живописи *чингён сансухва*, пейзажа подлинного/реального вида.

Творчество Чон Сона ознаменовало переломный момент в корейском искусстве в целом и положило начало осмыслению художниками своей роли. Основным направлением, в котором работал автор, был пейзаж, однако, хочется отметить одну из его жанровых картин «Чтение на досуге» (독서여가) (рис. 26), предположительно изображающую самого художника в процессе созерцания распустившихся во дворе дома цветов в горшках. Герой отдыхает от летнего зноя, читая книги. Стоит отметить расслабленную позу героя и его одухотворенное лицо. Особое внимание в картине уделено деталям: мы видим книжный шкаф, на дверце которого висит пейзаж[136]; старательно исполнены фрагменты интерьера, листва дерева; традиционная обувь, стоящая у входа. Для картины характерна

[136] Жанровая живопись и изображения людей – повседневная жизнь, мечты и энергия. С. 5.

жесткость и четкость линий рисунка, строгая геометрия форм и при этом теплая палитра. В работе отражен конфуцианский принцип *хэ* (和) [137] – безмятежное созерцание, гармония с окружающей природой. В этой связи хочется вновь отметить влияние конфуцианской идеологии на творчество придворных художников позднего периода Чосон как отражение философских традиций того периода.

Выделим еще одну знаковую работу Чон Сона «Чхокчэ пишет стихи» (척재제시) (рис. 27). Это произведение очень гармонично по цветовому сочетанию и композиционному построению и демонстрирует момент из жизни высокопоставленного чиновника. В центре картины светлым пятном проглядывает дом писателя и ученого, высокопоставленного чиновника, губернатора провинции Чолла Ким Ботхэка (김보택, псевд. Чхокчэ, 1672–1717). На полках его комнаты виднеются сложенные стопками книги, а в открытую дверь можно разглядеть самого ученого, сидящего на полу и предавшегося процессу написания письма. Рука с кистью занесена над листом бумаги. Перед порогом в живой, динамичной манере изображен слуга, который принес ученому подарок в виде связки рыб коилия[138], которую в период Чосон традиционно было принято дарить на осенний праздник урожая Чхусок. Края картины очень органично увиты растительностью, что создает ощущение рамы, позволяя зрителю сконцентрироваться на центральном сюжете. По колориту работа выполнена в охристых и зеленых оттенках, с выделением некоторых элементов: фигуры ученого, складок одежд посыльного. Также тонко прорисованы листья деревьев и некоторые детали архитектуры.

В своих жанровых рисунках Чон Сон обращался к сценам отдыха представителей интеллектуальной элиты, которые часто предстают перед зрителем в момент созерцания. Сюжеты работ художника отражают традиционные конфуцианские философские воззрения о стремлении человека к самообразованию и нравственному самосовершенствованию. Его манера письма

[137] *Лапина З.Г.* Конфуцианство // Основы религиоведения. / Ю.Ф. Борунков, И.Н. Яблоков и др.; Под ред. И.Н. Яблокова. Гл. VII. Национальные религии. – М.: Высш. шк., 1994. – 368 с. С. 95–100.
[138] Coilia nasus – японский гренадерский анчоус, считавшийся в период Чосон деликатесом.

отличается тонкостью и точностью, картины наполнены деталями. Такая прорисовка указывала на тщательное изучение художником натуры. В своем творчестве автор сочетал подходы и техники «северной» и «южной школы» (подробнее см. выше), что отличало его от современников; это уникальное сочетание позволило ему создать новаторский стиль, благодаря которому его картины высоко ценились современниками и по сей день остаются особым явлением в мировой живописи. Нельзя не упомянуть, что некоторые отечественные исследователи считают его идейным вдохновителем художников-жанристов XVIII в. и утвердившим интерес к сюжетам окружающей жизни[139]. Но, по сравнению с пейзажными работами, жанровые картины Чон Сона немногочисленны.

Подводя итог, отметим, что в конце XVII – XVIII вв., когда чосонские художники находились на пороге смены интересов в сфере живописи, тема отдыха ученых-литераторов была особенно актуальна. А позднее внимание художников будет акцентироваться на более смелых сюжетах, бытовых и любовных сценах, которые будут рассмотрены в диссертации ниже.

2.3 Сцены отдыха *янбанов*

Большой популярностью в жанровой живописи пользовались сцены отдыха *янбанов*[140]. Сюжеты жизни и отдыха чиновников, число которых к XVIII в. значительно возросло, привлекали внимание художников[141], причем особенности их изображения менялись на протяжении XVIII–XIX вв. Обратимся к примерам работ данного направления.

Одним из художников, писавший подобные сцены, был Чо Ёнсок (조영석, псевд. Кванаджэ, Соккесанин, 1686–1761). Наиболее известной его работой является «Игра в *чанги*» (현이도) (рис. 28). На ней изображены шестеро чиновников, которые в тени сосен, укрывшись от летнего зноя, играют в

[139] *Киреева Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов в развитии национальной культуры Кореи. С. – 15

[140] *Янбан* (양반, букв. «два деления») – служилое (чиновное) сословие в средневековой Корее. Подразделялось на гражданских (문반 *мунбан*) и военных (무반 *мубан*) чиновников.

[141] *김속형*. 양방논. 역사논문집, 3. 평양, 1959. (*Ким Сокхён*. Записи о *янбанах* // Сборник статей по истории, 3. Пхеньян, 1959.)

популярную настольную игру *чанги*. Они сидят на циновках, их обувь лежит рядом на земле. Художник уделил пристальное внимание деталям: одежде и особенно выражению лиц благородных мужей. Двое из них уже играют, остальные с нетерпением ждут развязки. Чиновник в шляпе *кат* делает ход. Его противник расстроен, осознавая плохое положение дел и понимая, что проигрывает; вероятно, он думает о том, что лучше сдаться, ведь в этой игре тупиковая ситуация не означает ничью[142]. Автору удалось передать напряженную атмосферу: время словно замерло в ожидании хода игрока.

В изображении сосны на переднем плане, в технике ее прорисовки чувствуется влияние работ Чон Сона. Соединение сразу нескольких ракурсов, попеременное чередование взгляда то на передний план, то на дальний, прослеживающаяся доминанта вертикальной оси сосны, открытость художественного пространства картины, продолжающегося за пределами листа, говорит о преобладании традиционной техники академической живописи. В работе Чо Ёнсока отсутствует световоздушная перспектива, но присутствует обратная линейная перспектива, характерная для работ средневековых художников. В картине использован классический принцип «трех далей»[143]. Соединение разных точек зрения на объекты, изображенные на картине, позволяет отразить преемственность традиций средневековой живописи художниками-жанристами позднего периода Чосон, дополнившими ее новаторскими техниками передачи динамичных, повседневных образов корейцев.

В творчестве придворного художника Ким Хусина (김후신, 1735–?) отметим работу «Знатное веселье после бурной попойки» (통음대쾌) (рис. 29). На картине изображен осенний лес, доминирующий в верхней части, по нему идут четыре подвыпивших приятеля, причем трое ведут под руки четвертого, самого пьяного.

---

[142] В классических корейских *чанги* игрок должен пропустить ход, если нет возможности сделать ход. Только если ни один из игроков не может сделать ход, или ни один из игроков не может выиграть, потому что у обоих недостаточно фигур, игра заканчивается вничью.

[143] Принцип «трех далей» (кит. *саньюань*) описан в трактате выдающегося сунского пейзажиста Го Си (郭熙, 1020–1090) «Линьцюань гаочжи цзи» («Записки о высокой сути лесов и потоков»). Точка зрения зрителя на каждый из рядов изображения различается: для нижнего ряда дана точка зрения сверху вниз, для среднего ряда – взгляд на уровне глаз, для верхнего ряда – точка зрения снизу вверх. Подробнее см.: *Самосюк К.Ф.* Го Си. Л.: Искусство, 1978. – 102 с.

Он младший из всех, т.к у него еще нет бороды. По одежде и головным уборам можно утверждать, что эти мужчины – *янбаны*. Композиция картины оригинальна: обрезав верхушки деревьев на заднем плане, художник сконцентрировал внимание на героях. Очень умело выполнены складки одежды, мимика персонажей. Художник высмеивает чиновников, которые злоупотребили алкоголем и ведут себя неподобающим образом.

Примечательной особенностью работы Ким Хусина является гармоничность спокойного фонового пейзажа, подчеркивающего активное действие на переднем плане. Его манера изображения соединила в себе техники традиционной китайской живописи, использованные в фоновом рисунке, и довольно точное анатомическое изображение героев. С помощью волнистых изгибающихся линий, динамичных точек и мазков изображены деревья и листва. Также отметим, как мастерски художник поработал с перспективой, посредством разной проработки деревьев на ближнем и дальнем плане создав плавно уходящее вдаль пространство. Все это свидетельствует об уверенном сочетании китайских традиций в живописи и утвердившихся в жанровых картинах особенностей иконографии корейцев.

Любовь корейцев к употреблению спиртного, которая сопровождалась разного рода увеселениями, имеет глубокие историко-культурные корни: еще в летописях рубежа новой эры[144] встречаются записи о том, как жители ранних корейских государств пили, пели и танцевали на шаманских церемониях, связанных с благодарностью духам плодородия. Многие авторы вдохновлялись подобными сценами, описывая их в стихах и картинах, которые сегодня являются частью художественного наследия Кореи. В творчестве художников-жанристов позднего периода Чосон тема распития алкоголя встречается довольно часто, причем одни рассматривали это как культурное времяпрепровождение интеллектуалов, зачастую в компании образованных и утонченных *кисэн*, а другие – в сатирической манере высмеивали образ пьяного чиновника.

[144] См., например: *Пак М.Н.* Описание корейских племен начала нашей эры (по «Сань-го чжи») // Проблемы востоковедения. М., 1961, №1. – С. 114-138.

В творчестве художника Ким Хондо, о котором мы уже говорили выше, были работы со сценами отдыха *янбанов*, например, «Соколиная охота» (호귀응렵) (рис. 30), на которой изображена группа из семи человек, которая в зимний день сопровождает чиновника на охоте. В центре свиты верхом едет благородный муж, о чем можно судить по его шляпе из конского волоса и светлым одеждам. Перед группой людей разворачивается сцена борьбы сокола и его добычи (фазана), вслед за которой устремились и псы. В заплечных сумках у двух мужчин находятся специальные перья с колокольчиками *сичхими* (시치미), используемые для опознания принадлежности сокола[145]. Вся процессия увлечена разглядыванием того, как сокол вонзает свои когти в добычу. Центр композиции сосредоточен на внимательном напряженном ожидании, взоры устремлены в сторону происходящего события.

Испокон веков знатные корейцы любили выезжать на соколиную охоту. Первые рисунки на эту тему были найдены в когурёских гробницах V в. Традиционно охотились в зимний период, с десятого лунного месяца до начала весенних сельскохозяйственных работ[146]. Преподнесение сокола в дар было символичным выражением глубокого почета и уважения, ведь обученная для охоты ловчая птица стоила очень дорого, а сам сокол считался птицей счастья. В настоящее время соколиная охота внесена в список нематериального наследия Республики Корея.

Помимо интереса к соколиной охоте, внимание Ким Хондо привлекал и сам образ этой птицы. Сокол, изображенный на одноименной картине (рис. 30), смотрит на зрителя хищным, острым взглядом, словно живой. Его большие острые когти обвивают ветку сосны, которая проходит по диагонали вдоль всего листа. Левый нижний и правый верхний угол заполнены густой зеленью хвои, которая визуально обрамляет картину.

---

[145] *Chun, M.Sun*. Ŭng Kol Pang, a 14th century Korean treatise on falconry. In: Documenta Archaeobiologiae 3, 2005. Pp. 287–294. P. 290.

[146] «Корея: вчера и сегодня: Южная Корея, прошлое и настоящее». Корейская культурно-информационная служба Министерства культуры, спорта, туризма, 2015. – С. 87.

Творчество Ким Хондо наполнено мастерским владением пространством листа, организацией сложных сюжетов. Его рисунки очень ритмичны и энергичны. Основной акцент он делал на линиях и фигурах изображаемых героев, что и сформировало его уникальный авторский почерк. Сокращая живописную манеру до условных обозначений, мастер добивался максимальной выразительности рисунка.

Отметим, как происходили стилевые изменения в области жанровой живописи в конце XVIII – XIX вв., обратившись к творчеству выдающегося мастера Син Юнбока (신윤복, псевд. Хевон, 1758–1813?). О жизни художника сохранилось мало достоверной информации; иззвестно, что он был сыном придворного художника Син Ханпхёна (신한평, 1726–1809?) и сам служил в королевской Академии живописи *Тохвасо* придворным художником-*хвавоном*, а также занимал чиновную должность *чхомджоль чеса* (첨절제사)[147].

Именно в картинах Син Юнбока наиболее широко раскрыта тема развлечения чиновников, которые зачастую изображались в обществе куртизанок. Современник писал о нем так: «Син подобен чужаку, входящему в компанию к простолюдинам, живущим, как бродяги». Южнокорейский исследователь Хон Сонпхё утверждает, что родившись в обеспеченной семье, он пошел вразрез с общепринятыми социальными нормами[148].

Творческий путь художника можно проследить благодаря «Альбому жанровой живописи Хевона» (혜원풍속도첩, «Хевон пхунсокточхоп», он же 신윤복필풍속도화첩, «Син Юнбок пхиль пхунсок тохвачхоп») из 30 рисунков, включенному в 1970 г. в список Национальных сокровищ Кореи под номером 135. Еще в колониальный период, в 1934 г. корейский коллекционер и меценат Чон Хёнпхиль (전형필, 1906–1962) основал Художественный музей Кансон, выкупил рисунки Син Юнбока у японского торговца антиквариатом Яманака (山中) и

[147] 신윤복 (Син Юнбок) // Большая энциклопедия корейской национальной культуры. [Электронный ресурс]. – URL: https://encykorea.aks.ac.kr (дата обращения: 25.08.2024).
[148] *Hong Sun-pyo, Cho Yoon-jung, Park Hyun-ju*. Op. cit. P. 125.

восстановил альбом[149]. На сегодняшний день Син Юнбок является одним из самых узнаваемых корейских художников.

В творчестве Син Юнбока в данной диссертации выделяются следующие категории жанровых картин:

- сцены с изображением национальных традиций;
- сцены в квартале удовольствий;
- любовная лирика и эротика;
- картины с образами женщин.

В картинах Син Юнбока постоянно переплетаются темы развлечений, женские образы, эротические сцены, в результате появляется иносказательный смысл, особенно в работах эротического направления. Используя живописные техники *тамчхэ* (담채, прокрашивание объекта красками минерального происхождения и тушью) и *чхэсэк* (채색, когда сначала наносились линейные контуры, а затем легкими мазками прокрашивался изображаемый объект), художник соединял элементы традиционных корейских ландшафтов, создавал чувственные и живые образы героев, варьируя насыщенность и контрастность пятен в работе.

Обращаясь к теме традиционных развлечений, отметим картину «Играя в *тхухо* под сенью деревьев» (임하투호) (рис. 31), где изображены четыре *янбана* и *кисэн*, которые играют в популярную игру *тхухо* (투호, букв. «вставить в горшок»): бросают стрелы в кувшин с определенного расстояния. В Корее эта игра появилась в период Корё и получила широкое распространение благодаря вану Ыйджону (의종, 1147–1170)[150].

В правой части композции мы видим благородного мужа с бородой, который вальяжно курит длинную трубку *ёнджук* (연죽). Корейские трубки были тонкими и очень длинными (до метра, иногда больше), на конце деревянного чубука располагалась небольшая металлическая чашечка. Вплоть до начала XX в.

---

[149] *배한철.* 잡초와 같았던 신윤복, 조선르네상스를 열다. 매일경제, 2020-04-09. (*Пэ Ханчхоль*. Син Юнбок, похожий на сорняк, положил начало эпохе Возрождения в Чосоне //Мэиль кёндже, 09.04.2020. – URL: https://www.mk.co.kr/news/culture/9288851 (дата обращения: 31.08.2024).

[150] *Yi, I-Hwa.* Korea's Pastimes and Customs: A Social History. Homa & Sekey Books, 2006. – 264 p. P. 85.

большинство корейцев курили, причем как мужчины, так и женщины. На многих рисунках Син Юнбока можно увидеть группы неспешно попыхивающих трубками курильщиков. Рядом с бородачом стоит женщина в высоком шиньоне *качхе* (가체) и держит в руке стрелы. В левой части композиции мы видим трех молодых мужчин, один из которых, сняв шляпу *кат* и засучив рукава, усердно пытается попасть в сосуд.

Еще одна картина Син Юнбока, демонстрирующая нравы эпохи и виды досуга, – «Наслаждение *каягымом* и любование лотосами» (청금상련) (рис. 32), где вновь представлена одна из его любимых сцен: времяпрепровождение *янбанов* и *кисэн*. Действие картины разворачивается возле лотосового пруда, под тенью сосновых деревьев. Одна из *кисэн* играет на национальном струнно-щипковом инструменте *каягым* (가야금): правой рукой зажимает лады, а левой плавно скользит по струнам. Рядом с ней сидит другая *кисэн*, которая курит трубку, а третью уже обнимает довольный гость. Изображение лотосов в нижнем левом углу и сосен в правом и левом верхних углах изящно обрамляет рисунок в невидимую раму. Несмотря на то, что сюжет картины весьма фриволен, в ней чувствуется атмосфера спокойствия и гармонии.

Другие сцены частной жизни и отдыха *янбанов* изображены на картинах «Танец с мечами» (쌍검대무) (рис. 33); «Наслаждение весенним днем» (상춘야흥) (рис. 34); «Прогулка на лодке по реке» (주유청강) (рис. 35); «Наслаждение прохладой» (납량만흥) (рис. 36); «Игра в *ссанъюк*» (쌍육삼매) (рис.37); «Шаманский танец» (무녀신무) (рис. 38); «В ожидании вина» (홍루대주) (рис. 39); «Вечером в питейном доме» (주사거배) (рис. 40).

Во всех работах Син Юнбока ярко выражена его поразительная способность работать с полутонами и оттенками. Он использовал солнечную, красочную палитру, насыщенные цвета: темно-зеленый, кобальтовый синий, красный, фиолетовый, розовый[151], что придает композициям целостность и гармоничность,

[151] *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи // Вестник российского корееведения. – 2017. – № 9. – С. 87-101. С. 90.

подчеркивает настроение. А благодаря сочетанию плавных линий и умелой расстановке цветовых нюансов, таких как кармин и кобальт, художник создает яркие акценты в своих картинах, подчеркивает чувственные начала.

При изображении взаимоотношений мужчины и женщины автор умело совмещал национальные традиции и юмор. Все работы Син Юнбока наполнены тонкими лиричными смыслами, затрагивающими проблемы нравственности и морали периода поздний Чосон. При этом, рассматривая творчество Син Юнбока в контексте эпохи, можно отметить, что его работы часто имели провокационный подтекст, а любовная лирика в его творчестве граничила с эротизмом, что было недопустимо в конфуцианском обществе того времени. Отдельным направлением его работ являлись порнографические картины *чхунхва* (춘화). Некоторые искусствоведы высказывают предположение, что за непристойную живопись он был исключен из Академии *Тохвасо*, был вынужден странствовать и фактически выпал из общества интеллектуалов, поэтому о событиях конца его жизни ничего достоверно не известно просто потому, что некому было о нем рассказать[152]. О работах с образами женщин и эротическими сценами будет сказано ниже в параграфе 3.6.

В конце XIX в. к теме отдыха *янбанов* и конфуцианским добродетелям обращался художник Пэк Ынбэ (백은배, 1820–1901). В его рисунке «Волнительная игра на *каягыме*» (탄금야흥) (рис. 41) отчетливо прослеживается влияние творчества Син Юнбока. Автор обращается к уже традиционному сюжету: *кисэн* играет на музыкальном инструменте, а пожилой *янбан* наслаждается ее исполнением; лица героев выражают спокойствие и удовольствие от музыки и общества друг друга. От художественной традиции Син Юнбока Пэк Ынбэ унаследовал тонкую цветовую палитру с доминированием синего кобальта. Фоновый рисунок в этой работе лаконичный по технике исполнения, линии рисунка динамичные и четкие. Основные тональные акценты выстроены на плотных мазках темной туши в исполнении причесок, элементов скал, а также ярко-красных манжетов и воротничка *кисэн*. Художнику удалось

[152] *Пэ Ханчхоль*. Указ. соч.

создать атмосферу уединения двух людей в горах, однако эта работа не носит столь интимный характер, как некоторые картины Син Юнбока. Манера письма Пэк Ынбэ продолжила традиции ряда ведущих мастеров позднего XVIII и раннего XIX вв.

Другая заметная работа Пэк Ынбэ – «Прогулка на осле вниз по реке» (기려연강도) (рис. 42). Мудрец спускается с горы на ослике, за ним идет слуга. Взгляды всех героев, включая осла, направлены в левый нижний угол картины, где очень детально и с анатомической точностью изображены две утки. Вероятно, их полет нарушил покой дневной прогулки, лица всех героев выражают испуг и удивление. В этой работе серый осел символизирует ограниченность, страх, узкий кругозор; так художник мастерски высмеивает героев, которые поддались испугу от внезапного полета птиц. Меняя интенсивность нажима на кисть, мастер передает ощущение световоздушной перспективы, выделяя ближний фрагмент скалы более темным, почти черным цветом и удаляя горы на заднем плане мягкими и плавными нажатиями.

В ранний период Чосон художники использовали образ героя, взятый у танского поэта Мэн Хаожаня (孟浩然, 689?–740), который посвятил свое творчество воспеванию природы в поэзии. Сдав государственный экзамен на чиновную должность, он все же выбрал свободный образ жизни и покинул столицу империи Тан. Его любимым занятием было ранней весной искать в заснеженном лесу первые цветки сливы, кторые почитаются вестниками весны и начала нового года. Китайские художники часто рисовали его на фоне заснеженного пейзажа в зимнем одеянии с беззаботным выражением лица, некоторые изображали Мэн Хаожэня верхом на осле. Образ отшельника, ищущего уединения с природой, воспевался и в живописи Чосона, и работа «Прогулка на осле вниз по реке» является ярким примером реализации этого сюжета. Внимание Пэк Ынбэ к деталям, символизм образов, приглушенная цветовая палитра с преобладанием охристых и синих оттенков позволяют проследить тенденции в жанровой живописи позднего Чосон. Несмотря на скудную информацию о биографии художника и небольшую коллекцию

сохранившихся работ, можно проследить влияние традиционной жанровой школы и стиля Син Юнбока на его творчество.

Работа художника Ю Сука (유숙, псевд. Сонён, Ягун, 1827–1873) «Распитие вина и созерцание луны» (망월연음) (рис. 43) – пример наследования традиций художественного стиля Ким Хондо. На картине изображен дом, внутри и снаружи которого сидят мужчины. В нижней левой части листа на циновке – группа *янбанов*, которые что-то обсуждают. В середине правой части листа сидят простолюдины, вероятно, носильщики. Они курят, общаются, отдыхают. Судя по окружающему пейзажу, стоит ранняя осень. Композиционное построение таково, что художник словно смотрит сверху вниз: мы видим верхнюю часть крыш, фрагменты гор, уходящих вдаль. Дом находится на искусственном возвышении, что подчеркивает его уединенность. Предположительно, на картине изображена вечеринка после свадьбы[153].

Сцены отдыха *янбанов* являлись традиционным поджанром живописи *пхунсокхва*. Чаще всего данный сюжет сопряжен со сценами охоты, прогулками в компании *кисэн*, музицированием, распитием алкогольных напитков, национальными играми, беседой и созерцанием луны. Этим творениям жанровой живописи свойственны динамичность композиции, чаще всего многофигурность. Изображенные персонажи наполнены движением, увлечены происходящей деятельностью, оживлены. Некоторые художники воспевали сцены отдыха чиновников, придавали им романтические черты, другие, наоборот, высмеивали пороки человека, такие как пьянство и блуд.

2.4 Сцены из жизни крестьян и национальные праздники

Сцены, изображающие жизнь простых корейцев, наиболее полно раскрывают бытовую живопись *пхунсокхва.* Эти изображения этнографичны, повествовательны; чаще всего они изображают отсутствие тягот и невзгод сельской жизни.

[153] Жанровая живопись и изображения людей – повседневная жизнь, мечты и энергия. С. 201.

Одна из наиболее известных работ мастера Юн Дусо (윤두서, псевд. Конджэ, 1668–1715) в стиле жанровых рисунков с изображением сцен сельской жизни и простолюдинов – «Несущий хворост в заснеженных горах» (설산부시) (рис. 44). На картине мы видим небольшую фигуру мужчины, несущего хворост по заснеженному горному склону. Он замерз и, пытаясь согреться, кутает руки в длинные рукава куртки *чокки* (조끼). Под тяжестью ноши его фигура согнулась, а сандалии *чипсин* (짚신) из рисовой соломы скользят по снегу. Центральное место в композиции занимает раскидистое дерево: его ствол широк и извилист, ветви согнулись под тяжестью снега. Рисунок линеарен, при этом техника исполнения линий плавная, гармонично сочетается с теплым охристым тоном состарившегося шелка. Образ человека, собирающего хворост, сопоставим с образом отшельника, устранившегося от мирских забот.

Жанровые рисунки Юн Дусо немногочисленны, гораздо больше он известен своими портретными и пейзажными работами. Его творчество оказало влияние на становление Чон Сона как художника. Однако, обратившись к небольшому количеству написанных им бытовых сцен из жизни простых сельских жителей, отметим преобладание традиционного стиля изображения. Мягкость линий достигалась благодаря рисованию на шелке. Иногда художник вводил легкий серый тон в тени фигур и пейзажа. Для его рисунков характерно изображение небольших фигур людей в окружении природы, которая как бы доминирует над человеком, подчеркивая, что он – лишь часть всего живого. Эта характерная манера была заимствована из традиционной китайской живописи.

На творчество Чо Ёнсока (조영석, псевд. Чо Ёнъу, Кванаджэ, Соккесанин, 1686–1761) известного чосонского художника-интеллектуала, каллиграфа и поэта, несомненно, повлияли его предшественники. И он сам, и современники свидетельствовали о его дружбе с Чон Соном. Тем не менее, в жанровых работах Чо Ёнсока прослеживаются многочисленные отличия от творчества Чон Сона: например, рисунок «Толчение [зерна] в ступе» (절구질) (рис. 45) вполне можно сравнить с быстрым эскизом. По своей манере он линеарен. На рисунке

изображена женщина преклонных лет за работой, ее спина согнулась от многолетнего труда. Она стоит под деревом хурмы и толчет в ступе зерно. Героиня повернута спиной к зрителю, черты ее лица практически не видны, однако художник демонстрирует нам ее характер через осанку и угадывающийся профиль. В верхней левой части листа расположен фрагмент здания с соломенной крышей, от дома до дерева протянута веревка, на которой сохнет кофта *чогори*. Пространство листа заполнено частично, нижняя его часть, выстроенная по горизонтали, намеренно пуста, а синяя юбка героини создает яркий цветовой акцент в центре. Отсутствие деталей и недоработанная композиция свидетельствуют о быстром рисунке в эскизном стиле.

В схожей манере выполнена еще одна картина Чо Ёнсока «За шитьем» (바느질) (рис.46). Три женщины сидят за работой. Композиционно рисунок выстроен по горизонтальной линии, фон оставлен нетронутым, а фигуры женщин по технике исполнения больше похожи на набросок. Автор использовал ограниченную цветовую палитру, ввел голубой цвет только в костюмы. Стоит отметить, что Чо Ёнсок пытался передать анатомию ступней и кистей рук женщин. Несмотря на то, что у женщины справа рука нарисована неестественно длинной, это не мешает общему восприятию рисунка. Выражение лиц героинь картины сосредоточенное, каждая занята и увлечена своим делом.

На примере рисунков Чо Ёнсока можно проследить развитие жанровой живописи конца XVII – XVIII вв. Отдельные его произведения наследовали изобразительные традиции Чон Сона, в творчестве которого бытовые рисунки имели вид законченного произведения, сосредоточенного на организации пространства листа и передачи деталей, быта ученых и писателей. Работы Чон Ёнсока развивались как в формате эскизных бытовых зарисовок, где художник ставил целью передать динамику героев, часто простых сельских жителей, так и продолжали следовать классическим академическим канонам, сформулированным Чон Соном. Уникальность техники Чо Ёнсока заключалась в простом лаконичном и динамичном рисунке, где фон был минимален и выступал в качестве дополнения к композиции, что послужило примером для последующих

художников. Раскрытие образа женщины за работой стало важным новшеством в живописи начала XVIII в. О женском образе в жанровой живописи автор подробно пишет в главе 2.5.

Ведущим художником *пхунсокхва* на рубеже XVIII–XIX вв. был великий Ким Хондо (김홍도, псевд. Танвон, 1745–1806), чье творческое наследие обширно и чрезвычайно разнообразно в плане сюжета. Благодаря покровительству вана Чонджо, многие бытовые зарисовки, сделанные Ким Хондо во время путешествий по стране, стали достоянием придворной элиты и заслужили высокую оценку правителя.

На примере творчества Ким Хондо можно проследить тенденции и изменения в жанровой живописи позднего периода Чосон. Главной темой его работ был человек, его настроение и деятельность, отдых и труд, сцены повседневности.

Жанровые произведения Ким Хондо можно классифицировать следующим образом:

- изображения даосских бессмертных и буддийских монахов;
- изображение трудовых будней и отдыха обывателей;
- традиционные обычаи и ритуалы;
- эротические сцены, которые приписываются кисти мастера.

Художественные навыки Ким Хондо ярко проявились в рисунке «Купание коня весной» (세마도), предположительно из «Живописного альбома года *пёнджин*» (병진년화첩, «Пёнджиннён хвачхоп») (рис. 47). Хозяин с большой любовью чистит шкуру своего коня, стоя по колено в реке, в ответ лошадь ласково склонила голову к нему. Обрамлением картины служит склонившееся над героями дерево. Четко переданы анатомические особенности и пропорции человека и лошади. В этом небольшом рисунке художник стремился передать нежное отношение хозяина к животному и гармонично соединить природный ландшафт и бытовую сцену, что характерно для многих работ Ким Хондо[154].

[154] *Новикова И.* Искусство Японии, Китая и Кореи. – М.: Эксмо, 2013. – 385 с. С. 138

Южнокорейскими исследователями хорошо изучены картины разных авторов со сценами быта простолюдинов. Все они по-своему уникальны и в полной мере отражают национальный колорит жанровой живописи. Но именно рисунки Ким Хондо наиболее тонко воспроизводят жизнь, традиции, быт простых людей. Эти рисунки были собраны в «Альбом жанровой живописи Танвона» (단원풍속도첩, «Танвон пхунсокточхоп») (рис. 48–70). В 1918 г. Национальный музей Республики Корея приобрел этот альбом у антиквара Чо Ханджуна (조한준), сейчас он является Национальным сокровищем Кореи №527. Картины из альбома можно классифицировать по следующим темам: образование, крестьянский труд, традиционные развлечения, свадьба. Все рисунки выполнены на альбомных листах, не имеют фона, однако с удивительной точностью передают эмоции, мимику, характеры изображенных героев, их настроение.

Обратимся к известной работе Ким Хондо «Борьба *ссирым*» (씨름도) (рис.49). *Ссирым* – корейская национальная борьба на поясах, первые сведения о которой датируются IX в.[155]. На картине художник мастерски работает с компоновкой пространства, замыкая сидящих по краям картины зрителей в круг и таким образом концентрируя внимание на двух борцах. Позы борцов и наблюдателей динамичны, художник живо передал эмоции зрителей, их увлеченность процессом. В левой части листа изображен скучающий продавца снеди, чей отстраненный вид и сложный разворот фигуры в пространстве создают противопоставление основному действию.

Рисунок Ким Хондо «Стирка» (빨래터의 사내) (рис. 55) схож по тематике с двумя рисунками Син Юнбока «Праздник *Тано*» (단오풍정) (рис.71) и «День на реке / Стирка» (계변가화 /빨래터의 사내) (рис. 72). Это одна из ряда работ Ким Хондо с сатирическим подтекстом: занятые стиркой белья в реке женщины не заметили, что за ними подглядывают. С помощью выделенного контура в изображении камней и мягких линий дальнего плана в пейзажном фоне художник

[155] Ветер в соснах... 5000 лет корейского искусства: каталог выставки / науч. ред. Т.Б. Арапова. СПб.: Издательство Государственного Эрмитажа, 2010. – 304 с. С. 212.

создает тональную перспективу. В картине видно отношение художника к натуре, его стремление наделить персонажей жизненной энергией. Женщины на картине выглядят веселыми и увлеченными работой, они не обращают внимания на бесстыжего мужчину, который подглядывает за ними. На дальнем плане нарисована молодая женщина, заплетающая волосы в косу, рядом с ней маленький сын, который тянется к груди матери. Линия матери и ребенка нашла отражение и в творчестве других авторов XVIII в.: Син Ханпхёна и Ма Гунху, о которых мы поговорим позже, в разделе 2.5. В картине противопоставлен образ мужчины-бездельника и работящих женщин, демонстрируя отношение художника к своим героям.

Говоря о жанровых зарисовках Ким Хондо, можно выделить особую манеру письма, соединившую в себе использование контрастных темных и светлых пятен при создании формы объекта. Эмоциональный образ героев картин стал своего рода характерной особенностью художника, что отличает его творчество от многих современников. Именно он поднял тему простого народа в жанровой живописи на новый уровень. Следует отметить новаторство художника в жанровой живописи *пхунсокхва,* которое воплощалось в его индивидуальной художественной манере, сатирическом и эмоциональном восприятии изображаемых персонажей. Многие последующие поколения художников переняли изобразительную манеру Ким Хондо.

Жанровые работы Син Юнбока также отражают философские воззрения эпохи, демонстрируют не только сцены отдыха чиновников, но и народные сюжеты. «Праздник *Тано*» (단오풍정) (рис. 71) демонстрирует традиции времяпрепровождения в первый летний праздник *Тано* (5-й день 5-го лунного месяца). Издавна корейцы верили, что в этот день светлая энергия *ян*, соответствующая в восточной философии мужскому началу, достигает своего пика. В эпоху Чосон этот день почитался наряду с празднованием Нового года по лунному календарю (설날, Соллаль) и осенним праздником урожая Чхусок (추석). Большинство корейских женщин благородного происхождения значительную часть своей жизни проводили дома, на женской половине, и редко выходили на

улицу. На праздник *Тано* им дозволялось раз в год выйти со двора без сопровождения мужчин и большими компаниями гулять на природе, где даже выставляли специальную стражу, чтобы никто не мог помешать досугу женщин. Одним из излюбленных занятий незамужних девушек в этот день было качание на качелях, подвешенных к ветвям ивы, символизировавшей женское начало и плодородие. Также женщины купались и мыли волосы в озере или реке, где цвели ароматные ирисы[156].

«Праздник *Тано*» – признанный шедевр мастера. На нем мы видим женщин, отдыхающих на природе. Четыре девушки в левом нижнем углу картины купаются в речке, четыре других, справа вверху листа, сидят в тени дерева, еще одна забирается на качели. Внимательный художник позволяет нам живо ощутить атмосферу того времени, проникнуть в повседневную жизнь эпохи Чосон. На дальнем плане, за скалами, мы видим двух молодых буддийских монахов, подглядывающих за полуобнаженными женщинами. Именно эта небольшая деталь добавляет работе сатирическую составляющую. Картину отличает композиционный круговой ритм, а в центре доминирует яркое пятно – красная юбка *чхима* (치마) девушки на качелях, которую оттеняют и подчеркивают темно-синие юбки женщин справа. Также композиционный ритм дополняют прически девушек – изображаемые темными пятнами шиньоны *качхе*. На контрасте листья деревьев и травы вдоль водоема изображены в легкой и мягкой манере, преимущественно в сине-зеленых оттенках.

Обращает на себя внимание деталь одежды женщины справа: в зазоре между юбкой и кофточкой мы видим оголенную грудь. Это было связано с особенностями национального костюма, модой конца XVIII в. и традицией бинтования груди и в целом было нормой для незнатных женщин периода Чосон[157]. Вообще, во многих работах художника можно отметить общую тенденцию к завуалированному эротизму. Изображения обнаженной натуры,

---

[156] Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture. Vol. I. Encyclopedia of Korean Seasonal Customs. The National Folk Museum of Korea (South Korea). – 336 p. P. 167.
[157] *Lee, Samuel Songhuun*. Hanbook: Timeless Fashion Tradition. Seoul Selection, 2013. – P. 108.

сцены скрытого интереса мужчины к женщине он противопоставлял строгим моральным канонам конфуцианства.

В картине используется техника *чхэсэк* – раскрашивание изображаемого объекта красками минерального происхождения после прорисовки его контура тушью[158]. Отметим уникальные стилистические особенности художественной манеры письма Син Юнбока: цветовые контрасты пятен и линий, введение ярких оттенков.

Тема женщин у водоема с XIX в. стала особенно актуальной в творчестве художников-жанристов. «День на реке / Стирка» (계변가화 / 빨래터의 사내) (рис. 72) Син Юнбока представляет собой некую вариацию его же «Праздника *Тано*». В картине делается акцент на диагонали, которую создают ручей и каменистая отмель, что предполагает, что ручей находится не в горном ущелье, а в низовье у равнины. Изгибающийся поток ручья производит впечатление глубины и открытого пространства. На картине художник запечатлел пейзаж родной природы.

В правой части листа изображены три женщины, каждая занята своим делом: одна стирает белье на камне у ручья, другая сушит длинные волосы, распустив косы. Молодые женщины красивы, на контрасте с пожилой женщиной, которая вышла из воды. Как и в предыдущем альбомном листе, за женщинами наблюдает молодой мужчина. По мнению исследователя Чун Сэхяна, работа художника олицетворяет гармонию символов *инь* и *ян*[159].

Благодаря детальной прорисовке предметов обихода в картинах Син Юнбока, современные исследователи получают доступ к богатому этнографическому материалу, который помогает воссоздать красочную и яркую картину повседневности в период Чосон.

Еще одним выдающимся представителем жанровой живописи позднего периода Чосон является Ким Дыксин (김득신; псевд. Кынджэ, 1754–1822). Как и многие другие художники, он был придворным живописцем Академии *Тохвасо*.

---

[158] *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи. С. 92.

[159] *Chung, Saehyang P.* Sin Yunbok's Women on Tano Day and the Iconography of Common Women Washing Clothes by a Stream. In: Oriental Art Magazine, No5, 2001. – Pp. 55–71. P. 61.

Его дядя, выдающийся профессиональный художник Ким Ынхван (김응환, 1742–1789) дружил и сотрудничал с великим Ким Хондо, отчасти благодаря этому индивидуальный стиль Ким Дыксина близок его стилю[160]. Ким Дыксин работал в различных жанрах изобразительного искусства, но именно бытовые зарисовки наилучшим образом отражают самобытные черты его творчества. Рисунки, изображающие жизнь народа, динамичная композиция, наполненность деталями, передача световоздушной перспективы – все это свойственно работам Ким Дыксина.

Работы «Кузница» (대장간) (рис.73) и «Плетение сандалий в разгар лета» (성하직구) (рис.74) отражают авторскую художественную манеру. Ким Дыксин позимствовал из творчества Ким Хондо динамику линий, интерес к изображению труда и отдыха сельских жителей, перенял тонкую тональную и цветовую манеру. Ким Дыксин был также увлечен западноевропейскими тенденциями в изобразительном искусстве: заполнением пространства листа фоном для передачи тональной и цветовой перспективы пространства.

Рисунок «Кузница» (대장간) (рис. 73) по сюжету схож с одноименной работой Ким Хондо (рис. 57); вероятно, Ким Дыксин черпал вдохновение у великого мастера. Фигуры кузнецов повторяют вертикали деревянных балок здания на втором плане. С помощью цвета художник выделяет центральную часть рисунка – наковальню, выполненную в ярко-красном оттенке, чтобы создать ощущение раскаленной стальной заготовки, а также детально прорабатывает анатомию человеческих фигур.

Картина «Плетение сандалий в разгар лета» (рис. 74) изображает мирную семейную сцену: отец, сын и дедушка в жаркий полдень отдыхают от полевых работ. Мужчина средних лет плетет соломенные сандалии[161], старик, сидящий рядом, внимательно смотрит на работу сына и курит трубку. Внук помогает старику размять спину после тяжелого труда. С несвойственной дальневосточной

---

[160] *Park Youngdae*. Op. cit. P. 290.

[161] *강명관*. 조선 풍속사 2. 조선 사람들, 풍속으로 남다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 343 쪽. 46-47. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. Корейцы и их обычаи, запечатленные в жанре / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 343 с. С. 46-47.)

традиции анатомической точностью автор изобразил тело зрелого мужчины и состарившееся, иссушенное тело старика. В подчеркнуто декоративной манере исполнены циновки, на которых сидят герои картины: мастер создал их с помощью пересечений коротких вертикальных и горизонтальных линий. В правом нижнем углу листа он расположил собаку. Благодаря тому, что Ким Дыксин с неподдельным интересом всматривается в детали окружающего мира и переносит их на бумагу, как, например, высунутый язык собаки, мы можем судить о том, что летний полдень выдался действительно жарким.

Особым уникальным элементом жанровых рисунков Ким Дыксина являются животные: любовь к анималистике помогала художнику наполнять их образы характерами, делая их полноправными героями рисунка, вводя их в сюжет и наделяя характером наравне с людьми.

Ярким примером может служить его картина «Нарушивший покой» (파적도) (рис. 75), которая написана на очень необычный сюжет, характерный исключительно для творчества данного художника. Теплым весенним днем кот украл цыпленка и тем самым нарушил тишину спокойного весеннего дня. Супружеская пара пытается поймать кота, уронив ткацкий станок и подняв шум, но безуспешно. Хозяйка бежит босиком, беспокоясь о том, что ее муж упадет с приподнятой наружной террасы дома. Изящное изображение подобной динамичной ситуации и передача напряженности и быстроты момента – исключительная манера Ким Дыксина. На картине гармонично использованы элементы интерьера и экстерьера: угол открытой террасы в правом верхнем углу и ветка у окна подчеркивают динамику композиционного движения справа налево.

На картине Ким Дыксина «Плетение циновок» (자리짜기) (рис. 76) рассматривается популярный сюжет, также представленный и в творчестве Ким Хондо (рис. 53); у обоих художников мы видим мужа и жену, занятых работой, и ребенка. Но у Ким Дыксина в правом верхнем углу в проеме двери внезапно появиляется фигура кошки, которая вот-вот зайдет в помещение.

Картина «Игра под сосной» (송하기승) (рис. 77) изображает трех монахов, играющих в *чанги* в жаркий летний день. Картина центрична, гармонизирующим

элементом выступает ветка сосны, которая дает людям желанную тень. Главные герои сосредоточены на игре, художник написал их живыми и энергичными линиями.

Унаследовав традиции Ким Хондо и Син Юнбока и соединив их подходы в своем творчестве, уже в конце XIX – начале XX вв. творил живописец Ким Джунгын (김준근, псевд. Кисан, 1850–1950). Работая в крупных портовых городах, которые посещали иностранцы, Ким Джунгын нашел основных заказчиков в их лице. Сегодня его работы есть в России в Государственном музее Востока в Москве и в Институте Восточных рукописей РАН в Санкт-Петербурге[162].

Альбомные листы Ким Джунгына отличаются документальной точностью. В своем авторском стиле он соединил собственную манеру использования яркого и насыщенного оттенка цвета и традиции динамичного рисунка, что позволило акцентировать внимание на документальных аспектах жизни. Это хорошо проявилось, например, в альбомном листе «Танец с мечами» (검무) (рис. 78). В период Чосон такой танец исполнялся женщинами-шаманками *мудан* (무당) в качестве ключевого элемента ритуала изгнания злых духов и очищения[163]. Еще один альбомный лист «Идут посетить могилы предков в праздник *Чхусок*» (рис. 79) демонстрирует зрителю женщину, которая идет в родовой храм предков в сопровождении служанки и маленького сына, чтобы помянуть их, как того требует традиция, во время осеннего праздника сбора урожая[164]. На то, что героиня, лица которой мы не видим, принадлежит к добропорядочной семье, указывает ее одежда – верхнее пальто *турумаги* (두루마기), накинутое на голову так, чтобы прохожие не могли видеть ее лица; такой способ ношения *турумаги* или юбки *чхима* назывался *чанъот* (장옷).

---

[162] *Nikitina M*. The St. Petersburg Collection of Drawings by Korean Artist Kim Jungyn (Kisan). In: Manuscripta Orientalia. International Journal for Oriental Manuscript Research. Vol. 2, No 3, 1996. – Pp. 54-68.

[163] Данная тема часто встречалась в жанровых рисунках периода Чосон, например, на рассмотренном выше рисунке Син Юнбока «Танец с мечами» (쌍검대무).

[164] *Елисеева И.А*. Указ. соч. С. 78.

Многое в картинах Ким Джунгына синонимично работам Ким Хондо. Однако, если Ким Хондо передает индивидуальные особенности каждого персонажа, сатиру и личное отношение к героям, то альбомные листы Ким Джунгына с б**о**льшей точностью демонстрируют обычаи позднего периода Чосон, подчеркивая детали происходящего. Жанровые сцены, изображавшие традиции народа и быт, становились все популярнее, и на излете эпохи Чосон творчество Ким Джунгына с его документальным, этнографическим характером в доступной форме рассказывало зрителю о жизненном укладе Кореи конца XIX в., отразив культурный код корейцев почти с фотографической точностью. При этом автор не ставил целью продемонстрировать свое отношение к происходящему: в своем творчестве он был нацелен на западного потребителя, поэтому картинам присуща точная деталировка фигур, яркая цветовая палитра и отсутствие фона.

Именно у Ким Джунгына есть многочисленные сюжеты с различными видами телесных наказаний, например «Наказание “Танец журавля”» (학춤) (рис. 80), предназначенные исключительно для зарубежных покупателей. К той же категории «экспортных сюжетов» относится интересная сцена «Иглоукалывание» (한의학) (рис. 81), демонстрирующая принципы восточной акупунктуры.

На рубеже XIX–XX вв. в творчестве художников стали значительно преобладать традиции западноевропейской живописи: с 1876 г., после заключения ряда договоров о дружбе и торговле с другими государствами и начала «открытия» страны, в Корею стали массово приезжать иностранцы, а в 1910 г. Корея была аннексирована Японией и оставалась ее колонией до 1945 г. Политические события оказали немалое влияние на все области искусства, в том числе живопись.

На рубеже веков произошло размежевание в среде живописцев по сюжетам и техникам на два направления: *тонъянхва* (동양화, когда художники продолжали работать в монохромной технике и в традициях восточной живописи) и *соянхва* (소양화, когда в творчестве художников появилась западноевропейская техника, в том числе и масляная живопись).

Художники, работавшие в стиле *соянхва*, освоили линейную и световоздушную перспективу, увеличили количество базовых цветов и оттенков в работах. Менялся и посыл изображения. Ярким представителем стиля *соянхва* был Ко Хидон (고희동, псевд. Чунгок, 1886–1965), который первым из корейцев применил к традиционной живописи западноевропейские художественные приемы. Под влиянием своего отца Ко Хидон интересовался западной культурой и с раннего возраста изучал французский язык. В 1904 г. он начал работать при королевском дворе, но в 1908 г. вышел в отставку в знак протеста против возраставшего японского влияния на государственные дела в период протектората (1905–1910).

В том же 1908 г. он отправился в Японию, где изучал масляную живопись в Токийской школе изобразительных искусств под руководством Курода Сэйки (黒田清輝, 1866–1924), одного из первых японских художников, работавших в технике масляной живописи. В работах Ко Хидона наблюдается яркое влияние французского импрессионизма, что особенно заметно, например, на его «Автопортрете в шляпе *чонджагван*» (정자관을 쓴 자화상) (рис. 82). Работа выполнена масляными красками на холсте, в ней использованы приемы реалистичного искусства, такие как светотень, анатомическая проработка фигуры.

Ко Хидон вернулся в Корею в 1915 г. и преподавал масляную живопись в элитных школах Сеула. В 1918 г. он стал одним из основателей Ассоциации живописи и каллиграфии (서화협회, кор. Сохва хёпхве), члены которой были заинтересованы в сохранении традиционных форм корейского искусства в условиях японского колониального господства. В результате деятельности в Ассоциации Ко Хидон постепенно перешел от масляной живописи к живописи в традиционном корейском стиле, в котором, например, выполнена его работа «Стирка в прозрачном потоке» (청계표백) (рис. 83). В ней используется ограниченная палитра цветов, в основном зеленый и синий оттенки. Это яркий пример пейзажной живописи, в которой применена световоздушная перспектива.

Центром композиции является супружеская пара. Мужчина, в подвернутых штанах и с обнаженным торсом, стирает белье в реке, отбивая его специальным валиком. Рядом на берегу сидит его жена и полоскает белье. На земле, на переднем плане, стоит корзина с постиранным бельем и *чиге* (지게), носилки с лямками для спины, которые корейцы использовали для переноски вещей. В этой картине соединились черты традиционной жанровой живописи *пхунсокхва* позднего периода Чосон и новые тенденции западноевропейской живописи, которые привнесли методы линейной, световоздушной перспективы, а так же светотеневой моделировки формы.

Подводя итог, отметим, что в первой половине XVIII в. образы простолюдинов на жанровых картинах не имели индивидуальных черт, были скорее второстепенны. Позднее, в конце XVII – второй половине XIX вв., когда жанровая живопись *пхунсокхва* нашла яркое отражение именно в изображении сцен крестьянского быта, характеристика изображаемых героев выходит на первый план, каждый персонаж наделяется индивидуальными чертами и мимикой. Получались живые и динамичные сцены, часто наполненные юмором, сатирой. Однако при этом они зачастую носили идеализированный характер, сглаживали «острые углы» социального неравенства и не изображали противоречивых сцен, тягот и невзгод сельских жителей.

В колониальный период, в первой трети XX в., сюжеты с изображением сцен жизни и труда простолюдинов приобрели популярность в новых направлениях изобразительного искусства, таких как *соянхва*, и получили новую интерпретацию у корейских художников, которые стали получать художественное образование с ориентиром на западноевропейское искусство.

2.5 Образ женщины в жанровой живописи

Одним из первых дошедших до нас изображением женского образа в жанровой живописи *пхунсокхва* был упомянутый выше образ Феи Маго (кит. Ма-Гу), который мы относим в категорию *тосокхва*. Позднее, в процессе эволюции *пхунсокхва*, в картинах проявилось разнообразие женской образности, художники

рисовали женщин разных сословий, а на рубеже XVIII–XIX вв. был создан лирический образ, воплощающий чувственную, томную, изящную красавицу-искусительницу.

Уникальным произведением можно считать картину Юн Докхи (윤덕희, псевд. Наксо, 1685–1766) «Женщина, читающая книгу» (독서하는 여인) (рис. 84). Будучи ученым-интеллектуалом из знатной семьи, сыном знаменитого Юн Дусо, Юн Докхи изобразил также знатную женщину, возможно свою сестру[165]. Во многих семьях потомственных высокоранговых чиновников дочерей обучали иероглифической письменности и чтению китайской классики. Женщина является композиционным и смысловым центром работы. На втором плане за фигурой героини изображена китайская ширма *пинфэн* (屏风): их обычно ставили позади сидящего человека, чтобы защитить его от ветра. Манера письма художника, унаследованная им от отца, сохранила черты «южной школы» живописи. Это уникальное произведение, ведь обычно женщины из богатых и знатных семей жили замкнуто, и у художников не было возможности увидеть их и тем более изобразить в одиночку в привычной бытовой обстановке.

Образы женщин-тружениц появляются в живописи гораздо чаще, например, в описанной выше работе Чо Ёнсока «Толчение [зерна] в ступе» (절구질) (рис. 45) и одноименных (в написании по-корейски) картинах Юн Дусо «Женщины, собирающие съедобные травы» (나물캐는 여인) (рис. 85) и Юн Ёна (윤용, псевд. Чхонго, 1708–1740) «Женщина, собирающая съедобные травы» (나물캐는 여인) (рис. 86). Женщины являются композиционным, но не смысловым центром работ, они изображены в ракурсах профиль и сзади, так что, по замыслу художников, на первый план выходит их деятельность[166].

Отец Син Юнбока, уже упоминавшийся Син Ханпхён (신한평; псевд. Ильджэ, 1726–1809?), был придворным художником-*хвавоном* при ване Ёнджо

---

[165] *Yi Sŏng-mi.* Fragrance, elegance, and virtue: Korean women in traditional arts and humanities. Seoul, Korea: Daewonsa Publishing Co, 2002. – P.100.

[166] *강명관*. 그림으로 읽는 조선 여성의 역사. 서울: 휴머니스트, 2012. 396 쪽. (*Кан Мёнгван*. История женщины периода Чосон сквозь призму корейской живописи. Сеул, Humanist, 2012. 396 с.) С. 290.

(1694–1776). Сохранилась его работа «Любящая мать, заботящаяся о своих детях» (자모육아도) (рис. 87), на которой изображена женщина, кормящая грудью младенца, которая является смысловым и композиционным центром картины. Рядом с ней стоят двое других детей постарше. Художнику удалось в полной мере передать взгляд матери, с любовью и нежностью смотрящей на младенца. Стоит отметить интересную деталь, которая говорит о том, что сюжет картины был исполнен с натуры: кофточка *чогори* приоткрыта, и ребенок игриво дергает мать за один сосок. Сама манера рисунка напоминает набросок, центр композиции смещен вправо.

Творчество Син Ханпхёна, несомненно, оказало влияние на становление художественной личности Син Юнбока. Манера рисунка, гармоничное введение оттенков кобальта и краплака, любовь к женскому образу были свойственны и отцу, и сыну, но в творчестве Син Юнбока эти особенности проявились с большей силой.

В картине Ма Гунху (마궁후, 1750–?) «Сбор трав весной» (춘일채종도) (рис. 88) тема материнства также раскрывается в полной мере, являясь ключевой. Центральная часть вертикальной картины занята можжевельником, под которым изображены две женщины. Та, что слева, работает мотыгой, собирая съедобные травы, другая, справа, кормит ребенка грудью, сидя на можжевеловом пеньке. Техника исполнения картины доказывает, что автор соединил в своем творчестве живописные традиции «северной» и «южной школы». Также в его творчестве прослеживается преемственность живописной техники Чон Сона, что подтверждает манера изображения можжевелового дерева и то, как художник нарисовал складки одежд героинь.

Образ матери также встречается в более поздних жанровых работах конца XVIII – начала XIX вв. Сюжет кормления грудью в корейском искусстве присутствовал и в народной живописи *минхва* (см. раздел 1.3). Однако если в народной живописи он символически отражал конфуцианский постулат сыновней почтительности и уважения к родителям, то в *пхунсокхва* – показывал нежную любовь матери к детям. Выполненный в камерной манере, этот сюжет помогает

зрителю проникнуться образом матери, передает всеобъемлющую любовь, тяготы и в то же время радость материнства. Лиричные и при этом лаконичные сюжеты жанровой живописи характерны именно для авторов позднего периода Чосон.

Огромный вклад в изменение стилистической манеры изображения женщины внес Син Юнбок. Мастер преуспел в создании самых различных женских образов, но именно в свитке «Красавица» (미인도) (рис. 89) он одним из первых в корейской живописи исследует его с точки зрения внешней эстетики. Линии в изображении фигуры и одежды женщины мягкие и плавные. Со всей тонкостью проработаны шиньон и одежда. Автор выразительно подчеркивает хрупкое тело, изящную шею и маленькую ножку на контрасте с массивной прической и пышной юбкой. Также автор вводит прием проработки элементов одежды тоном, выделив темным пятном волосы и верхние элементы костюма. Девушка опускает томный взгляд, пальцы играют с завязками кофточки[167]. Считалось, что данный тип картин использовался в Чосоне для предостережения благородных конфуцианских мужей от непристойных мыслей, подобными картинами наслаждались подальше от посторонних глаз у себя дома.[168]

Колофон в верхнем левом углу гласит:

В моем свободном разуме возникает прекрасный образ девушки,

Весну и смятение ее сердца запечатлел кончик моей кисти.

(кит. 盤礴胸中萬化春,筆端能與物傳神)[169].

(Перевод наш. – О.В. Орловская)

Рассмотрим еще одну схожую по сюжету картину «Красавица» (미인도) (рис. 90), приписываемую Син Юнбоку. Манера письма в данной работе уже отличается: образ героини не такой утонченный, как в предыдущем свитке, каллиграфия колофона менее изысканная. Эта красавица более раскованная, ее улыбка кокетлива; юбка девушки тяжелее, словно мешает движению, кофточка стала короче и более откровенной, слегка оголяя грудь. В руке у *кисэн* цветок.

---

[167] *Вострикова Е.А.* Миндо («Красавица») Син Юн Бока – шедевр корейской портретной живописи позднего Чосона // Вестник российского корееведения. – 2012. – № 4. – С. 132-151. С. 146-147.

[168] *Хохлова Е.А*. Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники. – Москва: МИФ, 2023. – 224 с. С. 98–99

[169] *Park Youngdae*. Op. cit. P. 294.

Работа сопровождается колофоном:

Красавица с шелковистыми волосами на нежных висках,

Одета в кофточку с длинными рукавами,

Когда я просыпаюсь, погода на улице все еще холодна.

Страх в твоем одиноком сердце,

Но все так же медленно приходит весна.

С цветком в руке ты одинока [170].

(Перевод наш. – О.В. Орловская)

Творчеству Син Юнбока свойственно лирическое настроение в образе женщины. Каждая героиня на его картинах имела свой индивидуальный характер. Среди искусствоведов существует мнение, что прототип «Красавицы» – это образ реальной женщины, однако установить принадлежность к конкретному человеку не преставляется возможным.

Еще один загадочный женский образ Син Юнбока – «Женщина в накидке *чхоне*» (처네를 쓴 여인) (рис. 91) из «Альбома женских образов» (여속도접, «Ёсокточхоп»). Мы видим лишь силуэт женщины, развернутой спиной к зрителю, в накидке, закрывающей лицо. Вероятно, что она не хочет быть узнанной. Художник дублирует движения героини с помощью уходящей вдаль городской стены, тем самым усиливая направление ее движения. По состоянию облупившихся стен мы понимаем, что женщина находится в нереспектабельном квартале, вероятно это район *кибан* (기방), где селились *кисэн*. Работа выполнена в сдержанных теплых, зеленоватых оттенках, а благодаря ракурсу со спины создается необычный художественный образ.

Если в работах XVIII в. Юн Дусо и Юн Ёна изобржение женщин со спины акцентировало внимание на их хозяйственной деятельности, то Син Юнбок фокусируется на содержательной стороне образа.

Проведя анализ жанровых картин с женскими образами, отметим следующее. Самые ранние жанровые изображения женщин встречаются во

[170] Ibid. P. 297.

фресках гробниц Когурё. Первые примеры жанровой живописи *пхунсокхва* художника Сок Кёна с женскими образами относятся к XV в. и изображают даосскую Фею Маго.

Изображения реальных, телесных героинь на жанровых рисунках стали популярны с конца XVII в., в большинстве своем это были женщины, занятые сельскохозяйственными работами (Юн Дусо, Юн Ён, Чо Ёнсок, Ким Хондо). Благодаря наблюдениям за натурой и зарисовкам, именно в поздний период Чосон были созданы основные жанровые картины, воспевающие образ женщины во всех ипостасях. Образ женщины-матери в жанровых картинах создавали художники Син Ханпхён, Ким Хондо, Ма Гунху, Син Юнбок. Это могли быть как отдельные картины, где главной идеей было материнство, так и общие бытовые сюжеты с данной тематикой.

Уникальной является картина Юн Докхи начала XVIII в., изображающая женщину из знатного сословия за чтением, что никогда ранее не встречалось в корейской живописи.

Уже позднее, на рубеже XVIII–XIX вв., в творчестве Син Юнбока был воспет утонченный, задумчивый, романтичный образ женщин-куртизанок. Его работы, изображающие *кисэн*, схожи в своей иконографии: вытянутый вертикальный рисунок, на котором присутствует лишь силуэт женщины в национальном костюме и колофон. Однако в каждой из этих женщин художник видит индивидуальные черты, будь то скромная молодая куртизанка или зрелая кокетка. Образы *кисэн* в творчестве Син Юнбока развивались также в жаровых картинах со сценами отдыха *янбанов* и эротических произведениях. Отметим, что в его женских образах прослеживается взаимодействие внешнего и внутреннего облика героинь.

2.6 Любовные и эротические сцены в жанровой живописи

К особому разделу *пхунсокхва* можно отнести изображения любовных и эротических сцен *чхунхва* (춘화). Сама концепция предметов искусства эротического содержания была, как и китайские трактаты по эротологии,

основанные на даосских и буддийских практиках, заимствована корейцами из Минского Китая и на протяжении позднего периода Чосон вдохновляла местных художников. Относительно корейской *чхунхва* существует немного информации, и самих образцов данной живописи сохранилось крайне мало. Поэтому мы можем проанализировать китайскую живопись и трактаты и на этой основе сделать выводы относительно развития корейского жанра *чхунхва*.

Китайские картины, изображающие плотские отношения, назывались *чуньхуа* (春畵, букв. «изображения весны») и имели ряд синонимов: *сэцинхуа* (色情畵, «рисунки плотских чувств») и *чуньгунту* (春宮图, или *чуньгунмихуа* 春宮密畵, «живопись весеннего дворца»).

Первые сведения о *чуньгунту* относятся к X в. и связаны с процветанием и ростом торговых городов, таких как Сучжоу и Ханьчжоу. Изначально подобные изображения носили религиозный либо ритуальный характер: именно весной в Китае совершались брачные обряды, включавшие танцы, песни, любовные игрища. Отсюда и появилось название «весенних» картин [171] . Примерно с середины эпохи Сун (960–1279) эротические рисунки стали использоваться в развлекательных целях, в том числе становясь иллюстрацией к светским романам.

Древние китайцы с почтением относились к скелету и телу человека, связывая его с небесным началом. Согласно даосским воззрениям, *инь* и *ян* в человеке – лишь две стороны единого мира, универсальной первосущностью которого является не кость и мякоть, а *ци* – эфир, энергия естественных выделений человека. *Ци* – это одновременно перводух и первовещество, а *инь и ян* – два полюса, между которыми циркулирует *ци* или его ипостаси: *ци* (воздух), *шуй* (вода), *сюэ* (кровь), а также *то* (слюна) и *юй цзян* («нефритовый сироп»). Многие сексуальные китайские трактаты, по сути, представляли собой сборники правил грамотного осуществления полового акта для укрепления силы и долголетия. В одном из важнейших конфуцианских трактатов «Лицзи» (禮記, «Книга ритуалов») подробно описываются семейные взаимоотношения: «…Если

[171] *Скиппер К.* Заметки о даосизме и сексуальности // Эрос за китайской стеной: научно-художественный сборник / ред. Кобзев А.И. – СПб.: Пионер; М.: АСТ. 2002. – С.102–123.

бы небо и земля никогда не соединились, то мириады вещей никогда бы не родились. Благодаря ритуалу брака человечество существует уже поколения» («Лицзи», гл. 50, разд. «Ай гун вэнь»)[172].

Эротическое искусство Китая – это одно из идеальных и одновременно материальных выражений этой всеобщей циркуляции и движения к жизни. Для примера, В.М. Алексеев оставил такие записи: «Путешествуя в 1907 г. по Северному Китаю, я нередко видел в харчевнях порнографические лубки, висящие над очагом рядом с иконой кухонного бога Цзао-вана. На мой недоуменный вопрос мне отвечали: “Для дождя”. Считается, что акт, который по-китайски называется “туча и дождь” (ибо отношения двух полов напоминают отношение неба – мужского начала к земле – женскому началу, т.е. дождь), должен предупреждать пожар, и поэтому картинки наклеиваются над очагом, где чаще всего возникают пожары. Замечу, кстати, что китайские скабрезные картинки, в отличие от японских, например, лишены каких-либо непристойных надписей»[173].

«Весенние сцены» китайских картин *чуньхуа* лишены телесности. Основной их мыслью было отображение идеи соединения двух стихий: мужской и женской. Непропорциональность и бестелесность фигур в откровенных сценах, наполненный деталями интерьер отличались от корейских *чхунхва*. Китайские эротические картины активно использовали цвет и множество деталей, уделяли внимание окружающему пространству. В деталях интерьера заключался символизм: так, например, горящие свечи, кисти для живописи, музыкальные инструменты, фрукты в вазе и цветы олицетворяли страсть между партнерами.

Любовные сцены изображались как в виде отдельных листов, которые могли собираться в альбомы, так и в мелкой пластике, веерах, посуде (рис. 92). Китайские *чуньхуа* разнообразны по сюжетам: подглядывание, игры, омовения, гомосексуальность, самоудовлетворение, но при этом они не грешат гиперболизацией и извращениями. Стоит отметить, что сцены изображали людей

[172] *Ван Гулик, Роберт*. Указ. соч. С. 98.
[173] *Алексеев В.А*. Указ. соч. С. 24.

знатного сословия, которые могли позволить себе содержание нескольких жен и наложниц. В гареме практика подглядывания и интимного общения женщин между собой не порицалась.

Китайские картины *чуньхуа* использовались в качестве пособий и иллюстраций к трактатам, приносили не только физическое, но прежде всего эстетическое наслаждение и являлись воплощением духовных практик[174], поэтому точки соития на картинах не прикрывались. Часто на работах присутствовали элементы пейзажа как обозначения вселенной в виде гор и вод, *инь-ян*, а также изображения азалий, пионов, орхидей, бабочек и пчел, которые помогали придать поэтичности картинам[175].

Широкую известность эротическое китайское искусство получило в XX в. благодаря профессору кафедры социологии Шанхайского университета, директору китайского Музея сексуальной культуры Лю Далиню (刘达临, 1932–2022) и его публикации «Иллюстрированный обзор истории секса в Китае»[176].

Говоря о любовных сценах в корейской жанровой живописи, следует отметить, что зачастую во многих из них стерта грань между откровенным эротизмом и завуалированным. Для начала рассмотрим произведения, в которых тема отношений между мужчиной и женщиной является центральной, но не содержит явного эротического сюжета.

Альбомный лист Син Юнбока «Тайная ночная прогулка» (야금모행) (рис.93) демонстрирует творческие предпочтения художника. В поздний период Чосон существовал запрет на появление на улице с 10 часов вечера до 5 утра, который и нарушают герои картины[177]. Композиция в картине линейная. Словно в ряд, слева направо движутся патрульный стражник *пёльгам* (별감) в ярко-красном форменном платье и соломенной шляпе *чхорип* (초립), *янбан* в зимней одежде *пхо*

---

[174] *Маслов А.А*. Битвы на атласных простынях. Святость, эрос и плоть в Китае. – М.: Рипол Классик, 2020. – 378 с. С. 84.

[175] *Завьялова А.Н*. «Картинки весеннего дворца» в традиционной живописи Китая // Идеи и идеалы. 2021. Т.13, №1, ч.2. С. 414-424. С. 421.

[176] *Лю Да-линь*. Чжунго син ши ту цзянь (Иллюстрированный обзор истории секса в Китае). Чанчунь, 2000.

[177] *강명관*. 조선 풍속사 2. 조선 사람들, 풍속으로 남다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 343 쪽. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. Корейцы и их обычаи, запечатленные в жанре / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 343 с.). С. 140.

(포), *кисэн* и слуга, несущий в руках фонарь и зимний женский головной убор *намбави* (남바위). Композиционным центром картины является женщина: она вальяжно курит длинную трубку, ее юбка небрежно завязана, так что видно нижнее белье. Фигуры стражника, *янбана* и *кисэн* значительно увеличены относительно фигуры слуги, что является классическим приемом дальневосточной живописи. Данной работе свойственны ритмичность в изображении фигур и гиперболизация размера персонажей.

В творчестве Син Юнбока часто встречаются лирические сцены с влюбленными, изображающие тайные ночные свидания. Одна из таких работ «Влюбленные под луной» (월하정인) (рис. 94) из «Альбома Хевона» изображает ночное свидание двух влюбленных. Работе свойственна плавность линий и переходов тона. В правой части картины мы видим мужчину и женщину, в левой части их фигуры уравновешивает фрагмент здания с крышей, уходящая вдаль стена, дерево и полумесяц. Мужчина-*янбан* одет в длинный белый халат *топхо* (도포), на голове шляпа из конского волоса *кат*. В правой руке он держит фонарь, а левой как будто собирается достать что-то из халата. На фоне каменной стены, в левой части картины, расположен тематический колофон: «В “третью стражу” [часть суток, период с 11 вечера до часа ночи], когда луна еще бледная, только двое знают, что творится в их сердцах» (月沈沈夜三更兩人心事兩人知). Колофон завершается псевдонимом художника – Хевон[178].

В связи с тем, что вплоть до XIX в. Корея была закрытой страной, западноевропейские правила линейной перспективы были освоены местными художниками достаточно поздно; в основном они использовали принципы обратной и параллельной перспективы [179]. В данной работе Син Юнбока мы можем наблюдать наличие световоздушной перспективы, созданной путем перехода плавности тона, и параллельную перспективу при изображении стены.

[178] См.: Мугунхва – периодическое издание Корейского культурного центра, №20, 2012 г.
[179] См.: *Раушенбах Б.В*. Геометрия картины и зрительное восприятие – Спб.; Азбука-классика, 2002. – 320 с.

Однако масштаб фигур людей выполнен нарочито увеличенно, по сравнению с постройкой и стеной.

Колорит картины поддерживает тему лунной ночи: художник использует холодные голубые, сиреневые, серые оттенки. Красным пятном выглядит бумажный фонарь в руке юноши, также акцентированы по тону его шляпа *кат* и обувь девушки *посон*, а также воротник и рукава кофточки *чогори*. Ее силуэт укрывает накидка *чанъот* голубого цвета. Взор девушки стыдливо опущен. Встреча влюбленных наполнена грустью предстоящего расставания: скорее всего, паре не суждено быть вместе. Вероятно, женщина имеет высокий статус, о чем говорит ее высокая прическа, прикрытая накидкой, и она уже состоит в браке.

Еще один альбомный лист «Тайная встреча под луной» (월야밀회) (рис. 95) имеет схожий мотив тайного свидания влюбленных. В картине повторяется уходящая вдаль каменная стена, которая задает диагональ движения, поднимаясь от нижней левой стороны листа вправо и вверх. Используя естественный сгиб альбомного листа посередине, художник вписывает в него уголок стены. Первый план рисунка занимает фрагмент стены, крыши и деревьев, создавая ощущение, будто зритель подглядывает за разворачивающейся сценой сверху. Композиция рисунка позволяет отследить параллельный ритм диагоналей.

На левой стороне картины мы видим двух влюбленных, уединившихся в объятиях друг друга. Костюм мужчины предполагает, что он – *янбан*. Женщина на картине, вероятнее всего, *кисэн*: ее юбка подвязана, а кофточка очень короткая, так что мы можем разглядеть очертания обнаженной груди[180]. Справа изображена женщина, которая тайно наблюдает за парой. Спиной она прижалась к каменному ограждению и сняла с головы зеленую накидку, пытаясь разглядеть происходящее. Южнокорейский исследователь Пак Ёндэ предполагает, что обе девушки – куртизанки, а мужчина на картине просит одну из них организовать им тайное свидание. Также Пак Ёндэ утверждает, что насыщенный зеленый сад в

[180] *Lee, Samuel Songhuun.* Op. cit. P. 108.

правой нижней части картины может быть метафорой страсти двух влюбленных[181].

Фривольная тематика характерна и для других картин Син Юнбока: «В доме [борделе] ничего не происходит» (기방무사) (рис. 96); «Весенний дом [бордель], где растворяется день» (청루소일) (рис. 97); «Беседа ночью у колодца» (정변야화) (рис. 98); «Встреча буддийской монахини и *кисэн*» (이승영기) (рис. 99).

Впервые картины Син Юнбока стали предметом изучения только в середине XX в., на сегодняшний день одним из ведущих исследователей его творчества является профессор Пусанского университета (РК) Кан Мёнгван[182]. В отечественном искусствознании проблемами творчества Син Юнбока занимались Л.И. Киреева[183] и Е.А. Вострикова[184]; у последнего автора также упоминается жанр *чхунхва*.

Следует отметить, что, если позднечосонских картин с любовными сценами сохранилось довольно много, то откровенно эротические работы в жанре *чхунхва* дошли до нас в значительно меньшем количестве, что связано с господством конфуцианских норм нравственности и морали и общественным порицанием. Как и в Китае, в Корее доступ к *чхунхва* был преимущественно у представителей знатного сословия, часто посещавших Китай и Японию: члены дипломатических миссий привозили домой эротические рисунки и скульптуру.

Корейская эротическая живопись долгое время была неизвестна за пределами полуострова, т.к. большинство рисунков находилось в частных коллекциях. Ли Гюгён (이규경, псевд. Оджу, Соунгоса, 1788–1856), ученый-*сирхакист* и высокопоставленный чиновник позднего периода Чосон, оставил воспоминания о *чхунхва*: «Однажды я посмотрел книгу с картинками из Покчона,

---

[181] *Park Youngdae*. Op. cit. P. 301.
[182] *Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. С. 343.
[183] *Киреева Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов XVIII века в развитии национальной культуры Кореи. С. 18.
[184] *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи // Там, где цветет мугунхва и распускается сакура. Слово об ученом. – Казань: Бук, 2019. – С. 138–149. С. 147-149.

и там были картинки, с изображением различных сцен полового акта мужчины и женщины» [185].

В XVII в., по мере расцвета городской культуры, роста благосостояния средних слоев корейского общества и развития торговли между Китаем и Кореей, широко распространилась страсть к массовому коллекционированию произведений искусства. Син Юхан (신유한, 1681–1752?), писатель и чиновник, который путешествовал в Японию, в своих путевых заметках «Хэюрок» (해유록)[186] писал, что японские мужчины часто носят с собой *чхунхва* (яп. *сюнга*), чтобы разжигать свои желания. Такие картинки выступали своего рода афродизиаком[187].

Тем не менее можно смело утверждать, что «весенние картины» позднего периода Чосон являются уникальным явлением традиционной корейской живописи. Сцены *чхунхва* наполнены лирическими образами, в них отсутствует вульгарность исполнения. Часто подобные сцены дополнялись деревьями, цветами и элементами пейзажа [188], зачастую изображалась ива как символ любовной энергии, женского начала, изящества и весны. Также метафорична азалия, которая обозначает женственность, красоту и весну.

Многие рисунки Син Юнбока, уже упомянутые в диссертации, не интерпретированы как *чхунхва*, однако в их прочтении имеется эротический подтекст. По мнению Кан Мёнгвана, «ни одна вербальная форма не может превзойти визуальное изображение, если речь идет о любви»[189].

Картина Син Юнбока «Юноша срывает красный цветок» (소년전홍) (рис. 100) не содержит откровенных сцен, но использует метафорическое значение азалии как символа любви и наслаждений. Юноша держит за руку служанку. Смущение на лице девушки противопоставляется тому напору, с которым юноша

---

[185] *이규경.* 오주연문장전산고. 1. 서울: 누리미디어, 2018. 35-43 쪽. (*Ли Гюгён.* Записи и рукописи Оджу. Т.1. Сеул: Нурымидио, 2018. С. 35-43.)

[186] «Хэюрок» (или «Хэсадон юрок», 해사동유록, кит. 海槎東遊錄) – часть пятитомного собрания сочинений о путешествиях по Японии чосонского посла Син Юхана в 1719 г.

[187] *Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. С. 287.

[188] *Kwon Mee-yoo*. Joseon folksy painting reveal coy culture. In: The Korea Times, 2013-01-16. URL: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/08/398_128945.html (дата обращения: 31.08.2024).

[189] *Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. С. 284-285.

тянет возлюбленную к себе, так что остается только догадываться, специально ли он следил за служанкой, или эта встреча произошла спонтанно. Рядом с фигурами героев автор изобразил скалу причудливой формы, которая вписана в композицию картины, создавая, с одной стороны, противовес цветущему саду, с другой – придавая сцене более камерное, интимное звучание. Ей вторит заросший травой забор в правой части альбомного листа.

Тема любви и весны является центральной в картине «Повсюду весеннее настроение» (춘색만원) (рис. 101): *янбан* заигрывает с замужней женщиной-простолюдинкой, несущей корзину с овощами. Мужчина схватился за корзину, словно пытаясь заглянуть туда, его лицо раскраснелось, вероятно, он пьян.

Еще одна работа с завуалированным эротическим подтекстом – «Весенние мечты вдовы» (이부탐춘) (рис. 102). Она демонстрирует сцену, на которой вдова вместе со служанкой наблюдают за случкой собак. Образы животных помогают раскрыть зрителю мысли молодых женщин. В средневековой Корее вдовы не имели права выходить замуж вторично и доживали свой век в одиночестве, часто служа семье покойного мужа, тем самым взращивая в себе добродетель почтительности к старшим[190].

Еще одну работу Син Юнбока «Там вечная весна» (рис. 103) Е.А. Вострикова назвала «самой чувственной и лиричной» [191] в корейской традиционной живописи. Девочка-служанка принесла вино и две чарки к закрытым дверям дома, где на террасе стоят две пары обуви – женская и мужская, которые указывают зрителю на то, что внутри уединились двое. На балке дома у входа надпись: «Весна яркая в любое время».

Левая верхняя часть картины изображает идиллический пейзаж: долина с горными хребтами, между которыми течет извилистый ручей, рядом темнеет лес. При внимательном рассмотрении данный пейзаж приобретает символ женского начала, подчеркивая эротический сюжет произведения и одновременно удивительную аллегорию любви.

---

[190] *Moon Seongsook*. The Rise of Women in Korea: Gains and Obstacles in Insight into Korea. Edited by the Korea Herald. Seoul: Herald Media, – 2007. – P. 204-213.
[191] *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи. С. 147.

Альбом «Картины соединения неба и земли» (건곤일회도첩, «Конгон ильхведочхоп»), приписываемый Син Юнбоку, содержал 12 листов откровенно эротического содержания: помимо сцен изображающих сам половой акт, в альбоме есть рисунки, отражающие сексуальные нравы и обычаи корейцев.

Живопись *чхунхва* имела просветительский характер, в том числе для *кисэн*, которые учились по ним приемам общения с мужчинами и их обольщения [192]. Лист «Рассматривая непристойные картинки» (рис. 104), из альбома «Соединение неба и земли» изображает двух молодых женщин знатного происхождения, одна из которых в белом одеянии. Вероятно, она потеряла родителей или мужа и носит траур. Женщины рассматривают книгу с картинками *чхунхва*. Горящая свеча говорит о том, что наступил вечер.

Еще одна работа без названия из этого альбома (рис. 105) демонстрирует любовную сцену. Традиционно Син Юнбок строит композицию так, что главные герои находятся в углу комнаты. В работе нет прямой эротики, художник завуалировал самые «откровенные» моменты близости: волосы героев растрепаны, щеки румяны, они находятся в объятиях друг друга. Женщина расслаблена и курит трубку.

Изучая работы данного альбома, обобщим, что жанровые эротические сцены, в диапазоне от символических до откровенно порнографических, линеарны и располагаются в пространстве интерьера, выполненного в параллельной перспективе. Они детально проработаны, наполнены искренностью и живым чувством. Все проанализированные произведения – это художественно-сублимированная версия эротической жанровой картины.

«Альбом живописи облаков и дождей» (운우도첩, «Унудочхоп»), предположительно кисти Ким Хондо, также содержит картины *чхунхва*. Они более откровенные, чем произведения из альбома «Соединение неба и земли», и демонстрируют любовные сцены между пожилыми людьми, монахами и *кисэн* на лоне природы.

---

[192] *정성희*. 조선의 성풍속: 여성과 성문화로 본 조선사회. 서울: 가람기획. 2007. – 352 쪽. (*Чон Сонхи*. Сексуальные обычаи эпохи Чосон: взгляд на общество Чосона через женщин и сексуальную культуру. Сеул: Карамгихвек, 2007. – 352 с.) С. 251.

Обратимся к работе без названия (рис. 106), изображающей пару во время любовного акта. В отличие от рисунков из альбома «Картины соединения неба и земли», здесь действие происходит на лоне природы, и герои одеты, что придает сцене оттенок завуалированности; женщина вновь курит трубку. Изысканный пейзаж, цветущая розовая азалия в ущелье и в скалах дополняет и уточняет сюжет картины. Мастерство художника в сценах *чхунхва* заключается, прежде всего, в изысканных мазках кисти, точных линиях и насыщенных цветах, именно на них автор акцентирует внимание зрителя.

Искусство Кореи позднего периода Чосон, развивавшееся в рамках неоконфуцианской идеологии, имело жесткие тематические ограничения. Неоконфуцианцы осуждали высшие слои общества за чрезмерное увлечение сексом, подрывавшим моральные устои и делавшим их неспособными к государственной деятельности, поэтому распространение *чхунхва* было не таким широким, как в Китае и Японии, а сами произведения не столь доступными. Тем не менее, порнографические и эротические картины – это важная часть культурного и художественного наследия Кореи позднего периода Чосон. Корейские «весенние сцены» лиричны и поэтичны, художники активно использовали метафоры и символы и редко писали подчеркнуто откровенные сцены любовного акта.

Корейская живопись *чхунхва* лишь фрагментарно исследована даже в южнокорейском искусствознании. Широкому зрителю она была впервые представлена в 2013 г. на выставке в Галерее Хёндэ (갤러리 현대) в Сеуле.

Провокация, таинственность, внимание к запретным темам – то, что часто превращает ремесленника в художника. Ведь искусство – это, в том числе, инструмент для исследования натуры и совершенствования мира, избавления его от предрассудков и внутренних ограничений.

Работы *чхунхва*, приписываемые Син Юнбоку и Ким Хондо, выполнены с помощью живой и динамичной линии. Сдержанная манера рисунка, без гиперболизации первичных половых признаков, зачастую стирает грань между непристойностью и искусством. Отметим, что в данном диссертационном

исследовании рассмотрены только те произведения, которые не демонстрируют слишком откровенные любовные сцены, но даже самые провокационные корейские *чхунхва* осторожнее и умереннее, чем подобные китайские и японские картины.

ГЛАВА 3. ОТЛИЧИТЕЛЬНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ОСОБЕННОСТИ ЖАНРОВОЙ ЖИВОПИСИ ПОЗДНЕГО ПЕРИОДА ЧОСОН

3.1 Влияние жанровой живописи Китая на корейскую живопись *пхунсокхва*

Мощное культурное влияние Китая непосредственным образом коснулось соседних стран – Кореи и Японии. Поэтому для более детального изучения корейской жанровой живописи необходимо обратиться к развитию этого направления в Китае.

Китайские культурные традиции стали проникать на Корейский полуостров в период VII–VI вв. до н.э.[193], и на протяжении почти двухтысячелетнего периода китайская культура была референсной для правящей элиты Кореи[194].

Первой жанровой работой, относящейся к периоду Чжоу (1046–256 до н.э.) и Сражающихся царств (475–221 до н.э.), можно назвать «Изображение дамы с драконом и фениксом» (龙凤仕女图) (рис. 107), выполненное на шелке. Оно демонстрирует стоящую в профиль даму с тонкой талией (неотъемлемым признаком красивой женщины), руки которой в молитвенном жесте сложены у груди. Над головой дамы парит феникс с расправленными крыльями и гордо поднятой головой. Симметрично по отношению к фениксу изображен пятнистый дракон, вытянувший когти по направлению к птице. Композиция работы выверенная, точно соблюдены пропорции в анатомическом строении фигуры женщины[195].

Говоря о первых образцах корейских жанровых сцен, следует обратиться к IV–VI вв., поскольку более ранние образцы до нас не дошли. Корейская жанровая живопись, как уже было описано ранее, зародилась в период Трех государств в монументальных росписях гробниц Когурё, которые были усыпальницами правителей, крупных аристократов и военачальников. Богата и разнообразна

---

[193] *Мухаметзянов Р.Р., Гайнуллина Л.А*. Диалог культур Кореи и Китая: трансформация «чужого опыта» // Корееведение в России: направление и развитие. 2020. Т. 1. № 1. С. 56-60.

[194] *Ланьков, А.Н*. Корея: будни и праздники. Часть 1 // А.Н. Ланьков. [Электронный ресурс] – URL: http://world.lib.ru/k/kim_o_i/a3-l.shtml/ (дата обращения: 20.04.2022).

[195] *Кравцова М.Е.* История культуры Китая. С. 294

тематика росписей гробниц: сцены, повествующие о различных сторонах повседневной жизни когурёсцев, чередуются с изображением мифологических животных и орнаментальными мотивами [196]. В этих сценах проявилась свойственная художникам того времени любовь к передаче деталей окружающего мира, повествовательный характер изображения, художественный язык посредством условности. Обратимся к росписям гробницы *Анак* №3, рассмотрев работу «Портрет жены хозяина гробницы» (рис.108) на западной стене внутренней камеры. На фреске изображена главная героиня, сидящая на троне, в окружении служанок, все женщины одеты в традиционные китайские многослойные костюмы *ханьфу* (漢服) красного цвета. Лица героинь мягкие, округлые, на них легкие улыбки, и вся композиция выглядит уравновешенной и статичной. Это говорит о первых попытках работы с образом персонажей. Корейские художники чаще обращались к работе тонального и цветового пятна, чем китайские мастера. В этих фресках прослеживается прямое влияние ханьской живописи. Помимо этого, в гробнице *Анак* №3 есть сцены приготовления еды на кухне, стрельбы из лука, шествия, в которых переданы динамика и движение персонажей. Стремление к запечатлению экспрессии и движения в работах подтверждают и фрески со сценами охоты и танцев в гробнице *Муёнчхон* («Гробница с танцующими») сер. IV – V в., о которой мы писали ранее. К сожалению, ранних образцов корейской альбомной и свитковой жанровой живописи до наших дней не сохранилось.

Обращаясь к более поздним фрескам китайских гробниц династии Ляо (907–1125), найденным институтом археологии Датун, рассмотрим сцены семейной жизни вельможи (рис. 109)[197]. Можно увидеть, с какой точностью работал художник, прописывая складки одежды, головные уборы, тонкие брови и черты лица. Автор использовал насыщенные пигменты красных и зеленых цветов. В отличие от гробниц Когурё, здесь художник не пытался передать динамику и

[196] *Джарылгасинова. Р.Ш.* Когурёские гробницы и их настенная живопись // Корейское классическое искусство. Сб. ст. под ред. Л.Р. Концевича. – М.: ГРВЛ, 1972. – С. 15–29, С.17

[197] 讓我們來偷窺一個一千多年前的山西家庭的日常生活 //原文網址, 2017-10-24 (Давайте заглянем в повседневную жизнь семьи из Шаньси более тысячи лет назад // Новостной портал Китая, 24.10.2017.) URL: https://kknews.cc/culture/kajox6q.html (дата обращения: 24.06.2022).

движение внутри сцены, локальность цветового пятна, он сосредоточен на детальной прорисовке, портретном сходстве. Отметим, что для китайской живописи было характерно подробное изображение людей, однако наблюдалась некая обобщенная идеализация образа[198]. Е.В. Завадская писала, что жанровая живопись играла ведущую роль на раннем этапе сложения эстетического феномена живописи в Китае[199]. Традиции изображения портретов и фигур знатных людей, стремление к передаче образа героя были общими для ранних фресок портретно-жанрового направления Кореи и Китая. Однако в монументальных работах корейских мастеров доминирует стремление к созданию динамичных, колоритных произведений, а также работа с локальными цветовыми пятнами.

В рамках академического живописного искусства на свитках в Китае в IV – начале V вв. творил выдающийся теоретик искусства и основатель традиционной живописи Гу Кайчжи (顧愷之, 344–406). Дошедший до нас 5-метровый свиток «Мудрые и добропорядочные женщины» (列女仁智图) (рис.110) разделен на 10 секций[200], на каждой из которых изображен определенный сюжет на темы, взятые из «Жизнеописаний примерных женщин» (列女傳) – сборника образцов правильного поведения, составленного в I в. до н.э. ханьским писателем Лю Сяном (劉向, 77–6 до н.э.)[201]. Ранние китайские жанровые изображения часто были связаны с иллюстрированием трактатов, но Гу Кайчжи – первый, кто растянул жанровое изображение во времени, использовав формат свитка. Также он ввел пейзаж с целью заполнения композиции, уделив внимание сюжету и главным действующим лицам произведения.

Еще один свиток Гу Кайчжи «Наставления из жизни женщин» (女史箴图) (рис.111) представляет девять нравоучительных сцен (предполагается, что

---

[198] См, например: *Чжу Ванчжан*. Живопись Мин и Цин: жанровые картины // Культурные реликвии. Пекин: Государственная администрация Китая по культурному наследию, Бюро наследия Китая. № 11, 2008. С. 50

[199] *Завадская Е. В*. Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 236.

[200] *Новикова И*. Указ. соч. С. 16.

[201] История стран и народов мира. Т.2. – М., 1965. С. 428; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств. – М., 1979. – С. 48.

изначально их было 12)[202] на сюжет стихов китайского поэта Чжан Хуа (張華, вежл. Маосянь, 232–300), где сформулированы принципы женской нравственности. В этой работе отдельно хочется отметить женские образы эпохи Ранняя Цзинь (265–420), для сохранения которых художник весьма вольно трактует литературное произведение.

В ранней китайской жанровой живописи формируется новый художественный язык: соединение каллиграфии и рисунка, последовательность повествования, графичность, линейность композиции. Гу Кайчжи понимал портретную и жанровую живопись через призму отражения души человека, уделяя внимание изображению глаз и психологическим знакам. Также он впервые использовал принцип *сянфа* (физиогномики). Н.А. Виноградова, говоря о ранней китайской жанровой живописи, утверждает, что работы не только сюжетны, но также естественные человеческие чувства в них овеяны поэзией[203].

Эпохи Тан (618–907) и Сун (960–1276)[204] в Китае по праву считаются вершиной живописного искусства[205], поскольку в это время правительство активно способствовало развитию культуры. Ведущим мастером жанровой живописи периода Тан был Чжоу Фан (周昉, 730–800)[206], чьи живописные свитки изображают женские образы: дворцовых красавиц, представительниц знати. До наших дней дошли копии XVII в. свитка «Ян Гуйфэй после купания» (贵妃出浴图) (рис. 112) с изображением легендарной красавицы, фаворитки императора Сюань-цзуна (玄宗, 712–758). На картине она предстает перед зрителем после купания, задрапированная в тонкую полупрозрачную ткань. Слуги подле нее уменьшены в размерах, что демонстрирует социальную иерархию. Интерьер выполнен с детальной точностью: структура напольного покрытия, фрагмент ширмы вдалеке, колонны, чайный столик. Поздние копии танского мастера демонстрируют величие таланта Чжоу Фана.

---

[202] Британский Музей. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1903-0408-0-1 (дата обращения 03.05.2022).
[203] История стран и народов мира. Т. 2. С. 429; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Указ. соч. С. 46.
[204] Период Сун подразделяется на два этапа: Северная Сун (960–1127) и Южная Сун (1127–1276)
[205] *Кузьменко Л.И.* Искусство Китая. Путеводитель по постоянной экспозиции. М.: ГМВ., 2019. – С. 45.
[206] *Пострелова Т.А.* Академия живописи в Китае в X–XIII вв. – М.: Наука., 1976. С.29

Гу Хунчжун (顾闳中, 910–980) – выдающий китайский автор жанровых сцен периода Сун, чья знаковая работа «Ночные развлечения Хань Сицзая» (韩熙载夜宴图) (рис. 113) не сохранилась в оригинале, но есть точная копия XII в. Картина демонстрирует нам образ жизни художника и чиновника Хань Сицзая. Сцены картины необходимо считывать справа налево: выступление певицы; хозяин дома аккомпанирует на барабане танцовщице, которая кокетничает с ним; хозяин дома беседует с четырьмя девушками и моет руки, готовясь к ужину; Хань Сицзай сидит на стуле в окружении женщин; пять женщин играют на трубах и флейтах под управлением дирижера с трещоткой; мужчина беседует с двумя женщинами; один из гостей, обняв застеснявшуюся девушку за талию, ведет ее к другим гостям. В работе автор тонко подчеркивает портретные черты героев, соблюдает точность в анатомии фигур, изящно отрисовывает складки одежд – все это указывает на хороший рисовальный навык художника.

Бытовые сцены китайских мастеров той эпохи были наполнены точностью, наблюдательностью, всегда тонко обыгрывалось и дополнялось деталями окружение героев. Хотя люди на сунских картинах телесны, и их помыслы вполне мирские, им не хватало индивидуальности. Это говорит нам о том, что изображаемые люди для художника были прежде всего носителями нравственных ценностей, а не личностями со всеми особенностями их внутреннего мира[207].

В эпозу Тан в Китае была основана Академия живописи *Хуа-юань* (畫院) – государственное учреждение, объединившее крупнейших мастеров искусства и призванное регулировать художественную жизнь страны [208] . Началось постепенное формирование системы живописных жанров, которая позже была полностью заимствована корейскими мастерами: уже в эпоху Корё корейские мастера обучались по трактатам периодов Тан и Сун, и позднее в эпоху Чосон продолжали следовать обозначенной традиции. Поэтому все китайские традиционные техники и композиционные приемы были актуальны и для корейских художников.

---

[207] *Завадская Е.В*. Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 243.

[208] Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. / гл. ред. М.Л. Титаренко; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др. – 2010. – 1031 с. – С. 755– 758.

В Корее в VIII–X вв., в эпоху Объединенного Силла, активно развивалось буддийское искусство, создавались лучшие образцы памятников архитектуры, скульптуры. Позднее, в эпоху Корё, находясь под влиянием сунской культуры, активно развивалась буддийская живопись, для которой была характерна утонченная манера письма, поработка деталей, использование локальных оттенков.

Монгольская империя Юань (1259–1368) была образована в результате завоевательных походов хана Хубилая (1215–1294). В среде китайских художников, оказавшихся под властью «варваров», росли настроения ностальгии по былым временам, утраченному единству культурного наследия[209]. Одним из ведущих китайских мастеров того времени был Чжао Мэнфу (趙孟頫, 1254–1322), который в своей живописи обращался к образам животных и людей, причем особенно ему удавались натуралистичные изображения лошадей[210]. В работе корёского мастера Ли Джехёна «Переправа через реку зимой» (기마도강도) (рис. 4), одном из образцов свитковой живописи с жанровой сценой, о котором уже говорилось выше, также встречается сюжет с верховыми всадниками. Однако если китайский мастер был сосредоточен на прорисовке отдельных образов, то корейский художник интегрировал образы в массив ландшафта. К сожалению, судить о корейской жанровой живописи XIII–XIV вв. мы можем лишь по редким образцам, в том числе сохранившейся керамике типа *мэбён* с образами детей (рис. 2), о которой мы также рассказывали ранее.

Период Мин (1368–1644) в Китае частично совпал с ранним и средним периодами Чосон в Корее. Китайские мастера обращались к исконным традициям, стремились возродить самое ценное из наследия былых эпох Тан и Сун, во многом утерянное в ходе монгольского господства. В период Мин в Китае, благодаря выдающемуся художник Дай Цзиню (戴进, 1388–1462), формируется живописная школа *Чжэ/Чжэпай* (浙派), ориентированная на южносунские

[209] *Солодовникова О.Н.* Искусство Китая. – М.; АСТ, 2023. – 192 с. С. 73–74
[210] *Cahill, James*. Hills beyond the River. Chinese Painting of the Yuan Dynasty. 1279–1368. N-Y, 1976. Pp 38-45.

образцы живописи. Темой работ художников школы часто выступали мудрецы, созерцающие природу.

В корейской жанровой живописи XV–XVI вв., как уже говорилось, художники также часто обращались к изображениям мыслителей и странствующих мудрецов в процессе созерцания природных ландшафтов. Прообразами их героев служили китайские поэты, которые воспевали уединенный образ жизни, слияние человека с природой. Это было связано как с неоконфуцианской идеологией, так и со сформировавшимся у элитарной прослойки общества идеалом вечно стремящегося к самосовершенствованию ученого. Зачастую художники отождествляли себя с изображенными героями.

Яркими примерами работ того периода служат работы Кан Хиана «Мудрец, смотрящий на воду» (рис. 5), Ли Гёнъюна «Мудрец, опустивший ноги в воду» (рис. 6), Хам Юндока «Мудрец на ослике» (рис. 7). Жанровые сюжеты в живописи граничат с пейзажем камерного вида. Выполнены данные работы с помощью живой графичной линии, используются тональные градации тушевых пятен. Можно выявить влияние школы *Чжэ* на художников среднего периода Чосон[211], но, в отличие от китайских коллег, корейские мастера писали образы, акцентируя внимание именно на героях, придавая окружающему фону и пейзажу меньшую идеологическую нагрузку.

В период Мин в Китае работали выдающиеся мастера Тань Инь (唐寅, Тан Боху 1470–1524) и Чоу Ин (仇英, Цю Ин, ок. 1475 – ок. 1552)[212], которые в своем творчестве часто обращались к жанровым сюжетам, женским образам, а также к эротическим сюжетам *чуньхуа.* Аналогию китайской и корейской эротической картины мы проведем далее, выявив обобщающие и отличительные аспекты.

Следует отметить, что до наших дней почти не сохранились работы корейских мастеров среднего периода Чосон с образами женщин. Исключение составляет работа Сок Кёна «Фея Маго собирает травы» (рис.14) XV в., о которой мы уже неоднократно упоминали. Несмотря на то, что героиня произведения –

---

[211] *Вострикова Е.А.* Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра *хвахвеёнмохва* эпохи Чосон. С. 202.

[212] *Завадская Е.В.* Эстетические проблемы живописи старого Китая. С. 135.

даосская фея, она создает впечатление «земной» женщины. Такое ощущение автор создал с помощью прописанных кистей рук и ступней, анатомичной и пропорциональной фигуры.

В 1644 г. Китай был захвачен маньчжурами, основавшими династию Цин (1644–1912). Именно в этот период в Китай стали активно проникать западные идеи в области искусства, произошло освоение техники масляной живописи. Жанровая живопись наполнилась новыми веяниями, художники начали привлекать в работе ранее не известные средства художественной выразительности. В Корее позднего периода Чосон западноевропейские изобразительные традиции были восприняты значительно позже, лишь в XIX в., что долгое время сохраняло аутентичность произведений корейских мастеров.

Одним из знаковых художников эпохи Цин был Джузеппе Кастильоне (кит. имя Лан Шинин, 郎世宁, 郎世寧, 1688–1766) – итальянский монах-иезуит, миссионер, придворный художник и архитектор [213]. Он одним из первых совместил китайские и западноевропейские традиции в живописи. В своих работах Кастильоне демонстрировал особенности европейской техники рисования, требовавшей соблюдения законов линейной, цветной и тональной перспективы, светотени.

В творчестве китайских придворных художников появилось еще одно новшество в отношении к перспективе. Традиционной для дальневосточной живописи было наличие «параллельной» перспективы в аксонометрической проекции. В науке аксонометрия – это способ изображения геометрических предметов при помощи параллельности линий. В творчестве Кастильоне появилась прямая линейная перспектива *сяньфа-хуа* [214]. Многие придворные художники, такие как Дин Гуаньпэн (丁觀鵬, 1708–1771), продолжали традиции Джузеппе Кастильоне, черпая вдохновение в западных методах моделировки

[213] *Головачев В.Ц.* Кастильоне // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т.; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др., 2010. – С. 596–598.

[214] *Дубровская Д.В.* Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2019. С. 759–767.

формы и цветопередачи, а также в линейной перспективе. Его свиток «Весенний рынок Тайпин» (太平春市图) (рис. 114) изображает развлечения на природе во время празднования Нового года. Люди кланяются друг другу, играют на барабанах, продают мелкие товары и петарды, кто-то выступает с обезьяной и реквизитом в виде лодки. В реалистичной манере изображен пейзаж, созданный с использованием линейной и световоздушной перспективы. Фигуры людей изображены единообразно и ярко. Художник акцентировал на них внимание, однако не вписал их в пространство свитка. Это одно из самых изысканных произведений Дин Гуаньпэна[215].

Ведущим придворным художником Кореи второй половины XVIII в., как уже отмечалось, был Ким Хондо. Помимо жанровых альбомов, которые мы рассматривали подробно, он создавал ширмы с жанровым картинами *пхёнсэндо* (평생도, букв. «изображение обычной жизни»)[216], которые отражали события из жизни конкретного чиновника. *Пхёнсэндо* играют важную роль в отображении аспектов жизни «благородных мужей» позднего периода Чосон и характерны именно для Кореи.

Рассмотрим ширму Ким Хондо «Жизнь господина Хон Исана (Модана)» (모당홍이상공평생도) (рис. 115). Эта работа представляет собой 8-панельную складную ширму, изображающую жизнь государственного служащего Хон Исана (홍이상, псевд. Модан, 1549–1615). На створках ширмы мы видим важные события из жизни благородного мужа: торжество по случаю первого дня рождения, церемонию бракосочетания, сдачу экзамена на государственную службу, основные карьерные достижения, празднование шестидесятилетия. Расположенные на панелях картины словно растянули события во времени. Ракурс на изображаемые мероприятия с высоты птичьего полета является традиционным приемом для дальневосточной живописи. В живой и динамичной манере выполнены герои. Макушки деревьев расставлены как тональные акценты.

---

[215]太平春市图卷 // 红叶山, 2022-06-26 (Свиток Дин Гуаньпэна «Весенний рынок Тайпин») // Портал Хунешань, 26.06.2022. URL: https://hongyeshan.com/post/38858.html (дата обращения 04.06.2023).

[216] Национальный музей Республики Корея. Официальный сайт. [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://www.museum.go.kr (дата обращения 28.07.2023).

На вертикальной картинной плоскости художник использует S-образные диагонали для передачи глубины пространства. В работе Ким Хондо нет влияния западноевропейских изобразительных традиций, как у Дин Гуаньпэна, он изображает динамичные и лаконично выполненные сцены, мы не видим перегруженного пространства.

В XVIII–XIX вв. в Китае создание альбомов, иллюстрировавших повседневность, было важным аспектом художественного творчества. Такие же жанровые альбомы создавались в этот период и в Корее, однако художественный язык корейских мастеров был иной, интерпретированный в рамках национального аутентичного колорита. Такие альбомы могли создаваться как по заказу правителя, на экспорт, так и по частному заказу.

Рассмотрим альбомный лист неизвестного китайского художника XVIII в. «Изготовление шелка» (練絲) (рис. 116). Данная работа входит в «Альбом по земледелию и ткачеству» (耕織圖冊), состоящему из одиннадцати изображений и сопроводительных текстов к ним[217]. Картина наполнена деталями, можно даже разглядеть, как листва с одинаковой точностью проработана на заднем и переднем плане. В центре на переднем плане мы видим работающих под навесом женщин. Можно проследить интеграцию западноевропейских традиций в попытках передать глубину пространства и смоделировать света и тени на фигурах. Автор уделяет внимание текстурам листьев, коры и плетеной крыши, использует насыщенные цвета. Однако, несмотря на то, что художник создает ситуативную сцену, она скорее статична, чем динамична.

На другой одноименной картине неизвестного китайского художника «Изготовление шелка» (練絲) (рис. 117) мы наблюдаем женщину за работой. Лист входит в состав альбома о нравах и обычаях Кантона (ныне Гуаньчжоу), в сумме содержит 100 жанровых листов. В центре альбомного листа изображена женщина за работой, тело ее прописано в реалистичной манере, с использованием правил светотеневой моделировки формы и насыщенных цветов. Однако пропорции

[217] Музей Виктории и Альберта. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа https://collections.vam.ac.uk (дата обращения 15.10.2022).

фигуры искажены: уменьшены кисти рук и стопы. Фона на картине нет, и все внимание зрителя сосредоточено на мастерице.

На еще одной картине из данного альбома «Ремонт обуви» (修鞋) (рис. 118) мужчина изображен в реалистичной манере, с анатомической точностью, использованы яркие оттенки синего и красного цвета. Такие листы создавались для иностранцев, поэтому выполнялись с детальной точностью и носили этнографический характер, поскольку основной задачей альбомов было предоставление информации об определенных видах деятельности населения.

Говоря о жанровых альбомах корейских мастеров, следует вновь отметить «Альбом жанровых рисунков Танвона» («Танвон пхунсокточхоп», 단원풍속도첩) Ким Хондо, который мы подробно рассматривали ранее. Схожая по сюжету картина «Плетение циновки» (자리짜기) (рис. 116) демонстрирует популярную сцену. Отметим увлеченность героев процессом. Супруги плетут циновки из волокна *моси* (*рами*, крапива китайская, лат. Boehmeria nivea), поодаль сидит читающий ребенок. Цветовые акценты сведены к минимуму, динамика рисунка передана живой и энергичной линией. Ким Хондо использует круговую закрытую композицию, которая замыкает взгляд на происходящих событиях. Альбом Ким Хондо был создан для «внутреннего» использования по предложению вана Чонджо.

Еще один жанровый альбом корейского автора Ким Джунгына «Кисан пхунсокточоп» (기산풍속도첩) был выполнен в конце XIX вв. Его работы, аналогично китайским экспортным альбомам, отражают традиционные темы, которые во многом повторяют жанровые картины XVIII в.: сельскохозяйственные работы, свадьбы, сцены наказания, обряды и ритуалы. Благодаря этому сохранилось большое количество работ корейского мастера в России, Франции, Германии, Нидерландах, США, а его высокая репутация как художника-жанриста признана во всем мире.

Альбомные листы Ким Джунгына выполнены в ярких цветах, сохранили уникальную стилистическую манеру изобразительного языка и при этом носят

документальный характер. Например, рисунок Ким Джунгына «Обувная колодка» (신틀)[218] (рис. 118) отражает традиционный вид деятельности рядового корейца. *Синтхыль* – колодка для подвешивания плетеной обуви в момент изготовления; пожилой мужчина плетет сандали с ее помощью. В работе художник совмещает приемы светотеневой моделировки формы, однако она минимальна, а основной акцент сосредоточен на контурном абрисе. Это указывает нам на сохранение максимальной аутентичности корейской жанровой живописи и отличает ее от аналогичной в Китае.

В XVIII в., на фоне непринятия официального придворного искусства, подверженного вестернизации, ряд китайских художников обратился к традициям направления *вэньжэньхуа* (文人畵, кор. 문인화 *мунинхва*, живопись интеллектуалов). Во главе с Ло Пинем (羅聘, 1733–1799), Чжэ Се (郑燮, 1693–1765), Ли Шанем (李鱓; 李鱓, 1682?–1755?) они образовали группу «Восемь чудаков из Янчжоу» (揚州八怪)[219] и стали работать в традиции «правила без правил»: творческий порыв должен быть спонтанным, отражать внутреннюю суть изображаемого объекта. Ло Пинь в работе «Каллиграф Ван Сичжи с учеником наблюдает за гусем» (王羲之观鹅图) (рис. 119) изображает знаменитого китайского каллиграфа IV в. в попытке отойти от вестернизации академического стиля того периода, обратившись к стилю «южной школы» и создав свободный рисунок с помощью живого мазка и динамичной линии[220].

Направление *мунинхва* в Корее тоже основано на традиции «южной школы» и «живописи идеи» *се-и* (кор. *сои*). Лапидарная кисть и живой динамичный мазок были присущи как стилю живописи художников-интеллектуалов (*муниов*), так и художникам-академистам конца XVII – XVIII вв. Работы направления *тосокхва* Сим Саджона «Лю Хай играет [с жабой] в одиночестве» (рис. 16), Ким Хондо «Кража персика в саду [бессмертных]» (рис. 18) и Ли Инмуна

[218] *Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. С. 343..
[219] *Кузьменко Л.И.* Указ. соч. С. 61.
[220] Искусство Старого Китая в трудах Н.А. Виноградовой / [составители: М.Г. Пивень и др.]; Министерство культуры РФ, Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств. – Москва: БУКСМАРТ, 2016. – 254 с. С. 163

«Бессмертный, заваривающий целебные травы» (рис. 22), о которых мы уже подробно писали, как раз выполнены в традиции «южной школы» живописи.

Еще одно жанровое направление, имевшее китайские корни и нашедшее новое уникальное прочтение в Корее – эротическая живопись. Китайская эротическая картина не знала разделения на благонравную любовь и греховную. Чаще всего это были иллюстрации к эротическим трактатам, светским литературным произведениям, мелкая пластика, роспись керамических изделий.

Живопись в жанре *чуньхуа* XVI в. в Китае связана с распространением эротической литературы.

Характерной особенностью *чуньхуа* минского периода является изображение забинтованных «лотосовых ног» (纏足), которые были воплощением красоты, подчеркивали эротизм в образе женщины[221]. Китайские эротические картины изображают «весенние сцены» с анатомической точностью, наполнены большим количеством деталей, уделяют большое внимание окружению и интерьерам, где происходят события.

Что касается Чосона, образцов корейской эротической живописи XVI–XVII в. нет, сохранились лишь рисунки *чхунхва* конца XVIII в. предположительно кисти Син Юнбока (рис.120), о которых шла речь выше. Работы корейского мастера наполнены большей лиричностью и поэтичностью, чем китайские, в его изобразительном языке присутствует б**о**льшая легкость оттенков, сдержанная цветовая палитра с акцентом на синий и черный. Живая и динамичная линия придает картине манеру наброска, а интерьер на изображении не прописан с той тщательностью, с которой это делали китайские мастера.

Говоря о более поздних образцах китайской эротической живописи, рассмотрим иллюстрации неизвестного автора XVIII в. к эротическому роману «Цзинь Пин Мэй» (金瓶梅, «Цветы сливы в золотой вазе», известен с 1617 г.)[222] (рис.121). Картина выполнена с детальной точностью, прописаны элементы интерьера: шкаф с книгами, письменный стол, решетки на окне. Девушка

[221] *Ван Гулик, Роберт*. Указ. соч. С. 98.
[222] *Кобзев А.И.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // Общество и государство в Китае: XL научная конференция. – М.: ИВ РАН, 2010. С. 371–382.

внимательно разглядывает альбомный лист, изображающий сцену любви между мужчиной и женщиной. Оттенки, использованные в работе, яркие и насыщенные, много контрастных тональных пятен.

Картина со схожим сюжетом корейского автора, предположительно Син Юнбока, «Рассматривая непристойные картинки» (춘화감상) (рис. 104, 121), больше напоминает живой и динамичный набросок. Палитра картины сдержанная, акцент сделан на темных прическах девушек, рассматривающих картинки в альбоме. За счет малого количества деталей интерьера в картине больше пространства и «воздуха».

Корейские *чхунхва* наполнены лирическим и метафорическим художественным языком, тогда как китайская эротическая картина демонстрировала вкусы придворной элиты в области досуга. В изобразительном смысле корейским картинам свойственна легкость мазка и линии, иносказательность. Отметим также и то, что корейская эротическая картина представлена в ограниченном количестве, что делает ее менее доступной для исследования, в отличие от китайских эротических картин, которые находятся в коллекциях разных музеев мира.

XVIII–XIX вв. в китайской живописи характеризуются повторением традиционных тем. Академическая живопись того периода не могла с максимальной полнотой выразить художественные устремления эпохи[223], отчасти потому, что эта функция перешла к народному искусству и лубку *няньхуа* (年畵, букв. «новогодняя картинка») и *хуаняоцзы* (花鳥字, букв. «иероглифы с цветами и птицами»).

В современном отечественном искусствознании тема народной и жанровой корейской живописи еще мало изучена. Как отмечала Л.И. Киреева, «даже самое общее сопоставление корейского бытового жанра с китайским лубком и

[223] История стран и народов мира. Т.2. С. 431; *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Указ. соч. С. 141.

японскими *укиё-э* свидетельствует о самостоятельном и значительном вкладе корейского жанра в культуру и искусство Дальнего Востока»[224].

Обратимся к данному аспекту, проведя аналогию между *няньхуа и минхва*, считая их сопоставление важным для определения художественного своеобразия корейских народных картин. Выделим общее между китайским лубком *няньхуа* и корейской *минхва*: благопожелательные значения, элементы иконографии, символика. Различия присутствуют в основном в технике изготовления: рисунки *минхва* по б**о**льшей части рукописные и редко были выполнены в графической технике, а китайские народные картины выполнялись в графической технике цветной ксилографии, либо в монохромной ксилографии с раскрашиванием от руки, причем в дальнейшем их производство значительно упростилось[225]. Также присутствует значительное различие в средствах художественной выразительности (рис.122).

«Новогодние картинки» *няньхуа* с пожеланиями удачи использовались для украшения домов и улиц в канун праздника[226]. Первые сведения о *няньхуа* относятся к X–XII вв.[227]. В китайских лубочных картинках использовались такие изобразительные приемы, как декоративность и перенос на плоскость, чаще намек на пространство отсутствовал, хотя в некоторых картинках наблюдаются элементы линейной перспективы. Сюжеты *няньхуа* были разнообразны: религиозные темы (изображение божеств); историко-литературные темы; картинки благопожелательного содержания; картины познавательно-назидательного характера (конфуцианские ценности); картины бытописательного характера; «театральные» картины (афиши)[228]. По теме китайской народной

---

[224] *Киреева Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов XVIII века в развитии национальной культуры Кореи. С. 100

[225] *Алексеев В.М.* Указ. соч. С. 57

В XX в. синолог В.М. Алексеев собрал большую коллекцию *няньхуа,* около 3000 шт., и на ее материалах проводил исследования китайского фольклора. Результатом его работы в Китае стали «Объяснения к грубым картинам» (рукопись на китайском языке), содержащие расшифровку содержания около 500 картин. Ныне собрание В.М. Алексеева хранится в Государственном Эрмитаже в Санкт-Петербурге.

[226] *Lee Byoung-Nam*. The Letters in Korean Modern Art; Design Discourse, 2005. P.1–11

[227] *Кравцова М.Е.* Китайская простонародная картина-няньхуа // Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. – СПб.: Лань, ТРИАDA, 2004. – С. 656–667. С. 657

[228] *Тай Гаоди*. Новогодние картинки / Пер. с кит. Беляевой М.А. – М.: Шанс,. – 2021. – 119 с. С. 3

картины существует большое количество исследований[229], что нельзя сказать о корейской народной живописи.

Ряд сюжетов *няньхуа* и *минхва* схож по классификациям, однако при подробном рассмотрении видна разница. *Минхва* пропагандировали общечеловеческие ценности, желания. Народная живопись заимствовала изобразительные приемы и сюжеты у академической живописи[230], для нее характерна проработка деталей. Некоторые *минхва* стремились к передаче глубины пространства (рис. 122). Корейские рисунки в жанре *минхва* чаще создавались на бумаге, украшали ширмы; печатная *минхва* была редкостью, поскольку, отличие от *няньхуа*, которые создавались в мастерских, часто артелями художников, производство *минхва* было индивидуальным рукописным процессом, что повышает уникальность корейской народной живописи. *Минхва* создавались по принципу раскраски: наносился темный контур, пятна внутри контура заливали цветом, но со временем из-за дешевизны материалов бумага и краски выцветали. Изысканность и более тонкая проработка деталей отличает корейскую народную живопись от китайского лубка.

Конец XVII – XIX вв. ознаменовался как уникальный период, в который активно проявилась жанровая и народная живопись. Жанровые сцены *пхунсокхва*, созданные в виде альбомных листов, отражали быт корейцев, сюжеты часто дублировались в творчестве художников: кузница, празднование дня *Тано*, плетение циновок, молотьба и т.д., однако их в**и**дение у каждого автора самобытно, подчеркивает его стилистические решения, отражает художественные приемы: иносказательный язык, динамичную композицию, лапидарность кисти, абрисность.

Эротическая живопись *чхунхва* также приобрела исключительный изобразительный язык: легкая динамичность линий, лаконичность исполнения, иносказательность. Зачастую завуалированный эротизм в жанровых сценах

---

[229] См., например: *Кравцова М.Е.* Китайская простонародная картина-няньхуа; *Алексеев В.М.* Указ. соч.; *Тай Гаоди*. Указ. соч.

[230] *Миклушевская И.Н., Орловская О.В*. Корейская народная живопись минхва. Ее возникновение, особенности, иконография и историческая ценность // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры, декабрь 2018. – С. 155–169. С.156

требует от зрителя б**о**льшего погружения в иконографию изображения. Данное направление жанровой живописи мало освещено в мировом искусствоведении, в отличие от китайской *чуньхуа*.

Корейская жанровая живопись развивалась в рамках национальных традиций, практически не заимствуя западные тенденции в области изобразительного искусства вплоть до XIX в., что существенно отличает ее от китайской жанровой живописи. На рубеже XIX–XX вв. многие корейские художники начали ездить учиться за рубеж, в том числе в Японию, где постигали технологию масляной живописи, знакомились с новыми стилями искусства. В творчестве художников, в том числе обращавшихся к жанровой живописи, появились многочисленные западноевропейские изобразительные приемы в виде светотеневой моделировки формы, линейной и световоздушной перспективы, которые до этого периода художники интегрировали в свое творчество с меньшей силой.

Конец династии Цин в Китае ознаменовался поиском новых путей и стилистических приемов в изобразительном искусстве. Значимым художественным явлением стало народное искусство *няньхуа*[231]. Именно через лубочные картины китайские мастера смогли продемонстрировать вкусы народа, используя графический художественный язык, создавая большое количество произведений.

Конец эпохи Чосон в Корее, когда произошел рост сельского хозяйства, промышленности и торговли и повысилась покупательская способность населения, знаменовал повышение интереса в области искусств и, в частности, расцвет народной живописи *минхва*. Художники переосмысливали идеи цинской культуры, интегрировали в национальную художественную традицию языки китайских живописных школ. В народной живописи *минхва* господствовала индивидуальная рукописная техника исполнения, рисунки изготавливались в единичном экземпляре. Отсутствие художественных школ и артелей по

[231] *Тай Гаоди*. Указ. соч. С. 10.

изготовлению *минхва* повлияли на обширный изобразительный язык и трактовку сюжетов.

На каждом этапе, который мы рассмотрели, Корея наследовала традиции китайской живописи: в технике, иконографии, систематизации жанров. Идеологические установки и художественные традиции, привнесенные из Китая, были восприняты корейцами и интерпретированы в рамках национальных особенностей.

3.2. Взаимосвязь жанровой живописи Японии и Кореи

Тесные культурные связи Кореи и Японии имеют глубокие корни. Вплоть до середины VII в. между народами, проживавшими на Корейском полуострове и Японских островах, шел активный культурный обмен и осуществлялись постоянные контакты[232].

Процесс проникновения материковой культуры корейско-китайского происхождения длился целое тысячелетие, в связи с чем неяпонское происхождение многих элементов культуры сейчас легко забывается и воспринимается как чисто традиционное, присущее только японцам. Между тем, в истории японской культуры существовали периоды массового заимствования материковой культуры в чистом виде, постепенно преобразовывавшейся в соответствии с местными условиями[233].

Долгую историю японской живописи следует воспринимать через синтез различных традиций, которые составляют части узнаваемого японского стиля. Большое влияние на японскую живопись имели идеи китайской философии и культуры, привнесенные через Корею в период Асука (593–645) буддийские религиозные идеи и, собственно, признание буддизма в качестве государственной религии[234].

---

[232] *Иванов А.Ю.* Роль Кореи как «культурного моста» в процессе передачи материковой цивилизации на Японские острова // Вестник центра корееведческих исследований ДВГУ. Материалы III Международной корееведческой конференции. Владивосток, 2005. – С. 75–83.

[233] *Rhee, Song Nai* et al. Korean Contributions to Agriculture, Technology and State Formation in Japan // Asian Perspectives, Vol. 6, No. 2, Fall 2007, pp. 404–459.

[234] Там же. С. 76.

Раннесредневековое искусство Японии формировалось в периоды Нара (645–794), Хэйан (794–1185) и Камакура (1185–1333).

Первым памятником с элементами жанровой живописи являются росписи алтаря Тамамуси-но-дзуси (玉虫厨子) VII в. (рис. 123). Темой росписей стали эпизоды из жизни Будды и сцены обрядов. На стенках алтаря, покрытых темным лаком, рисунки выполнены яркими красным, желтым и зеленым цветами[235].

В период Хэйан, в IX в., зарождается направление *ямато*-э (大和絵, 倭絵)[236]. Для этой школы свойственна совокупность традиционных техник, стилей и жанров, которые концентрировались на изображении пейзажа, иллюстрациях на свитках и ширмах. Традиционно *ямато*-э определяют как «школу японской живописи»[237].

Ярким примером данного направления является «Гэндзи-моногатари-эмаки» (源氏物語絵巻, «Свиток с картинами на тему повести о Гэндзи») – наиболее ранняя разновидность японской живописи в жанре *гэндзи*-э: иллюстрации к придворному роману Мурасаки Сикибу (紫式部, наст. фамилия Фудзивара 藤原, 978 – между 1014 и 1016 гг. или между 1025 и 1031 гг.) «Повесть о Гэндзи», оформленные в виде горизонтального свитка (*эмакимоно*) (рис. 124). Работа принадлежит отдельному жанру *моногатари*-э (物語絵, «картины к повести»)[238]. В настоящий момент сохранились фрагменты копии XII в. Основной акцент в картине сделан на яркие насыщенные цвета, хорошо передающие настроения героев. Все повествование ведется с ракурса сверху внизу, многие сцены замкнуты в пространстве. В этом свитке ярко отражается японская живописная традиция изображения архитектуры без крыши для демонстрации внутренней части помещения[239].

---

[235] *Бродский В.Е.* Указ. соч. С. 5.
[236] *Кожевников В.В.* Очерки истории Японии VII-XI вв. – Изд-во Дальневосточного университета, 2001. – С. 132.
[237] *Виноградова Н.А.* Искусство Японии [Альбом] / Автор-сост. Н.А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1985. 244 с. С. 29.
[238] *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи: В 3 т. / Мурасаки Сикибу; пер. с яп., вступ. ст., приложение и коммент. Т.Л. Соколовой-Делюсиной. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – СПб.: Гиперион, 2010. Т.1. С. 324.
[239] *Виноградова Н.А.* Искусство Японии. С. 30.

Еще одной из популярных тем *ямато-э* было *цукинами-э* (月次絵) – последовательные изображения японских традиций, связанных с годовым лунным циклом, упорядоченно следующие друг за другом, своего рода аналог календаря. В последующие исторические периоды развивались такие направления, как изображение фестивалей, виды Киото и его окрестностей, развлечения *юраку-дзу* (遊楽図, «картины развлечений»).

В период Муромати (1335–1573)[240] в Японию из Кореи активно завозились буддийские сутры, изображения Будды, бронзовые храмовые колокола и инкрустированная посуда. Массовый вывоз в XV в. предметов буддийской культуры был связан с тем, что первый правитель новой корейской династии Ли ван Тхэджо (태조, наст. имя Ли Сонге 이성계, 1335–1408) и последующие правители объявили государственной идеологией неоконфуцианство, начали гонения на буддизм и упразднили большинство монастырей[241]. В Японии же в этот период буддизм, наоборот, пользовался популярностью среди местной аристократии.

Помимо буддийского искусства, в период с XVI по XIX вв. развивается изобразительная школа *Кано*/*Каноха* (狩野派), художественный язык которой соединил в себе академизм китайской монохромной живописи и традиции национальной школы *ямато-э* [242] . В период Адзути-Момояма (1568/1573–1600/1603) произошел расцвет живописи школы *Кано*. На рубеже периодов Адзути-Момояма и Эдо (1600–1868) в начале XVII в. в живописи *ямато-э,* изображающей обычаи и нравы японцев, появилось новое направление – жанровые картины *фудзоку-га* (風俗畫) в формате ширм и перегородок. Основными сюжетами были проведение национальных праздников и фестивалей, любование сакурой, дрессировка лошадей и – чуть позднее – изображение

[240] Муромати Дзидай // Советская историческая энциклопедия: в 16 т. / под ред. Е.М. Жукова. – М.: Советская энциклопедия, 1961–1976. Т. 9 С.818
[241] *Иванов А.Ю.* Указ. соч. С. 75–83.
[242] *Синицын А.Ю.* О картинах художников школы Кано в собрании музея антропологии и этнографии РАН и их атрибуции // Вестник С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств; Вестник СПбГУКИ. 2013. № 3 (16). С. 113–118.

красавиц и квартала удовольствий. Жанр *фудзоку-га* оказал значительное влияние на дальнейшее развитие различных направлений *укиё*-э[243].

В период Эдо, или сёгуната Токугава, в стране происходит рост японской городской культуры, с которым связан расцвет художественной школы *Ринпа* (琳派) и гравюры на дереве *укиё-э* (浮世絵) – «картины [образы] изменчивого мира». В течение периода Эдо контакты с Китаем и Кореей были сильно ограничены[244], в то время как Корея отправляла дипломатические миссии в Китай и принимала ответные посольства в среднем три раза в год.

В Японии продолжало развиваться направление *юраку-дзу* – изображения из жизни горожан (в основном, столичного Киото) с их простыми радостями: любованием кленом и сакурой, светскими развлечениями, которые пользовались спросом у богатого населения[245]. Пример такого изображения – 6-створчатая ширма «Веселье под цветущими сакурами» (花下遊楽図) (рис. 125) кисти Кано Наганобу (狩野長信, 1577–1654) – ярчайшего представителя школы *Кано*. На двух ширмах изображены отдыхающие женщины, которые наслаждаются весной под ветками цветущей сакуры, причем можно увидеть несколько женщин в мужской одежде, исполняющих роли в популярном в те времена театральном представлении. Этот праздник любования сакурой с участием одних лишь женщин повествует зрителю о восстановлении мира после многолетней гражданской войны[246]. Большое количество золотистых, охристых, насыщенных красных и белых оттенков цвета присущи данной работе.

Для Кореи XVII век также связан с расцветом городской культуры. Корейская интеллигенция и правящая элита проявляла интерес к собственной истории и традициям, что способствовало укреплению самосознания корейцев. В изобразительном искусстве начинает активно развиваться жанровая живопись на свитках, ширмах, альбомах. В поздний период Чосон в XVII–XVIII вв. были

---

[243] *Николаева Н.С.* Художественная культура Японии XVI столетия. – М.: Искусство, 1986. – 237 с. С. 217.

[244] После поражения Японии в Имджинской войне (1592–1598) дипломатические отношения Чосона и Японии были восстановлены только в 1607 г. За период 1607–1811 г. Япония отправила в Корею 60 посланников, а Корея в Японию – 12 крупных посольств. См.: *Хан Ёнъу*. Указ. соч. С. 314-315.

[245] *Николаева Н.С.* Художественная культура Японии XVI столетия. С. 220.

[246] См. там же. С. 221.

популярны ширмы с изображением даосских бессмертных, сюжеты связанные с благопожеланиями, а также ширмы с жанровым картинам *пхёнсэндо*, о которых уже говорилось выше. Обычно же на ширмах изображали пейзажи, животный и растительный мир, в том числе символы, имеющие благопожелательное значение, сцены из жизни мифологических героев. На корейских ширмах мы не встречаем такого разнообразия сцен из жизни горожан, как на японских.

Конфуцианские взгляды японских художников отразились в направлении «южная живопись» – *нанга* (南畵, или *бундзинга),* которая основывалась на китайской традиции *вэньжэньхуа*, связанной с «живописанием идеи» *се-и*, и нашла свое отражение в технике динамичной и лапидарной кисти и энергичной линии. Жанровая картина «Пьяный монах» (休和尚酔臥図) (рис. 126) Ханабуса Иттё (英一蝶, рожд. Тага Синко, 1652–1724), приверженца школ *Кано*, а позднее направления *нанга* [247] , выполнена в манере быстрого рисунка с помощью тональной проработки тушевых мазков. Рядом с дремлющим монахом, явно выпившим лишнего, стоит мальчик-слуга с сосудом воды – таков основной сюжет произведения.

Тема бурного алкогольного веселья нашла отражение и в корейской живописи *пхунсокхва*. Работа Ким Хусина «Знатное веселье после бурной попойки» (통음대쾌) (рис. 29, 126), о которой уже говорилось выше, выполнена динамичными, изящными линиями, очень умело прорисованы складки одежды и мимика героев. В обеих работах отмечено значительное влияние китайской традиции «живописи идеи». В Японии *нанга* представляла собой непрерывный процесс взаимовлияния мастеров друг на друга при отсутствии строгих формальных ориентиров[248]. В Корее изобразительная форма, связанная с «южной школой», нашла большой отклик среди придворных художников.

Жанр *оцу-э* (大津絵) и гравюры *укиё-э* стали для японского искусства XVII–XIX вв. проводниками нового художественного языка. *Оцу-э* – народная

[247] *Yoshiho Yonezawa, Chu Yoshizawa*. Japanese Painting in the Literati Style. Weatherhill, New York,1974. 190 p. P. 132.
[248] Op. cit. P. 133.

живопись Японии, берущая свое начало с XVII в.[249]; название пошло от станции Оцу близ Киото, которая была выгодной точкой для продажи сувенирной продукции [250] . Народные картины производились быстро, лаконично, в набросочной манере, с использованием минимума художественных средств выразительности. Линии рисунка изначально наносились кистью на светлый глиняный слой поверх грубой коричневатой бумаги. Картинки имели незамысловатые, веселые сюжеты, понятные простому малограмотному человеку, часто носили сатирический и морально-нравственный подтекст [251] . Они выставлялись на продажу в придорожных киосках и предназначались для прикрепления к дверным проемам или наклеивания на колонны и раздвижные двери в доме.

Рассмотрим *оцу*-э «Музыканты» (рис. 127). Она выполнена в форме альбомного листа; лаконичные силуэты двух фигур, играющих на музыкальных инструментах, расположены в правой и левой части картины. В руках у них национальные японские инструменты *коцузими* [252] и *бива* [253] , которые используются в религиозных обрядах. Еще одним важным элементом является обувь *гэта*, лежащая на переднем плане картины; чаще всего такую обувь носили монахи или простолюдины.

Еще одна работа «Глициния, демон и соколиный охотник» (рис. 127) изображает девушку с цветущей ветвью и «молящегося демона», демонстрируя зрителю аллегорию глицинии – символа женского начала – и демона-обманщика, который, словно охотник, поглотил ее. На японский фольклор оказали огромное влияние синтоизм и буддизм, поэтому в народных рисунках изображались комичные, неестественные и антропоморфные персонажи и духи[254].

---

[249] Самые ранние рисунки *оцу*-э датированы 1624–1644 гг., они изображали буддийские сюжеты и служили оберегом, являлись объектом поклонения. Изначально они назывались *отани*-э или *оивакэ*-э.

[250] *Shinzo Ogyu*. Teiko Utsumi. “Otsu-e” Japan Folk Crafts Museum Collection. Toho Shuppan Inc., 2005. P. 15.

[251] *McArthur Meher*. Gods and Goblins, Folk Paintings from Otsu. Pacific Asia Museum, 1999. P. 25.

[252] *Коцузими* – барабанный инструмент в виде двух кусков шкур, соединенных веревками, образующими бочкообразный корпус. При игре инструмент держат левой рукой, удары наносят правой. См.: *Миклушевская И.Н., Орловская О.В.* Японская, корейская и китайская народная картина: к вопросам стиля, техники, иконографии и художественного образа // Вестник РГХПУ им .С.Г. Строганова, 4/2022. Часть 3. 126-134. С. 128.

[253] *Бива* – четырехструнный инструмент в виде груши. См.: Там же.

[254] *Фиссер М.В.* Традиционный японский фольклор / Перевод А. Г. Фесюна. – М.: Серебряные нити, 2016. – 248 с. С.15

Корейская народная живопись *минхва* и жанровая живопись *пхунсокхва* также часто обращалась к мифологическим сюжетам *тосокхва* на буддийские и даосские сюжеты. Ранее мы уже рассматривали *тосокхва* в творчестве художников-жанристов, теперь обратимся к данной теме в искусстве народных художников. На работе неизвестного автора «Богиня Хэ Сяньгу» (행락도) (рис.128) изображена даосская богиня Хэ Сяньгу (何仙姑), летящая на журавле и играющая на флейте из ветки персика. Под ней изображено персиковое дерево с плодами – символ бессмертия. Большинство *тосокхва* олицетворяли надежду на продолжение существования в загробном мире, поэтому все предметы и животные, которые находятся рядом с бессмертными и святыми, сами так или иначе связаны с символами бессмертия и долголетия. Один и тот же сюжет мог обыгрываться художниками народной живописи с помощью разных изобразительных приемов: все они декоративные, яркие и насыщенные локальные пятна цвета, плоскостные, используют тонкую контурную линию в прорисовке героев.

Оцу-э и *минхва* имели религиозные, в том числе буддийские корни, поэтому их символика обращалась не только к разуму, но и к чувствам человека, его подсознанию. Создавались картины этих жанров чаще неизвестными художниками. Картины *оцу-э* выполнялись в быстрой, набросочной манере, в то время как *минхва* вдохновлялась академической живописью, привнося в традиционные сюжеты рисунка вольность трактовки, что придавало ей б**о**льшую самобытность.

Период конца XVII в. – XIX в. как в Японии, так и в Корее, характеризуется рациональным подходом к жизни, развитием естественных наук. Художников стали привлекать индивидуальность, вещизм, на первое место выходит человек и его деятельность. Одно живописное направление было обращено к традициям прошлого, другое стремилось к созданию новой формы в изобразительном искусстве. Некоторые ученые считают *оцу-э* предвестником гравюры *укиё-э*

периода Эдо[255]. Техника ксилографии была известна в Японии с древности и привнесена из Китая в VII в., чаще всего она использовалась для иллюстрации буддистских трактатов и сутр.

Гравюры *укиё-э* (название связано с буддийской терминологией и часто трактуется как «переменчивый, бренный мир»)[256]выполнялись в инновационной для того периода технике ксилографии [257] и характеризуются изображением повседневной жизни японцев, позволяют расширить знания о стране и ее традициях, развлечениях, устройстве городов. Они были выполнены в технике ксилографии и достигли расцвета в XVIII в. В работе над гравюрой обычно были задействованы художник эскиза, резчик и печатник.

Бытовые сюжеты *укиё-э* разнообразны: квартал удовольствий Ёсивара, *бидзинга* (изображение красивых женщин) и *окуби-э* (портреты девушек крупным планом); *сюнга* (эротические сцены); *абуна-э* (легкие эротические сцены, изображение обнаженных женщин, которые купаются, моют волосы); *хасира-э* (вертикальные свитки с изображением куртизанок); *якуся-э* (изображение актеров театра Кабуки); *сумо-э* (борцы *сумо*); *мацури* (фестивали и праздники); торговля; трапеза; *кодамо-э* (изображение детей)[258].

Столь активный интерес к частной жизни и деятельности человека в XVIII в. свидетельствует о сходном мироощущении корейцев и японцев, которое заключалось в обращении к национальному культурному коду. Однако в корейской жанровой живописи, в связи с ее меньшей изученностью и освещенностью, пока не насчитывается такого большого спектра подтем. В предыдущей главе данного исследования были подробно изучены основные темы корейской жанровой живописи *пхунсокхва*.

Технические аспекты исполнения принципиально отличают японскую гравюру *укиё-э* от корейской живописи *пхунсокхва*, однако нельзя не провести и параллели между этими видами жанровых изображений. Гравюры *укиё-э* имели

---

[255] *Michener, James Albert*. The Floating World. University of Hawaii reprint, 1983. P. 472.
[256] *Пушакова А.Э*. Повседневная жизнь Японии периода Эдо (1603–1868) в гравюре укиё-э. С. 8.
[257] *Николаева Н.С*. Художественная культура Японии XVI столетия. С. 240.
[258] Там же.

авторов и создавались именитыми художниками. Отечественный японист В.Е. Бродский писал, что основными темами *укиё*-э выступали человеческие чувства, при своеобразии художественного метода их выражения, отвлекавшегося от конкретного и индивидуально-психологического их проявления, раскрывшего их в образах обобщенных и идеализированных[259]. В гравюрах японские мастера обращались к частной жизни, домашнему быту, образам женщин, любовным сценам и т.д., хотя чаще всего эти образы имели обобщенные черты лица: длинный крючковатый нос, маленький рот и др. Корейские художники чаще опирались на индивидуальные черты изображаемой фигуры, ее душевное состояние. И те, и другие часто создавали альбомы с изображением бытовых сцен, а также иллюстрировали литературные произведения.

Для примера рассмотрим гравюру Судзуки Харунобу (鈴木春信, ок. 1725 – 1770) «Дети, занимающиеся борьбой *сумо*» (子供の相撲) (рис. 129), выполненную в многокрасочной ксилографии *нисики*-э, и работу Ким Хондо «Борьба *ссирым»*, которая выполнена минеральными красками на бумаге. Последняя по манере напоминает хорошо проработанный динамичный набросок, композиция картины замкнутая и центричная. Обе работы передают динамику движений изображенных борцов. Однако в картине Ким Хондо глубже проявляется эмоциональный посыл каждого героя, их хочется рассматривать, чтобы понять происходящее. Если Судзуки Харунобу активно использовал цветовые пятна, для передачи эмоций и динамики, то для корейских академических художников цвет имел дополнительное значение, а основной акцент делался на линеарности в живописи. Отметим, что ключевым аспектом в обеих картинах является национальный колорит, связанный с традиционными видами спорта: *сумо* и *ссирым*.

Обратимся еще к одной популярной теме жанровой живописи – изображению женщин. В корейской живописи не было отдельного названия и выделения данной темы в рамках жанровой живописи, преимущественно художники изображали женщин из низших сословий и *кисэн*. Как уже отмечалось

[259] *Бродский В. Е.* Указ. соч. С. 112

выше, работы Син Юнбока воспевают утонченный, задумчивый, романтичный образ *кисэн* (рис. 89, 129), они схожи в иконографии: вытянутый вертикальный рисунок, на котором изображен лишь силуэт женщины. Однако в каждой из этих женщин художник видит индивидуальные черты. Техника исполнения мягкая, с помощью оттенков Син Юнбок подчеркивал чувственность героинь. В строгой модели конфуцианского общества придворные художники не могли позволить себе вольнодумства относительно трактовки изображаемых сюжетов. Отдельные изображения *кисэн* предостерегали благородных конфуцианских мужей от неподобающих мыслей, подобными картинами наслаждались дома, подальше от посторонних глаз[260].

В японской живописи ситуация была иной. Изображения красавиц часто встречались на ширмах в жанре «обычаев и нравов» – *фудзокуга* (風俗畵), а также гравюрах *укиё-э*, которые создавали ведущие японские мастера, изображая женщин в разных ракурсах, наделяя их гибкостью и пластикой.

В работе Китагава Утамаро (喜多川歌麿, 1753-1806) «Час лошади» (卯ノ刻) (рис. 130) художник детально прорабатывает одежду героини, наполняет ее орнаментом. Лицо японки вытянуто, глаза нарочито сужены, волосы туго зачесаны назад. В работе Судзуки Харунобу «Мать и сын вешают москитную сетку» (蚊帳を吊る母子) (рис. 131) художник работает с локальными цветовыми пятнами. Фигура и лицо женщины вновь нарочито вытянуты, ее одежды полупрозрачны; и ребенок, и мать изображены босиком.

В связи с использованием разных техник для выполнения жанровых работ, сравнение японских и корейских картин не вполне корректно. Однако между ними есть и сходство: в пластике движений героев и живости линий, в их плавности, дугообразности. Гравюрам японских мастеров чаще свойственна театральность, работа напоминает афишу; корейские изображения больше тяготеют к естественности поз и цвета.

[260] *Хохлова Е.А*. Главное в истории искусства Кореи. С. 98.

Японские художники чаще, чем корейские, обращались к эротическим сюжетам в жанровых работах. Японские эротические гравюры *сюнга* (春畵, «весенние картинки») были широко распространены в период Эдо[261]. Чаще всего *сюнга* представлена в жанре ксилографии, однако были и свитки школ *Тоса/Тосаха* (土佐派) и *Кано*. Эротические рисунки известны с VIII в. и многие века служили иллюстративным пособием к даосским трактатам о продлении молодости. Свитковая живопись на эротические темы создавалась нечасто, в основном для богатых заказчиков.

Развитие печатного дела в Японии в XVII в. увеличило поток эротических картин, главными героями которых становились рядовые жители, женщины из квартала удовольствий Ёсивара, женатые пары, вдовы, актеры театра Кабуки. Также были популярны изображения фантазий, подглядывания, самоудовлетворения, групповых и гомосексуальных сцен (рис. 133; данная картина менее откровенна, чем большинство аналогичных эротических работ, именно поэтому она была нами выбрана). Эротические сцены изобиловали деталями в изображении одежды, фона. В конце XVIII в. приобрели популярность *о-цуби-э* – отдельные изображения половых органов[262].

В качестве примера *сюнга* можно привести гравюру Кацукава Сюнсё (勝川春章, 1726–1793) «Слива с улыбающимся лицом» (笑顔の梅) (рис. 132)[263] в технике черно-белой ксилографии. На картине представлена любовная сцена между мужчиной и двумя женщинами. Сама сцена выделяется своим масштабом: герои изображены крупными и заполняют б**о**льшую часть пространства.

Эротическая корейская живопись XVIII в, о которой было рассказано ранее, в основном представлена небольшими альбомными листами. В отличие от корейской *чхунхва*, японская *сюнга* изображала весьма откровенные сцены с четкой анатомической прорисовкой мужских и женских органов и их гиперболизацией в размерах. Оттиски японских гравюр и свитки разных периодов в большом числе сохранились до нашего времени. Как уже было отмечено ранее,

[261] Sexuality and Edo Culture 1750–1850. Proceedings for the Conference. Indiana University, Bloomington., 1995. P. 161.
[262] *Пушакова А.Э.* Откровенное искусство Японии. Сюнга. С. 352.
[263] Там же.

корейские *чхунхва* наполнены лирическим и метафорическим художественным языком, зачастую они скрывают непосредственный контакт между партнерами. В изобразительном смысле им свойственна легкость мазка и линии, иносказательность. Отметим также и то, что корейская эротическая картина представлена рукописными образцами в ограниченном количестве, что делает ее менее доступной для исследования, и в основном они находятся в частных коллекциях, в отличие от японских эротических картин, которые хранятся в коллекциях разных музеев мира.

Рассмотренные выше аспекты эротического искусства напрямую связаны с философской и религиозной доктриной. В Корее в поздний период Чосон искусство развивалось под сдерживающей эгидой строгой неоконфуцианской идеологии. В Японии фетишизация половых органов была связана с древними культами плодородия и политеистическим синтоизмом, основанным на поклонении божествам и духам *ками* (神)[264].

В исследовании нами были рассмотрены образцы живописи и графики, не изображающие слишком откровенные сцены, как в корейской, так и японской эротической картине.

Подводя итоги, отметим, что различные художественные приемы при создании жанровых работ, которые использовали корейские и японские художники, диктовали стилистические различия. В японском искусстве существовало много художественных стилей и школ, связанных с различными техниками и сюжетами живописи. Графический язык японских авторов XVII–XIX вв. позволял массово тиражировать произведения, так что художники работали артелями. Японские художники часто прибегали к фантазийным трактовкам сюжетов и гиперболизации образов персонажей. В художественном наследии Японии сохранилось также большое количество иллюстраций к литературным произведениям, зачастую это ширмы, альбомы, свитки.

[264] Синто – путь японских богов / Ермакова Е.М., Комаровский Г.Е., Мещеряков А.Н. – СПб.: Гиперион, 2002. – 704 с. С. 154

Корейские художники создавали работы с использованием преимущественно минеральных красок и туши в традиционной рукописной технике, ориентированной на образцы китайской живописи: в лаконичной манере, с динамичными движениями героев и линий, с помощью которых создавался рисунок. Большое значение уделялось мазку, его интенсивности и толщине. Работа с оттенками, которая вводилась после нанесения темного контура, требовала от мастера виртуозного владения искусством живописи, дополняла и подчеркивала рисунок.

Для японского периода Эдо, который пересекался с поздним периодом Чосон, основными сюжетами выступали изображения чайных домов, сцен борьбы *сумо* и театра Кабуки и другие проявления частной жизни обывателей[265]. Для корейской жанровой живописи было характерно не меньшее количество жанровых сюжетов: изображение повседневной жизни ученых-литераторов; даосских и буддийских сцен и героев; быта крестьян; ритуалов и национальных праздников; досуга аристократов-*янбанов* (зачастую вместе с певичками-*кисэн*); эротические сцены. Это позволяло достичь вариативности и индивидуальности в прочтении каждого из сюжетов, раскрывая живописный стиль корейских мастеров.

***

В заключении главы отметим, что в поздний период Чосон оформился и окреп уникальный жанр живописи *пхунсокхва* – изображение бытовых сцен. Многие выдающиеся художники тех лет оставили немало произведений, которые позволяют нам судить не только о живописи, но и о жизни обывателей позднего периода Чосон, поскольку являются уникальными бытовыми зарисовками, отражающими внутренний мир и характер каждого из авторов, а также дух и мировоззрение эпохи.

Различие жанровых работ художников дальневосточного региона – Китая, Японии, Кореи прослеживается в технике, колорите и композиции. Во многом эти отличия определяются разным мироощущением. Унаследовав традиции

[265] История японской культуры: учеб. пособие для вузов // Отв. ред. А. Н. Мещеряков. – М.: Наталис, 2011. С. 368.

китайской живописи, классификацию жанров и стилей живописи, корейские мастера внесли свой уникальный вклад в развитие национальной традиции. Корейские авторы использовали китайские приемы *се-и* (кор. *саый*, «живопись идеи») и *гун-би* (кор. *конпхиль*, «тщательная кисть»), которые гармонично соединились в жанровых картинах позднего периода Чосон. При всей общности техники, корейские мастера использовали авторские приемы письма, заключавшиеся, например, в динамичных и плавных S-образных линиях. Художники соединяли традиционные техники в выполнении фонового ландшафта и авторскую манеру изображения человека, вписанного в окружающий мир, передавали его индивидуальность и настроение.

Для Китая XVIII–XIX вв. емкой изобразительной формой стала народная картина *няньхуа*, воплотившая в себе широкий спектр тематик, благопожелательный посыл и дидактическую функцию, используя графический язык и возможность массового тиражирования. Традиционная жанровая живопись минского Китая наполнилась западноевропейскими изобразительными формами благодаря приезжавшим в Китай миссионерам.

В Японии в XVII в. произошла централизация раздробленных земель, что привело к социокультурному подъему[266]. В этих новых условиях получили новое осмысление человек и мир вокруг него, его повседневная деятельность. На первый план вышла гравюра и народная живопись *оцу*-э, которую некоторые исследователи считают предвестником жанра *укиё*-э[267]. Гравюру, в том числе цветную, часто использовали для иллюстрирования альбомов и книг, театральных афиш, плакатов.

Проведя сравнение, мы приходим к выводу, что корейская живопись *пхунсокхва* представляется нам более приближенной к японской гравюре *укиё*-э, а народная живопись *минхва* – к *оцу*-э, в которых уделялось большое внимание персонализации персонажей, интересу к человеку и его повседневной жизни, независимо от социального статуса. Динамичность локальных форм и

[266] *Бродский В.Е.* Указ. соч. С. 111
[267] *Shinzo Ogyu*. Op. cit. P. 16.

дугообразность, плавность линий свойственны обоим жанрам искусства. Однако японская *укиё-э* была сложным массовым производством, а корейские *пхунсокхва* и *минхва* создавались вручную и носили индивидуальный, штучный характер.

Отметим, что на данный момент сохранилось большое количество оттисков японских и китайских гравюр, в отличие от корейских рукописных жанровых картин. Относительно жанровой эротической картины ситуация аналогичная: корейская эротическая живопись *чхунхва* приобрела исключительный изобразительный язык: плавность линий, лаконичность исполнения, иносказательность. Данное направление живописи до сих пор очень узко освещено в мировом искусствознании, в отличие от китайской и японской эротической картины, и даже не имеет утвержденной атрибуции, поскольку хранилась преимущественно в частных коллекциях, лимитирована и была открыта миру лишь в начале XXI в.

Подводя итог, следует напомнить, что китайская живопись непосредственно повлияла на живопись соседних Кореи и Японии, однако была воспринята и интерпретирована ими по-разному; корейские художники заимствовали ее традиции в б**о**льшей степени, выкристаллизовав их и дополнив с учетом национальных особенностей, менталитета и мироощущения.

Сравнив изобразительные традиции японской и корейской жанровой живописьи и выявив между ними существенную разницу, подчеркнем общность мироощущения жителей этих стран, указывающую на то, что частная и общественная жизнь горожан в жанровой живописи в обоих регионах выходит на первый план.

Заключение

Целью диссертационного исследования являлось комплексное изучение жанровой живописи *пхунсокхва* позднего периода Чосон конца XVII – начала XX вв.

Задачами нашего исследования стало осмысление жанровой живописи как отражения эстетического направления эпохи Чосон, определение ее в контексте национальной культуры Кореи; была установлена роль фольклорной живописи *минхва* в комплексе с жанровой живописью, проведена систематизация и классификация жанровых произведений по сюжетам и манере исполнения; показана специфика связей китайской, японской, корейской жанровой живописи.

В диссертации определено, что укрепление жанровой живописи было связано с политическими событиями на Корейском полуострове, экономическим ростом и подъемом национального самосознания. После маньчжурских завоеваний и образования в Китае империи Цин (1644–1912), которая, по представлениям корейской правящей элиты, являлась «варварской», в высших слоях чосонского общества произошли изменения. Рассматривая маньчжуров как людей второго сорта, которым недоступны высшие идеи конфуцианства, корейцы стали претендовать на роль истинных носителей конфуцианской традиции и видели Корею единственным государством, сохранившим древнюю культуру и основы конфуцианской мысли.

В жанровой живописи Кореи отразились философско-эстетические взгляды корейцев, основанные на синкретизме местного шаманизма и буддизма, даосизма и конфуцианства, которые с рубежа новой эры проникали в Корею из Китая.

В диссертации представлены истоки жанровой корейской живописи, берущие свое начало в период Трех государств (I в. до н.э. – VII в. н.э), что видно по фрескам погребений государства Когурё (37 г. до н.э. – 668 г.), в частности, гробниц *Анак* №3 и *Муёнчхон*. Для истории корейской живописи этот период был значителен, т.к. именно в то время были сформированы основные подходы в создании монументальной жанровой живописи. Первые примеры жанровой живописи в настенных росписях со сценами охоты и отдыха аристократов

передают динамичность, проработку лиц и мимики героев, что свидетельствуют о наличии высокого технологического потенциала и непревзойденном владении изобразительным искусством в целом.

Изображения с жанровыми сценами, сохранившиеся от эпохи Корё (918–1392), малочислены: до нас дошел лишь фрагмент свитка Ли Чжехёна с мотивом о пересечении реки и верховой охоты зимой.

Важнейшей вехой в развитии корейской живописи, в том числе жанровой, стала эпоха Чосон (1392–1910). Примеры жанровой живописи раннего и среднего периода Чосон представлены работами Кан Хиана, Кан Химэна, Ли Гёнъюна, Хам Юндока. Они создавали произведения с изображениями китайских мыслителей-созерцателей, используя традиционные живописные приемы китайской «южной школы» живописи.

В поздний период Чосон (XVII–XIX вв.) произошел прорыв в сфере живописи как пейзажного, так и бытового жанра, а также народной живописи *минхва*.

Жанровая живопись *пхунсокхва* прошла путь становления и достигла своей вершины к XVIII–XIX вв., собрав в себе национальные особенности письма таких корейских мастеров, как Чон Сон, Юн Дусо, Чо Ёнсон, Сим Саджон, Син Юнбок, Ким Хондо, Ким Дыксин, Квон Ёнджон и др. Их картины изображают бытовые сцены, праздники, обычаи корейцев разных слоев.

Основные живописные приемы, заимствованные у Китая, такие как *саый* (кит. *се-и*, «живопись идеи») и *конпхиль* (кит. *гун-би*, «тщательная кисть») зачастую соединялись на полотнах художников-жанристов. Это заключалось в вольной трактовке сюжетов и свободной стилистической интерпретации, при всей каноничности живописной концепции.

Разнообразие сцен и манер исполнения жанровых картин показывает мастеров позднего периода Чосон как разноплановых авторов, работавших как в пейзажном, портретном, анималистическом, так и в бытовом жанре.

Произведения жанровой живописи *пхунсокхва* можно систематизировать по тематическим направлениям*:*

- мифологические сюжеты;

- сцены отдыха ученых-литераторов;

- сцены отдыха аристократов-*янбанов* в компании развлекательниц-*кисэн*;

- сцены жизни и отдыха крестьян, традиционные праздники;

- образы женщин;

- любовные и откровенно эротические сцены *чхунхва*.

С XVIII–XIX вв. меняется трактовка сюжетов, появляются новые тематические акценты. Если на рубеже XVII–XVIII вв. преобладал мягкий пластичный рисунок, чаще выполненный тушью на шелке, то с конца XVIII в. в картинах наблюдаются вариации композиционных решений, герои картин персонифицировались. В работе соединялись тонко исполненный пейзаж и элементы архитектуры, которые создавали фон для основного сюжета, а также велась проработка характеров и образов персонажей.

Корейские художники проявляли всю широту своего таланта, работая в любом традиционном направлении. Одни и те же бытовые сюжеты, такие как стирка, ковка металла, плетение обуви, ткачество и т.п., трактовались мастерами по-разному, что привело к художественному многообразию произведений на схожие сюжеты. Например, игра на национальном инструменте *каягым* есть в работах Син Юнбока и Пэк Ёнбэ; тема стирки присутствует в картинах Ким Хондо, Син Юнбока, Ко Хидона; тема кузницы – у Ким Хондо и Ким Дыксина. Порой художник мог неоднократно обращаться к одному и тому же сюжету и интерпретировать его по-разному. Например, излюбленной темой живописи у Син Юнбока был мотив празднования начала лета *Тано*.

В диссертации мы подробно остановились на исследовании женских персонажей в жанровых картинах. На рубеже XVIII–XIX вв. плеяда художников воспевала как образ женщины-матери, труженицы, так и образ куртизанки. Женщины за работой присутствуют в работах Юн Дусо, Юн Ёна, Чо Ёнсока, Ким Хондо, женщина-мать – у Син Ханпхёна, Ким Хондо, Ма Гунху, причем это могли быть как отдельные картины, так и бытовые сюжеты на данную тему. Син Юнбок чаще всех обращался к образу куртизанок-*кисэн.* Особое место занимает

работа Юн Докхи, который изобразил аристократку в повседневной жизни, что являлось уникальным для Кореи позднего периода Чосон.

Актуальной художественной формой позднего периода Чосон стала народная живопись *минхва*. Унаследовав мотивы академической живописи, *минхва* получила активное развитие в XVIII–XIX вв. и выделилась в отдельное направление. При сравнении *пхунсокхва* и *минхва* можно выделить схожесть сюжетов, однако стиль и ряд элементов иконографии разнятся.

В *минхва* и в академической живописи была идентичная стратификация сюжетов: изображения даосских мыслителей; изображение частной жизни и народных обычаев; картины из жизни чиновников; сюжеты, отображающие почтительность к старшим, основанные на китайских трактатах об образцах сыновней и дочерней почтительности. Народная живопись была уделом непрофессиональных художников. Она имела благопожелательный, назидательный характер или исполняла функцию оберега, потому была декоративной, графичной, с четкими линиями и контурами, создаваясь для массового потребления различными слоями населения. Отметим, что народные художники вдохновлялись произведениями традиционной академической живописи, заимствуя оттуда сюжеты и живописные приемы.

Благодаря стратификации жанровой живописи, в оборот отечественного искусствоведения был введен ряд произведений живописи позднего периода Чосон.

В ходе работы мы выявили отличительные особенности корейской жанровой живописи. На примере сопоставления и художественного анализа работ китайских, японских и корейских художников, изображавших бытовые и эротические сцены, мы выявили художественно-изобразительную уникальность корейского жанра.

Унаследовав китайскую художественную традицию, корейские мастера смогли ее выкристаллизовать, наполнить национальным своеобразием. Жанристы создавали поэтичные и иносказательные образы, избегая рафинированности и гиперболизаций, акцентируя внимание на персонификации героев. Если для

цинской жанровой живописи было характерно внедрение западноевропейских живописных приемов, то корейская живопись сохраняла свою аутентичность вплоть до XIX в.

Жанровая живопись Кореи позднего периода Чосон аналогична по мироощущению и персонификации изображаемых героев японским гравюрам *укиё*-э и народной живописи *оцу*-э. Для японских гравюр была характерна передача человеческих чувств, при своеобразии художественного метода выражения, отталкивающегося от конкретного индивидуально-психологического проявления и раскрывающего их в обобщенных и идеальных образах. Работам корейских художников-жанристов свойственна лаконичность, структурированность композиции, передача эмоций и пластики движения героев рисунка. Используя относительно небольшое количество средств художественной выразительности, мастера акцентировали внимание на личности персонажей и их деятельности. Художественное своеобразие *пхунсокхва* заключено в динамичных композициях, особенно ярко представленных у Ким Хусина, Ким Хондо, Син Юнбока, Ким Дыксина. Нейтральный фон произведения создает пространственную среду, в которой существуют персонажи картин.

В рамках данного исследования нами также был проведен анализ эротических картин: корейской *чхунхва*, китайской *чуньхуа* и японской *сюнга*. В отличие от китайских и японских произведений, которым были присущи слишком откровенные сцены, гиперболизация отдельных частей тела, рафинированность образов, корейская эротическая живопись *чхунхва* имела исключительный изобразительный язык: для нее характерны плавность линий, лаконичность исполнения, аллегоричность, сдержанность. Данное направление жанровой живописи слабо освещено в мировом и отечественном искусствознании, в отличие от китайской и японской эротической картины. Зачастую невозможно установить точную атрибуцию корейских картин в жанре *чхунхва*, которые сохранились преимущественно в частных коллекциях и были открыты миру достаточно поздно, лишь в начале XXI в. Как и ряд южнокорейских

исследователей, мы придерживаемся мнения что большинство описанных нами *чхунхва* принадлежат кисти Син Юнбока и Ким Хондо.

Отметим, что произведения жанровой живописи *пхунсокхва* и их исследование мало представлены как отечественной, так и западной публике. Выставки жанровых картин *пхунсокхва* проходят исключительно в Республике Корея, редкие образцы находятся в экспозициях России, западноевропейских и американских музеев, в отличие от жанровых произведений Китая и Японии.

Длительное время Корея оставалась закрытой для иностранцев страной, поэтому именно картины бытового жанра позволяют нам наиболее полно восстановить картину жизни корейцев, как знатных сословий, так и простолюдинов. Именно жанровая живопись в полной мере демонстрирует зрителю национальный и самобытный колорит корейского народа. Благодаря жанровым картинам, можно познакомиться с традиционным бытом, национальными праздниками и обычаями, узнать о костюмах, музыкальных инструментах, нравах корейского народа.

Именно жанровая живопись является ключом к пониманию культурного кода корейского народа. Жанровые картины позднего периода Чосон – уникальное явление, имеющее особое значение для мирового искусства.

Список использованной литературы

Литература на русском языке:

1. *Алексеев В.М.* Китайская народная картина: Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях / В.М. Алексеев; [Предисл. Б.Л. Рифтина и М.Л. Рудовой]; [Коммент. Б.Л. Рифтина]; АН СССР. Ин-т народов Азии. – М.: Наука, 1966. – 260 с.
2. *Бабина Н.П., Грицай Н.И.* Фламандская живопись XVII–XVIII веков. Каталог коллекции. – СПб.: Изд-во Государственного Эрмитажа, 2005. – 582 с.
3. Бамбук в снегу. Корейская лирика VIII–XIX веков / пер. А. Жовтиса, сост. Л.Р. Концевич. – М.: Наука, 1978. – 322 с.
4. *Белозерова В.Г.* Методологические особенности изучения искусства стран Восточноазиатского региона / Искусствознание. – 2001. – № 1. – С. 5–16.
5. *Бродский В.Е.* Японское классическое искусство: живопись, графика: очерки / В.Е. Бродский. – Москва: Искусство, 1969. – 284 с.
6. *Бутин Ю.М.* Древний Чосон (историко-археологический очерк) / Ю.М. Бутин – Новосибирск, 1982. – 330 с.
7. *Бутин Ю.М.* От Чосона к Трем Государствам. (II в. до н.э. – IV в.). / Ю.М. Бутин; отв. ред. А.П. Деревянко. – М.: Наука: Сиб. Отде-ние, 1984. – 255 с.
8. *Ванин Ю.В.* История Кореи. Избранные статьи. – М.: Институт востоковедения РАН, 2016. – 828 с.
9. *Васильев Л.С.* История религий Востока: [Учеб. пособие для вузов] / Л.С. Васильев. – 3-е изд., перераб. и доп. – М.: Кн. дом «Ун-т», 1998. – 425 с.
10. Верная Чхунхян. Корейские повести XIX века. Т. 1 / пер. с кор. А.Ф. Троцевич, Ю.Л. Кроля, Г.Е. Рачкова, А.Г. Васильева. – СПб., 1990. – 389 с.
11. Ветер в соснах... 5000 лет корейского искусства. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2010. – 304 с.
12. *Виноградова Н.А.* Искусство Китая. – М.: Изобразительное искусство, 1988. – 250 с.
13. *Виноградова Н.А.* Искусство средневекового Китая: научно-популярная литература. – М.: Изд-во Акад. художеств СССР, 1962. – 102 с.: ил.

14. *Виноградова Н.А*. Искусство стран Дальнего Востока. – Москва: Искусство; Dresden: Verl. der Kunst, 1979. (Малая история искусств; 8). – 372 с.

15. *Виноградова Н.А*. Искусство Японии [Альбом] / Автор-сост. Н. А. Виноградова. – М.: Изобразительное искусство, 1985. 244 с.

16. *Виноградова Н.А., Николаева Н.С.* Искусство стран Дальнего Востока // Малая история искусств. – М., 1979.

17. *Волков С.В*. Чиновничество и аристократия в ранней истории Кореи. – М.: Наука, 1987. – 289 с.

18. *Волков С.В.* О проникновении буддизма в Корею // История и культура Центральной Азии. – М., 1983. – С.15–21.

19. *Волков С.В*. Ранняя история буддизма в Корее: сангха и государство. – М.: Наука, 1985. – 150 с.

20. *Воробьев М.В*. Древняя Корея. Историко-археологический очерк. АН СССР. Институт археологии. – М.: Издательство восточной литературы, 1961.

21. *Воробьев М.В*. Корея до второй трети VII века. Этнос, общество, культура и окружающий мир / Воробьев М.А. Петербургское Востоковедение, 1997. – 429 с.: ил., табл. – (Orientalia) – Библиогр.: с. 381–404. – Синхронистическая таблица: с. 405–415. – Указ.: с. 416–428.

22. *Воробьев М.В*. Очерки культуры Кореи. – СПб.: Петербургское Востоковедение, 2002. – 192 с.

23. *Воронова Б.Г*. Японская цветная гравюра [Альбом]. – М., 1963.

24. Восточная Азия: Вещи, история коллекций, тексты. Сборник МАЭ. Т. 55: / [отв. ред. М. Ф. Альбедиль]. – СПб.: Наука, 2009. – С. 412 с.: ил., табл.

25. *Вострикова Е.А.* Мииндо (Красавица) Син Юнбока – шедевр корейской портретной живописи позднего Чосона / Е.А. Вострикова // Вестник российского корееведения. – М.: Восточная литература, 2012. – №4. – С. 132–151.

26. *Вострикова Е.А*. Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра *хвахвеёнмохва* эпохи Чосон (1392–1910 гг.): стилевые тенденции и художественные особенности. дис… канд. искус.: 5.10.03 / Е.А.

Вострикова. – М., 2023. – 436 с.

27. *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи / Е.А. Вострикова // Вестник российского кореееведения. – М.: Восточная литература. – 2017. – №9. – С. 87–101.

28. *Вострикова Е.А.* Син Юнбок – главный романтик корейской живописи // Там, где цветет мугунхва и распускается сакура. Слово об ученом. – Казань: Бук, 2019. – С. 138–149.

29. *Вострикова Е.А.* Шедевры традиционной корейской живописи: взгляд из КНДР / Е.А. Вострикова // Вестник российского кореееведения. – М.: Восточная литература. – 2020. – №12. – С. 107–118.

30. *Габрусенко Т.В., Сиротина Е.А.* Корейские сюжеты. Образ тигра в корейской культуре / Т.В. Габрусенко, Е.А. Сиротина // Восточная коллекция. – М.: Российская государственная библиотека. – 2002. – №2 (9). – С. 63–70.

31. *Гаврилин К.Н.* Кан Сехван – художник, каллиграф, поэт, критик и чиновник: образ корейского интеллектуала XVIII в. / К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. — 2021. – №1. – Часть 1. – С. 180–193.

32. *Гаврилин К.Н.* Образ тигра в корейской традиционной живописи позднего периода Чосон (XVIII–XIX вв.): вопросы иконографии / К.Н. Гаврилин // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 146–156.

33. *Гаврилин К.Н.* Тигриная история / К.Н. Гаврилин // Каталог выставки международного конкурса художников. – М: Центр амурский тигр, 2016. – С. 4–25.

34. *Гаврилин К.Н., Вострикова, Е.А.* Живопись Кореи XVIII – начала XIX в. и западное влияние: диалог культур / К.Н. Гаврилин, Е.А. Вострикова // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №1. – Часть 2. – С. 285–308.

35. *Георгиева-Русс Нелли*. Мунчадо: иероглифы-картины / Нелли Георгиева-Русс // Сеульский вестник. – Сеул, 2011, август, №137, 7-я полоса.

36. *Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX века / О.Н. Глухарева. – М.: Искусство, 1982. – 255 с., 102 л.: ил. – Библиогр. – С. 247–249. – Библиогр. в примеч. – С. 219–236.

37. *Глухарева О.Н.* Искусство народного Китая: Живопись, графика, скульптура, прикладное искусство: научно-популярная литература. – М.: Искусство, 1958. – 227 с.: ил.

38. *Глухарева О.Н.* Постоянная выставка китайского искусства. Путеводитель. – М.: Искусство, 1958. – 111 с.: ил.

39. *Го Жо-сюй.* Записки о живописи, что видел и слышал / Жо-сюй Го / пер. К.Ф. Самосюк. – М.: «Наука», ГРВЛ, 1978. – 240 с.

40. *Головачев В.Ц.* Кастильоне // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т.; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др., 2010. – С. 596–598.

41. *Гордиенко А.Н. Куделев П.Е.* Китай. История, культура, искусство. – Эксмо, Наше слово, 2008. – С. 160.

42. *Горский В*. Начало и первые дела Маньчжурского дома. – Труды членов Российской духовной миссии в Пекине. – Пекин: Типография Успенского Монастыря при Русской Духовной Миссии, т. I–IV, 1909–1910.

43. *Гребенщиков А.В.* Маньчжуры, их язык и письменность / А.В. Гребенщиков. – Владивосток, 1912.

44. *Ван Гулик Роберт.* Сексуальная жизнь в древнем Китае / пер. с англ. А.М. Кабанов. – СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2004. – 544 с.

45. *Гутарёва Ю.И.* Чингён сансухва – корейский пейзаж «реального вида» эпохи поздний Чосон (XVIII – середина XIX вв.). Поиск национальной самобытности: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Гутарёва Юлия Ивановна; [место защиты: С.-Петерб. гуманитар. ун-т профсоюзов]. – Санкт-Петербург, 2014. – С. 341.: ил. + Прил. (с. 206–341: ил.).

46. *Гутарёва Ю.И.* Чхэккахва (кор. 책가화) – корейский «книжный натюрморт»: традиции и инновации / Ю.И. Гутарёва // Декоративное искусство и

предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. – М.: МГХПА. – 2022. – №3. – Часть 1. – С. 267–280.

47. *Джарылгасинова Р.Ш*. Когурёские гробницы и их настенная живопись. // Корейское классическое искусство: сборник статей; под ред. Л.Р. Концевич. – М.: Наука, 1972.

48. *Джарылгасинова Р.Ш*. Корейские мифы о культурных героях // Религия и мифология народов Восточной и Южной Азии. – М.: ГРВЛ, 1970. – С. 62–72.

49. *Джарылгасинова Р.Ш.* Историческая трансформация древнекорейского мифа о Тангуне. – Симпозиум «Роль традиций в истории Китая». Тезисы докладов. – М., 1968. – С. 25–26.

50. *Джарылгасинова Р.Ш*. Немеркнущая красота росписей государства Когурё / Р.Джарылгасинова // Восточная коллекция. – Зима. – 2007. – С. 98–107.

51. *Джарылгасинова Р.Ш*. Соотношение северного и южного компонентов в этногенезе корейца. – М., ИВЛ, 1964. – С. 82–88.

52. *Дмитревская Н. П.* Япония и Южная Корея. Партнеры и соперники. М., 1992. – 200 с.

53. *Друзь В.А*. Искусство Японии. Путеводитель по постоянной экспозиции 2-ое издание). М.: ГМВ, 2008. – 240 с., ил.

54. *Дубровская Д.В.* Джузеппе Кастильоне (Лан Шинин; 1688–1766) в русле китайской живописной традиции: европейский подход к вопросам перспективы // Актуальные проблемы теории и истории искусства: сб. науч. статей. Вып. 9 / Под ред. А.В. Захаровой, С.В. Мальцевой, Е.Ю. Станюкович-Денисовой. – МГУ имени М. В. Ломоносова / СПб.: НП-Принт, 2019. С. 759–767.

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

56. *Елисеева И.А*. Минхва или низовые формы корейской национальной живописи эпохи Чосон / И.А. Елисеева // Научные сообщения / Гос. музей искусства народов Востока. – М., 1996. – Вып. 22: Проблемы искусства Восточной и Юго-Восточной Азии. – С. 55–75.

57. *Завадская Е.В*. Эстетические проблемы живописи старого Китая. М.: Искусство, 1975. – 265 с.

58. *Завьялова А.Н.* «Картинки весеннего дворца» в традиционой живописи Китая // Идеи и идеалы. – 2021. – Т.13, №1, ч.2. – с. 414–424.

59. *Зайчиков В.Т.* Вклад русских ученых в исследование Кореи / Вопросы географии. Сб. 8. – М., 1948. – С. 37–60.

60. *Иванов А.Ю*. Роль Кореи как «культурного моста» в процессе передачи материковой цивилизации на Японские острова // Вестник центра корееведческих исследований ДВГУ. Материалы III Международной корееведческой конференции. Владивосток, 2005. – С. 75–83.

61. *Ионова Ю.В.* Обряды, обычаи и их социальные функции в Корее. Середина XIX – начало XX в. – М.: Наука, Главная редакция восточной литературы, 1982. – 232 с.

62. *Ионова Ю.В*. Характерные черты одежды корейцев и некоторые вопросы ее развития / Сборник МАЭ. Вып. XXXII. Одежда народов Зарубежной Азии. – Л., 1977. – С. 150–168.

63. *Ионова Ю.В*. Этнография Кореи (избранные статьи) / Ю.В. Ионова. – М.: Первое марта, 2011. – 424 с.

64. Искусство Восточной Азии / Забине Хеземанн, Михаэль Дунн [и др.]; сост. Габриэле Фар-Бекер; [пер. с нем. Бушуева Ю.С. и др.]. – Перераб. изд. 1998 г. – [Konigwinter]: H.F. Ullmann, 2007. – 730 с.: ил., портр.

65. Искусство Китая. – М.: Изобразит. искусство, 1988. – 257 с.: ил. Искусство стран и народов мира: Библиогр. – 257 с.

66. Искусство Китая: Путеводитель / [Вступит. статья Л. Кузьменко]. – М.: Сов. художник, 1980. – [10] с.: 7 л. ил.

67. Искусство Старого Китая в трудах Н.А. Виноградовой / [составители: М. Г. Пивень и др.]; Министерство культуры РФ, Российская академия художеств, Научно-исследовательский институт теории и истории изобразительных искусств при Российской академии художеств. – Москва: БУКСМАРТ, 2016. – 254 с.

68. Искусство стран Востока: Кн. для учащихся ст. классов / А. Н. Анисимов, Л.Н. Гумилев, А.Н. Желоховцев и др.; сост. Д.Б. Пюрвеев, В.И. Скурлатов; под ред. Р.С. Васильевского. – М.: Просвещение, 1986. – 303 с.: 16 л. ил.

69. Искусство Японии, Китая и Кореи / [авт.-сост. Ирина Новикова]. – М.: Эксмо, 2013. – 383 с.: цв. ил.

70. История Кореи (с древнейших времен до наших дней). Т. 1–2. Гафуров Б.Г. и др. (ред. колл.). – М.: Наука, 1974. – 470 с.

71. История Кореи: (Новое прочтение) / [А.В. Торкунов, М.В. Ильин, Ю.М. Колосов и др.]; Под ред. А.В. Торкунова; Моск. гос. ин-т междунар. отношений (ун-т). – Москва: РОССПЭН, 2003 (ППП Тип. Наука). – 429 с.: ил.

72. История искусства Древнего Востока. Т. I, вып. 2. – Л., 1941.

73. История стран и народов мира. Т.2. – М., 1965.

74. *Канаевская Н.А*. Искусство Кореи. – М.: Союзрекламкультура, 1990. – 40 с.

75. *Касаткина И.Л.* Тоскую о милом (Из средневековой женской поэзии в жанре сиджо) // Корейская литература в России. – М.: Издательский центр ИСАА при МГУ, 2003. Т. 1. С. 30–36.

76. *Ким Бусик.* Самгук Саги. Исторические записи Трех государств: В 3 т. Т. 1: Летописи Силла / Изд. текста, пер., вступит, ст. и комментарии М.Н. Пака. М., 1959; Т. 2: Летописи Когурё, Летописи Пэкче. Хронологические таблицы / Изд. текста, пер., вступит, ст. и комментарии М.Н. Пака. М., 1995; Т.3: Разные описания. Биографии / Изд. текста, пер., вступ. ст., коммент., прил. под общ. ред. М.Н. Пака и Л.Р. Концевича. М., 2002.

77. *Ким Н.Н., Хохлова Е.А*. Эволюция социального положения женщин в Корее: от традиционного общества к современному / Н.Н. Ким, Е.А. Хохлова // Восток. – 2017. – № 3. – С. 106–122.

78. *Киреева Л.И.* Альбом жанровых сцен Син Юнбока // Вопросы филологии стран Азии и Африки. Вып. I. – Л.: ЛГУ, 1971. – С. 178–185.

79. *Киреева Л.И.* Из истории изучения творчества Чон Сона в Южной Корее // XX научная конференция по историографии и источниковедению истории стран Азии и Африки. СпбГУ, 6–7 апреля 1999 г. Тез. докл. – СПб., 2000. – С. 59–61.

80. *Киреева Л.И.* К вопросу об изучении художественной ценности корейского искусства на Западе (несколько замечаний по поводу позиции проф. Ю. Хончжуна) // Вестник Центра корейского языка и культуры. Вып. 9. Посвящается памяти А.Г. Васильева. – СПб., 2006. – С. 187–191.

81. *Киреева Л.И.* К характеристике письменных источников в изучении корейского искусства // Востоковедение-16: Исследования по филологии и истории культуры. – Л.: ЛГУ, 1990. – С. 158–163.

82. *Киреева Л.И.* Корейская коллекция Шарля-Луи Вара (к истории коллекционирования корейского искусства) // Востоковедение. Вып. 10. – Л.: ЛГУ, 1984. С. 148–151.

83. *Киреева Л.И.* Корея на Всемирной выставке 1900 года в Париже // Проблемы истории, филологии, культуры. Межвузовский сб. Вып. I. – Магнитогорск: МГПИ, 1994. – С. 306–310.

84. *Киреева Л.И.* Луна как элемент пространства корейской традиционной пейзажной живописи // Проблемы истории, филологии, культуры. Вып. II. – Магнитогорск: МГПИ, 1995. – С. 417–419.

85. *Киреева Л.И.* Роль Чон Сона и художников-жанристов XVIII века в развитии национальной культуры Кореи: дис... канд. историч. наук: 07.00.03 / Л.И. Киреева. – Л., М.: 1973. – 153 с.

86. *Киреева Л.И.* Статьи по искусству Кореи. Сборник избранных статей и заметок. – Магнитогорск, 2006.

87. Книга Марко Поло / перевод старофранцузского текста И.П. Минаева; редакция и вступительная статья И.П. Магидовича. – М.: Государственное издательство географической литературы, 1955. – 376 с.: ил.

88. *Кобзев А.И.* Иллюстрации к «Первой удивительной книге» китайской литературы // Общество и государство в Китае: XL научная конференция. – М.: ИВ РАН, 2010. С. 371–382.

89. *Ковалевский Я.В.* Пространство в китайской пейзажной живописи / Я.В. Ковалевский // Мир науки, культуры, образования. 2008. – №5 (12). – С. 138–140.

90. *Константиновский А.И.* Сто дней в Китае: Путевые заметки художника. – Л.: Художник РСФСР, 1959. – 115 с.: ил.

91. *Концевич Л.Р.* Корееведение: избранные работы / Л.Р. Концевич. – М.: Муравей-Гайд, 2001. – 640 с.

92. *Концевич Л.Р.* Материалы для диахронического изучения корейской топонимии // Топонимика Востока. Новые исследования. – М.: Наука, 1964. – С. 55–73.

93. *Концевич Л.Р.* О развитии традиционного корееведения в царской России (Ист.-библиогр. очерк) // Энциклопедия корейцев России. 140 лет в России. Ред. Цой Броня. – М.: РАЕН, 2003. – С. 77–102.

94. *Концевич Л.Р.* Хронология стран Восточной и Центральной Азии / Ин-т востоковедения РАН; Ин-т восточных культур и античности РГГУ. – М.: Вост. лит., 2011. – 687 с.

95. Корейские предания и легенды из средневековых книг / составление и комментарий Л.Р. Концевич. – М.: Художественная литература, пер. с ханмуна. – М., 1980. – 286 с.

96. Корейское классическое искусство: сборник статей / [сост. и авт. введ. Л.И. Киреева]; АН СССР. Ин-т востоковедения. – Москва: Наука, 1972. – 96 с.: ил.

97. Корейское классическое искусство: сборник эссе. – М.: НИУ ВШЭ Школа Востоковедения, 2020. – 194 с.

98. Корея: вчера и сегодня: Южная Корея, прошлое и настоящее. Корейская культурно-информационная служба Министерства культуры, спорта, туризма, 2015.

99. *Кравцова М.Е.* История культуры Китая: Учеб. пособие для студентов вузов по специальности «Культурология» / М. Е. Кравцова (Серия «Мир культуры»). – 3. изд., испр. и доп. – СПб. [и др.]: Лань, 2003. – 415 с.

100. *Кравцова М.Е.* Китайская простонародная картина-няньхуа // Мировая художественная культура. История искусства Китая: Учебное пособие. – СПб.: Лань, ТРИАДА, 2004. – С. 656–667.

101. *Кузьменко Л.И., Сычев В.Л.* Искусство Китая. – М: Союзрекламкультура, 1990. – С.7–48.

102. *Купер Ронда, Купер Джеффри*. Шедевры искусства Китая. – М: Белфакс издатгрупп, 1998. – 128 с.

103. *Курбанов С.О*. История Кореи: с древности до начала XXI века. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского университета. 2000. – 680 с.

104. *Курбанов С.О.* Конфуцианский классический «Канон сыновей почтительности» в корейской трактовке: корейское восприятие универсальной категории «почтительности к родителям» / С.О. Курбанов; Санкт-Петербургский гос. ун-т. – Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 2007. – 279 с.

105. *Курбанов С.О.* Курс лекций по истории Кореи. – СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2002. – 628 с.

106. *Кычанов Е.И*. Корея в системе международных отношений в восточной Азии (VI–XII) // Вестник Центра корейского языка и культуры. Вып. 2. – СПб., 1997. – С. 107-116.

107. *Кюнер Н.В.* Китайские известия о народах Южной Сибири, Центральной Азии и Дальнего Востока. – М.: Издательство Восточной литературы. 1961. – 391с.

108. *Кюнер Н.В*. Статистико-географический и экономический очерк Кореи. Вып. 1. – Владивосток, 1912.

109. *Лазарева К.В*. Корейский шаманизм: от традиции к перформансу // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2018. №9 (42). С. 154–164.

110. *Ланьков А.Н*. Корея. Будни и праздники. – М.: Международные отношения, 2000. – 480 с.

111. *Лапина З.Г*. Конфуцианство // Основы религиоведения. / Ю.Ф. Борунков, И.Н. Яблоков и др.; Под ред. И.Н. Яблокова. Гл. VII. Национальные религии. – М.: Высш. шк., 1994. – 368 с. С. 95–100.

112. *Ли Ги Бэк* История Кореи: новая трактовка / пер. с кор. яз. – М., 2000.

113. *Лукьянов А.Е*. Лао-Цзы и Конфуций: Философия Дао. – М.: Вост. лит., 2000. – 383 с.

114. *Малявин В.В*. Сумерки Дао: Культура Китая на пороге Нового времени: М.: Дизайн. Информация. Картография, 2000: 436 с., [4] л. ил.: ил; 25 см. Предм. указ.: с. 426–429. – Изд. совместно с: Астрель: АСТ. Рез.: англ.

115. *Марков В.М*. Искусство Республики Корея второй половины XX в.: диссертация на соискание доктора искусствоведения: 17.00.04. – Москва, 2003. – 425 с.: ил.

116. *Марков В.М*. Искусство Республики Корея второй половины XX века. – Владивосток: Издательство Дальневосточного университета, 2002. – 336 с.

117. *Маслов А.А*. Битвы на атласных простынях. Святость, эрос и плоть в Китае. – М.: Рипол Классик, 2020. – 378 с.

118. *Меликсетов А.В.* (ред.). История Китая. Учебник. – 2-е изд., испр. и доп. – М.: МГУ, Высшая школа, 2002. – 736 с.

119. *Миклушевская И.Н., Орловская О.В*. Идеи русского авангарда в творчестве корейской художницы Ли Бул // Декоративное искусство и объектно-пространственная среда. Вестник МГХПА, 3/2022. Часть 1. – С. 281–288.

120. *Миклушевская И.Н., Орловская О.В*. Корейская народная живопись минхва. Ее возникновение, особенности, иконография и историческая ценность // Научно-аналитический журнал Дом Бурганова. Пространство культуры, декабрь 2018. – С. 155–169.

121. *Миклушевская И.Н., Орловская О.В.* Японская, корейская и китайская народная картина: к вопросам стиля, техники, иконографии и художественного образа // Вестник РГХПУ им .С.Г. Строганова, 4/2022. Часть 3. – С. 126-134.

122. Минхва – душа корейского народа. – М.: Культурный центр Посольства Республики Корея в Российской Федерации, 2021. – 48 с.

123. *Мурасаки Сикибу*. Повесть о Гэндзи: В 3 т. / Мурасаки Сикибу; пер. с яп., вступ. ст., приложение и коммент. Т.Л. Соколовой-Делюсиной. – Изд. 2-е, перераб. и доп. – СПб.: Гиперион, 2010.

124. *Муриан И.Ф.* Традиции и художественная форма: терминологический подход / Искусство Востока. Художественная форма и традиция: сб. статей. – СПб.: Государственный институт искусствознания, 2004. – С. 272–283.

125. *Муриан И.Ф.* Художественная форма и традиция; сборник статей / Государственный институт искусствознания. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. – 344 с.

126. *Мухаметзянов Р.Р., Гайнуллина Л.А*. Диалог культур Кореи и Китая: трансформация «чужого опыта» // Корееведение в России: направление и развитие. 2020. Т. 1. № 1. С. 56-60.

127. *Николаева Н.С.* Сад в японской культуре // Грани творчества: Сборник научных статей. Вып. 2 / НИИ теории и истории изобразительных искусств РАХ; отв. ред. Е.Д. Федотова. – М.: Прогресс-Традиция, 2005. – С. 122 –187.

128. *Орловская, О.В.* Развитие пейзажной живописи эпохи раннего Чосон 1392–1550 гг. на примере живописи Ан Гёна / О.В. Орловская // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА. М.: МГХПА. – 2017. – №3. – С. 88–94.

129. *Осенмук В.В.* Китайская живопись тушью. Особенности зрительного восприятия ее формально-стилистического строя современным зрителем, Москва: [б. И.], 2005. – 23 с.: ил., табл.

130. Осенние клены. Антология корейской поэзии VIII–XIX столетий в русских поэтических переводах / сост. Л.Р. Концевич; вступ. статьи, подстрочные переводы со старокорейского и коммент. М.И. Никитиной и Л.Р. Концевича; поэтич. пер. А.А. Ахматовой, А.Л. Жовтиса, Е. Витковского. – СПб.: Гиперион, 2012. – 352 с.

131. *Пак М.Н.* История и историография Кореи. Избранные труды. / М.Н. Пак. – М.: Восточная литература, 2003. – 911 с.

132. *Пак М.Н*. Описание корейских племен начала нашей эры (по «Сань-го чжи») // Проблемы востоковедения. М., 1961, №1. – С. 114-138.

133. *Пак Чхона*. Исследование современного корейского портрета // Вестник искусствознания, 2003. – № 17. – С. 201–232.

134. *Раушенбах Б.В.* Геометрия картины и зрительное восприятие – Спб.; Азбука-классика, 2002. –320 с.

135. *Рубрук В*. Путешествие в Восточные страны / перевод А. И. Малеина. – М.: Государственное издательство географической литературы, 1957. Примечания и иллюстрации добавлены по изданию: Рубрук Вильгельм, Карпини Иоанн Плано. СПб., 1911. – 106 с.

136. *Рудова М.Л*. Китайская народная картина. – М: Аврора, 2003. – 64 с. (Серия: Библиотека «Авроры»).

137. *Рю Хакку*. О месте Древнего Чосона (по материалам Ши цзи Сыма Цяня) // Топонимика Востока: Исследования и материалы / [Ред. коллегия: Э.М. Мурзаев и др.]; АН СССР. Ин-т востоковедения. Топоним. комис. Моск. филиала Геогр. о-ва. – Москва: Наука, 1969. – 239 с.

138. *Самосюк К.Ф.* Го Си. Л.: Искусство, 1978. – 102 с.

139. Сборник Музея антропологии и этнографии / Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). – СПб.: МАЭ РАН, 2004. – 126 с.

140. *Сердюк Е.А*. Японская театральная гравюра XVII–XIX вв. – М.: Искусство, 1990. – 269 с.

141. *Симбирцева Т.М*. Владыки старой Кореи. М.: РГГУ: Труды Института восточных культур и античности; 2012. – 648 с. (Серия: Orientalia et Classica)

142. *Симбирцева Т.М.* Корея на перекрестке эпох. Москва: Муравей-Гайд, 2000. – 251 с.

143. *Синицын А.Ю*. О картинах художников школы Кано в собрании музея антропологии и этнографии РАН и их атрибуции // Вестник С.-Петерб. гос. ун-та культуры и искусств; Вестник СПбГУКИ. 2013. № 3 (16). С. 113–118.

144. Синто – путь японских богов / Ермакова Е.М., Комаровский Г.Е., Мещеряков А.Н. – СПб.: Гиперион, 2002. – 704 с.

145. *Скиппер К.* Заметки о даосизме и сексуальности // Эрос за китайской стеной: научно-художественный сборник / ред. Кобзев А.И. – СПб.: Пионер; М.: АСТ. 2002. – С.102–123.

146. *Смертин Ю.Г.* Кисэн: цветы на обочине // Проблемы Дальнего Востока. 2003, №2. – С. 157–163.

147. Собрание памятников многовекового развития художественной культуры Японии. Искусство Японии. – М.: Директ Медиа., 2004. CD.

148. *Соколов-Ремизов С.Н.* Живопись и каллиграфия Китая и Японии на стыке тысячелетий в аспекте футурологических предположений. – М.: Книжный дом Либроком, 2009. – 256 с.

149. *Соколов-Ремизов С.Н.* Литература. Каллиграфия. Живопись. К проблеме синтеза искусств в художественной культуре Дальнего Востока / ответ. ред. Л.М. Ермакова / АН СССР Министерство Культуры СССР ВНИИ искусствознания. – М.: Наука, глав. Ред. восточной лит-ры, 1985. – С. 312 с.: ил.

150. *Солодовникова О.Н.* Искусство Китая. – М.; АСТ, 2023. – 192 с.

151. *Сун Чжи Хе.* Эволюция корейской монументальной живописи; современная монументальная живопись Кореи в городской среде: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.04 / Сун Чжи Хе; [Место защиты: Науч.-исслед. ин-т теории и истории изобразит. искусств Рос. акад. художеств]. – Москва, 2010. – С. 140 с.: ил.

152. *Сычев В.Л.* Классическая живопись Китая в собрании Государственного музея Востока. Каталог коллекции. – М., Государственный музей Востока, 2014. – С. 92.

153. *Сычев Л.П.*, *Сычев В.Л.* Китайский костюм. Символика. История. Трактовка в литературе и искусстве. – М.: ИВ АН СССР, 1975. – 172 с.

154. *Тай Гаоди*. Новогодние картинки / Пер. с кит. Беляевой М.А. – М.: Шанс,. – 2021. – 119 с.

155. *Тихонов В.М., Кан Мангиль.* История Кореи. В 2 т. Т. 1. С древнейших времен до 1876 года.– М.: Наталис, 2003.

156. *Торкунов А.В., Ли В.Ф.* Корейский полуостров: метомарфозы послевоенной истории. – М.: ОЛМА Медиа Групп, 2008. – 541 с.

157. *Успенский М.В*. Из истории японского искусства: сб. ст. / М.В. Успенский. – СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2004. – 142, [9] с., [36] л. цв. ил.: ил., цв. ил., портр., карт.

158. *Успенский М.В*. Хиросигэ. 100 видов / БММ, Эдо; 2006. – 256 с.

159. *Фань Вэнь-лань.* Древняя история Китая. От первобытно-общинного строя до образования централизованного феодального государства. – М.: 1958. – 294 с.

160. *Федоренко Н.Т.* Краски времени. Черты японского искусства. – М.: Искусство, 1972. – 144 с.

161. *Федоренко Н.Т.* Японские записи. – М.: Сов. писатель, 1974. – С. 496., 48 л.: ил.

162. *Филимонова Е.Н.* Символика растений в переводных произведениях. «Благородные» растения (на материале переводов с корейского и китайского языков) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2003. – Вып. 25. – С. 26-53.

163. *Фиссер М.В.* Традиционный японский фольклор / Перевод А. Г. Фесюна. – М.: Серебряные нити, 2016. – 248 с.

164. *Фишер, Роберт*. Искусство буддизма / Роберт Е. Фишер; [Пер. А. Гусева]. – Москва: Слово, 2001. – 222, [1] с.: ил.

165. *Фукс Эдуард*. Иллюстрированная история эротического искусства / пер. с нем. – М.: Республика, 1995. – 448 с.: ил.

166. *Хан Ёнъу.* История Кореи: новый взгляд / Хан Ёнъу / пер. с корейского под ред. М.Н. Пака. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 758 с.: ил.

167. *Харнский К.А.* Китай с древнейших времен до наших дней / К. Харнский. – Владивосток: Книжное дело; Хабаровск: [б. и.], 1927. – XLVIII. – 440 с. [6] л.: ил.

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

169. *Хохлова Е.А*. Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения,

темы, имена, техники. – М.: Манн, Иванов и Фербер, 2023. – 224 с.

170. *Хохлова Е.А.* Значение термина чингёнсансухва (眞景山水畵) // Проблемы истории, филологии, культуры. 2016. №2 (52). С. 371–379.

171. *Хохлова Е.А.* Изучение живописи Чосон в XX веке / Е.А. Хохлова // Вестник российского кореееведения. – М.: Восточная литература. – 2014. – № 4. – С. 188–199.

172. *Хохлова Е.А.* История искусства Кореи / Е.А. Хохлова // Онлайн-курс портала Открытое образование: [Электронный ресурс]. – URL: https://openedu.ru/course/hse/KOREA/?fbclid=IwAR1EifT90UbPMzvFvkekAxEeWLCkig5ZYAEaZfOnV_Gy-2Ns10tYtbYiJjg (дата обращения 21.08.2024).

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

174. *Чжан Аньчжи*. История китайской живописи. – Феникс, 2008. –7352 с.

175. *Чой Сун Хва*. Исследование народного изобразительного творчества (Popular art) Кореи 1980-х годов: дисс. ... канд. искус.: 17.00.04. – Москва, 2007. – 162 с.

176. *Чон Чхоль*. Корейская классическая поэзия. – М., ГИХЛ, 1956. – изд. 2-е, 1958. – 259 с.

177. *Шишкина Е., Доминов Э*. Великие талисманы фэн-шуй. – СПб.: Лениздат, 2006. – 320 с.

178. Эршисы сяо. «Двадцать четыре образца охотного и умелого служения старшим». Пер. Мышинский А.Л., Чжу Юйфу // Уральское востоковедение. – 2015. – № 6. – С. 233-241.

179. Японская гравюра. XVIII – XIX вв.: [из собрания музея]: каталог выставки / Гос. музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина; [сост. и авт. вступ. ст. Б.Г. Воронова]. – Москва: Советский художник, 1956. – 13 с.

Литература на западноевропейских языках:

1. *Ahn Hwi-joon.* Traditional Korean Painting / Hwi-joon Ahn. In: Korean art tradition. A historical survey. Edited by Young Ick Lew. – Seoul: Ph. D. Hallum University, Korea Foundation, 1993. – P. 81–147.
2. Arts of Korea: [catalogue of the exhib. at The Metropolitan Museum of Art on June, 1998 – Jan. 24, 1999] / ed. Judith G. Smith; contrib. Chung Yang-mo, [et al.]. – New York: The Metropolitan Museum of Art, 1998. – 511 p.: ill., col. ill., maps.
3. *Cahill, James*. Hills beyond the River. Chinese Painting of the Yuan Dynasty. 1279–1368. N-Y, 1976.
4. *Choo, Carolyn Kyongshin Koh*. Traditional Korean Ceramics: A Look by a Scientist. Seoul: Design nanoom, 2016. – 292 p.
5. *Chung, Edward YJ*. Korean Confucianism: Tradition and Modernity. Seongnam: The Academy of Korean Studies, 2015. – 180 p.
6. *Connor, Mary E*. The Koreans. ABC-CLIO, 2012.
7. Dreams of Spring: Erotic Art in China. The Bertholet Collection. In: Yimen, Rev; Bertholet Collection / Amsterdam: Pepin Press. 1997. – 207 p.
8. Essential Korean Art: From Prehistory to the Joseon Period. Seoul, Hyeonamsa, 2004. – 420 p.
9. *Forbes Andrew*. Henley, David. Suzuki Harunobu: 100 Beauties. Chiang Mai. Cognoscenti Books; 2012.
10. *Gompertz G*. Bibliography of Western literature on Korea from the earliest times until 1950. In: Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society, vol. 40, Seoul, 1963. – 345 p.
11. *Hammer E.* The Arts of Korea. A Resource for Educators. Edited by Smith J.G. New York: The Metropolitan Museum of Arts, 2001. – 167 p.
12. *Hong Sun-pyo, Cho Yoon-jung, Park Hyun-ju*. Traditional Korean Painting. Seoul: Ewha Womans University Press, 2011. – 181 p.
13. *Hong Suripyo*, *Jang Nam-won et al.* Understanding Korean Art: From the Prehistoric through the Modern Day. Seoul: Jimoondang, 2011. – 254 p.
14. *Jungmann Burglind*. Pathways to Korean Culture. Painting of the Joseon Dynasty, 1392–1910. London: Reaktion Books, 2014. – 384 p.

15.*Kim Che-won* and *Kim-Lee, Lena*. Art of Korea. – Tokyo, New York and San Francisco, 1974.

16.*Kim Jaeyeol*. Handbook of Korean Art. White Porcelain and Punch'ong Ware. Seoul, 2002.

17.*Ko Yu-seop*. The Complete Works. Volume 2: The History of Korean Art, Part B – Topical Treatises. Paju: Youlhwadang Publishers, 2007. – 536 p.

18.*Kontsevich Lev R*. Reconstructing the text of the Tan'gun myth and its proper names. In: Perspectives on Korea. Sydney, 1998.

19. *Koo John H., Nahm Andrew C.* An Introduction to Korean Culture. 1997. – 479 p.

20. Korean Art and Design / text Beth McKillop; phot. Ian Thomas; design and production Patrick Yapp. – London: Victoria and Albert Museum, 1992. – 191 p.: col. ill., ill., maps.

21. Korean Cultural Heritage. Traditional Lifestyles. Seoul, 1997.

22.*Kwon Mee-yoo*. Joseon folksy painting reveal coy culture. In: The Korea Times, 2013-01-16. URL: https://www.koreatimes.co.kr/www/art/2024/08/398_128945.html (дата обращения 21.08.2024).

23.*Lee Dongjy*. The Beauty of Old Korean Paintings: a History and an Appreciation. Seoul: Saffron Books; Eastern Art Publishing, 2004. – 416 p.

24.*Lee S*. Art of the Korean Renaissance, 1400–1600: [catalogue of the exhibition at The Metropolitan Museum of Art, Mar. 17-June 21, 2009] / Soyoung Lee; with essays by JaHyun Kim Haboush, [et al.]. – New York: The Metropolitan Museum of Art; New Haven; London: Yale University press, 2009. – XII, 128 p.: ill., col. ill. –115 p.

25.*Lee, Samuel Songhuun*. Hanbok: Timeless Fashion Tradition. Seoul Selection, 2013. – P. 108.

26. Masterpieces of Korean Art. – Seoul: The Korean Foundation, 2010. – 222 p.

27.*McArthur Meher*. Gods and Goblins, Folk Paintings from Otsu. Pacific Asia Museum, 1999.

28.*Michener, James Albert*. The Floating World. University of Hawaii reprint, 1983. 472 p.

29.*Moon Seongsook*. The Rise of Women in Korea: Gains and Obstacles. In: Insight into Korea. Edited by the Korea Herald. Seoul: Herald Media, – 2007. – P. 204-213.

30.*Mullany Francis*. The Symbolism in Korean Ink Brush Painting / by Francis Mullany / Folkstone, Kent: Global oriental, 2006. – XIV, 414 p.

31.*Oh Ju-seok*. Special Lecture on Korean Paintings. Seoul: Hollym International Corporation, 2011. – 261 p.

32.*Oh Kwang-su*. Korean Painting in a Modern World. In: Koreana. 1995. Vol. 9. № 2. – P. 16-23.

33.*Oh Se-hyun*. Sin Yun-bok and His Genre Painting / Se-hyun Oh. In: Korean Heritage. Seoul: Cultural Heritage Administration, Vol. 9, №4, 2012. – P. 14-19.

34.*Park Youngdae*. Essential Korean Art from Prehistory to the Joseon Period / Youngdae Park. Seoul: Heonamsa Publishing Co., 2004. – 420 p.

35.*Rhee, Song Nai et al.* Korean Contributions to Agriculture, Technology and State Formation in Japan. In: Asian Perspectives, Vol. 6, No. 2, Fall 2007. Pp. 404–459.

36. Sexuality and Edo Culture 1750–1850. Proceedings for the Conference. Indiana University, Bloomington., 1995.

37.*Shinzo Ogyu*. Teiko Utsumi. “Otsu-e” Japan Folk Crafts Museum Collection. Toho Shuppan Inc., 2005.

38.*Siebold Ph. Fr. von*. Nippon: Archiv zur Beschreibung von Japan und dessen Neben- und Schutzlandern. T. 3. Leyden, 1832.

39. Treasures from Korea: Arts and Culture of the Joseon Dynasty, 1392–1910. Ed. Hyunsoo Woo. Philadelphia Museum of Art, 2014. – 352 p.

40.*Yi Song-mi*. Fragrance, Elegance, and Virtue: Korean Women in Traditional Arts and Humanities. Seoul, Daewonsa, 2002. – 171 p.

41.*Yi Song-mi.* Korean Landscape Painting: Continuity and Innovation through the Ages. Seoul, 2006. – 221 p.

42. *Yi Sŏng-Mi*. Searching for Modernity. Western Influence and True-View Landscape in Korean Painting of the Late Chosŏn Period / Sŏng-Mi Yi. Seattle: Spencer Museum of Art, University of Washington Press, 2015. – 222 p.

43. *Yi, I-Hwa.* Korea's Pastimes and Customs: A Social History. Homa & Sekey Books, 2006. – 264 p.

44. *Yoon Yeol-su*. Handbook of Korean Art. Folk painting. Seoul, Yekyong Publishing Co., 2002. – 373 p.

45. *Yoshiho Yonezawa, Chu Yoshizawa*. Japanese Painting in the Literati Style. Weatherhill, New York,1974. 190 p.

Литература на корейском и китайском языке:

46. *강명관.* 그림으로 읽는 조선 여성의 역사. 서울: 휴머니스트, 2012. 396 쪽. (*Кан Мёнгван*. История женщины периода Чосон сквозь призму корейской живописи. Сеул, Humanist, 2012. 396 с.)

47. *강명관.* 조선 풍속사 1. 조선 사람들, 단원의 그림이 되다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 431 쪽. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 1. Корейцы периода Чосон в живописи Танвона / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 431 с.).

48. *강명관.* 조선 풍속사 2. 조선 사람들, 풍속으로 남다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 343 쪽. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 2. Корейцы и их обычаи, запечатленные в жанре / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 343 с.).

49. *강명관.* 조선 풍속사 3. 조선 사람들, 혜원의 그림 밖으로 걸어나오다. – 서울: 푸른역사, 2010. – 287 쪽. (*Кан Мёнгван*. Жанровая живопись периода позднего Чосон. Т. 3. Корейцы периода Чосон в живописи Хевона / Мёнгван Кан. – Сеул: Пхурын ёкса, 2010. – 287 с.).

50. *고유섭.* 조선화론집성. 상. – 서울: 고고미술동인회, 1965. – 488 쪽. (*Ко Юсоп.* Собрание живописи эпохи Чосон. Часть 1. – Сеул: Когомисульдонинхве, 1965. – 488 с.).

51. *고유섭.* 조선화론집성. 하. – 서울: 고고미술동인회, 1965. – 547 쪽. (*Ко Юсоп.* Собрание живописи эпохи Чосон. Часть 2. – Сеул: Когомисуль донинхве, 1965. – 547 с.).

52. *고유섭.* 조신 미술사. 서울: 열화당, 2007. 563 쪽. (*Ко Юсоп*. История искусства Чосон. – Сеул: Ёльхвадан, 2007. – 563 с.)

53. 고조선에 관한 토론 논문집. 평양, 1963. (Сборник дискуссионных статей о Древнем Чосоне. – Пхеньян, 1963.)

54. 국립 중앙 박물관 100 선. 서울 국립 중앙 박물관, 2006. 260 쪽. (100 сокровищ Национального музея Республики Корея. – Сеул: Издательство Национального Музея Кореи, 2006. – 260 с.)

55. *김속형.* 양방논. 역사논문집, 3. 평양, 1959. (*Ким Сокхён*. Записи о *янбанах* // Сборник статей по истории, 3. Пхеньян, 1959.)

56. *김용준.* 고구려 고분 벽화 연구. 평양: 과확원출판사, 1958. 26 쪽 (*Ким Ёнджун*. Изучение настенной живописи древнекогурёских гробниц. Пхеньян: Квахагвон чхульпанса, 1958. – С. 26).

57. *김원룡.* 한국 미술문화의 의해. – 서울: 예경, 2002. – 530 쪽 *(Ким Воннён*. Как понимать корейскую культуру / Воннён Ким. – Сеул: Егён, 2014. – 382 с.).

58. *김원룡, 안휘준.* 한국 미술사의 역사. 서울: 시공사. 2011. 454 쪽. (*Ким Воннён, Ан Хвиджун.* История корейского искусства. – Сеул: Сигонса, 2011. – 454 с.).

59. *김호연.* 한국의 민화 (미술문고 15). 서울: 열화당, 1976. 54 쪽. (*Ким Хоён*. Народная живопись Кореи (Серия «Собрание по искусству», 15). Сеул: Ёльхвадан, 1976 г. – 54 с.)

60. *배한철.* 잡초와 같았던 신윤복, 조선르네상스를 열다. 매일경제, 2020-04-09. (*Пэ Ханчхоль*. Син Юнбок, похожий на сорняк, положил начало эпохе Возрождения в Чосоне // Мэиль кёндже, 09.04.2020. – URL: https://www.mk.co.kr/news/culture/9288851 (дата обращения 21.08.2024).

61. *안휘준.* 한국 미술의 미. 서울: 효형출판, 2008. 367 쪽. (*Ан Хвиджун.* Красота корейского искусства. – Сеул: Хёхён чхульпхан, 2008. – 367 с.)

62. *안휘준.* 한국 회화 이해. 서울: 시공사, 2004. 415 쪽. (*Ан Хвиджун*. Понимание корейской живописи. Сеул: Сигонса, 2004. – 415 с.)

63. *안휘준.* 한국의 미술과 문화. 서울: 시공사 2000. 455 쪽. (*Ан Хвиджун*. Искусство и культура Кореи. – Сеул: Сигонса, 2000. – 455 с.)

64. *안휘준.* 한국 회화의 전통. 서울: 사회평론, 2012. 498 쪽. (*Ан Хвиджун.* Традиции корейской живописи / Хвиджун Ан. – Сеул: Сахве пхённон, 2012. – 498 с.)

65. *오주석.* 다원 김홍도. 서울: 솔, 2008. 498 쪽. (*О Джусок*. Танвон Ким Хондо / Сеул: Соль, 2008. – 498 с.)

66. *윤영수, 신민정.* 풍속화. 붓과 색으로 조선을 깨우다 김홍도 신윤복 김준근. 서울: 지식채널, 2008. 248 쪽. (*Юн Ёнсу, Син Минджон*. Жанровая живопись. Пробуждение Чосона кистью и светом Ким Хондо, Син Юнбока и Ким Джунгына / Ёнсу Юн, Минджон Син. – Сеул, 2008. – 248 с.)

67. *윤희순.* 조선 미술사 연구. 서울: 열화당, 2001. – 208 쪽. (*Юн Хвисун*. Исследование искусства эпохи Чосон. – Сеул: Ёльхвадан, 2001. – 208 с.)

68. *이규경.* 오주연문장전산고. 1. 서울: 누리미디어, 2018. (*Ли Гюгён.* Записи и рукописи Оджу. Т.1. Сеул: Нурымидио, 2018.)

69. *이동주.* 우리 옛 그림의 아름다움. 서울: 시공사, 1996. – 383 쪽. (*Ли Донджу*. Красота наших старинных картин. – Сеул: Сигонса, 1996. – 383 с.)

70. *이동주.* 하국회화사론. 서울: 열화당, 1994. – 346 쪽. (*Ли Донджу.* История корейской живописи. Сеул: Ёльхвадан, 1994. – 346 с.)

71. *이성미.* 조선왕실의 미술문화. 서울: 대원사 2005. 520 쪽. (*Ли Сонми и др*. Придворная художественная культура Чосон. – Сеул: Тэвонса. 2005. – 520 с.).

72. *이성미, 김정희.* 한국 회화사 용어집. 서울: 다할 미디어, 2015. (Ли Сонми, Ким Джонхи. Словарь терминов корейской живописи. – Сеул: Тахальмидио, 2015.)

73. [이인숙의 옛그림 예찬] 장승업 (1843~1897) '녹수선경' // 매일신문 문화부 2019-11-24. ([Из собрания древних картин Ли Инсук] «Бессмертный [читает]

оленю священную книгу» Чан Сынопа (1843–1897) // Отдел культуры газеты «Мэиль синмун», 24.11.2019.) [Электронный ресурс.] – URL: https://www.imaeil.com/page/view/2019112009561047272/ (дата обращения 21.08.2024).

74. *장경희*. 한국 미술 문화의 이해. 서울: 예경, 1994. – 530 쪽. (*Чан Гёнхи.* Понимание искусства и культуры Кореи. – Сеул: Егён, 1994. – С. 530)

75. *정성희*. 조선의 성풍속: 여성과 성문화로 본 조선사회. 서울: 가람기획. 2007. – 352 쪽. (*Чон Сонхи*. Сексуальные обычаи эпохи Чосон: взгляд на общество Чосона через женщин и сексуальную культуру. Сеул: Карамгихвек, 2007. – 352 с.)

76. *조자용*. 한호의 미술. 서울: 에밀레미술관, 1974. 237 쪽. (*Чо Джаён*. Искусство корейского тигра. Сеул: Музей Эмилле, 1974. – 237 с.)

77. 풍속 인물화 –일상, 꿈 그리고 풍류. 서울: 간송미술문화재단, 2016. 240 쪽. (Жанровая живопись и изображения людей – повседневная жизнь, мечты и энергия. Каталог выставки. – Сеул: Кансонский фонд изобразительного искусства, 2016. – 240 с.)

78. *홍선표*. 조선 회화사론. 서울: 문예출판사, 1999. 707 쪽. (*Хон Сонпхё*. Исследование живописи эпохи Чосон. – Сеул: Мунэ чхульпханса, 1999. – 707 с.)

79. *홍선표*. 한국의 전통 회화. 서울: 이화여자대학교출판사, 2009. 161 쪽. (*Хон Сонпхё*. Традиционная корейская живопись. – Сеул: Ихва ёджа тэхаккё чхульпханса, 2009. – 161 с.)

80. 讓我們來偷窺一個一千多年前的山西家庭的日常生活 // 原文網址, 2017-10-24 (Давайте заглянем в повседневную жизнь семьи из Шаньси более тысячи лет назад // Новостной портал Китая, 24.10.2017.) URL: https://kknews.cc/culture/kajox6q.html (дата обращения 21.08.2024).

81. 太平春市图卷 // 红叶山, 2022-06-26 (Свиток Дин Гуаньпэна «Весенний рынок Тайпин») // Портал Хунешань, 26.06.2022. URL: https://hongyeshan.com/post/38858.html (дата обращения 21.08.2024).

Справочная и энциклопедическая литература:

1. Большой корейский энциклопедический словарь. Т. 1–7. – Сеул, 1959–1960.
2. Большой толковый словарь по культурологии. – Москва: Вече, 2003.
3. Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т.; Ин-т Дальнего Востока. – М.: Вост. лит., 2006. – Т. 6 (дополнительный). Искусство / ред. М.Л. Титаренко и др., 2010.
4. История стран и народов мира. Т. 2. – М., 1965.
5. Китайская мифология. Энциклопедия. М.: Изд-во Эксмо, Мидгард 2007.
6. Мифы народов мира: энциклопедия. М.: Советская энциклопедия, 1992.
7. Советская историческая энциклопедия: в 16 т. / под ред. Е.М. Жукова. – М.: Советская энциклопедия, 1961–1976.
8. Энциклопедия мифологии. Академик [Электронный ресурс.] – URL: https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_myphology/3003/%D0%9B%D0%AE?ysclid=m0o6e58kpt83705056 (дата обращения: 30.08.2024).
9. Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture. Vol. I. Encyclopedia of Korean Seasonal Customs. The National Folk Museum of Korea (South Korea). – 336 p.
10. Encyclopedia of Korean Folklore and Traditional Culture. Vol. II. Encyclopedia of Korean Folk Beliefs. The National Folk Museum of Korea (South Korea). – 330 p.
11. 광명 백과사전. 6 문학 예술. 평양: 백과사전출판사, 2008. – 879 쪽. (Энциклопедия Кванмён. Т.6: Литература и искусство, Пхеньян: Издательство «Энциклопедия», 2008. – 879 с.)
12. 한국만족문화대백과사전. 서울, 한국정신문화연구원. (Большая энциклопедия корейской национальной культуры. Сеул, Академия корееведения.) [Электронный ресурс]. – URL: https://encykorea.aks.ac.kr (дата обращения: 30.08.2024).

Электронные ресурсы:

1. Неоконфуцианство в Азиатской модели развития // Буддийский информационный портал [Электронный ресурс]. – URL: https://buddha.by/neokonfutsianstvo-v-aziatskoi-modeli-razvitiya (дата обращения 21.02.2020).
2. Все о Корее. Справочно-информационный портал [Электронный ресурс]. – URL: https://vseokoree.com/vse-o-koree/kultura-i-traditsii/korejskaya-zhivopis (дата обращения 05.04.2018).
3. Корё сарам. Записки о корейцах [Электронный ресурс]. – URL: https://koryo-saram.ru/ (дата обращения 13.01.2018).
4. Кореeведение [Электронный ресурс]. – URL: http://www.korea.net (дата обращения: 25.09.2020).
5. Российская ассоциация университетского кореeведения [Электронный ресурс]. – URL: http://www.rauk.ru/ (дата обращения 17.07.2019).
6. Синология. Ру [Электронный ресурс]. – URL: https://www.synologia.ru (дата обращения 17.01.2022).

Сайты музеев России:

Галерея Кирилла Данелия (Fusion Culture Gallery) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.fcg.ru/ (дата обращения: 08.08.2020).

Государственный музей искусства народов Востока [Электронный ресурс]. – URL: http://www.orientmuseum.ru (дата обращения 23.03.2020).

Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера) РАН [Электронный ресурс]. – URL: http://www.kunstkamera.ru (дата обращения 23.03.2020).

Российский этнографический музей [Электронный ресурс]. – URL: https://ethnomuseum.ru (дата обращения 23.03.2020).

Сайты музеев Республики Корея:

Музей Женского университета Ихва [Электронный ресурс]. – URL: http://cms.ewha.ac.kr/user/indexMain.action?siteId=museum (дата обращения: 21. 08. 2020).

Музей народной живописи Кахве (Gahoe Museum) [Электронный ресурс]. – URL: http://www.gahoemuseum.org (дата обращения 15.08.2020).

Музей Сеульского национального университета [Электронный ресурс]. – URL: http://museum.snu.ac.kr (дата обращения 17.09.2021).

Музей Университета Хонъик [Электронный ресурс]. – URL: http://museum.hongik.ac.kr (дата обращения 19.08.2020).

Национальный музей Республики Корея [Электронный ресурс]. – URL: https://www.museum.go.kr/site/main/home (дата обращения 06.11.2021).

Национальный этнографический музей Кореи [Электронный ресурс]. – URL: http://www.nfm.go.kr/home/index.do (дата обращения 21.08.2020).

Тондэмун Дизайн Плаза (Dongdaemun Design Plaza, DDP), г. Сеул [Электронный ресурс]. – URL: https://ddp.or.kr/ (дата обращения 22.08.2016).

Художественная галерея Кансон [Электронный ресурс]. – URL: http://kansong.org (дата обращения 20.08.2020).

Художественный музей Лиум [Электронный ресурс]. – URL: http://www.leeum.org/html/global/main.asp (дата обращения 04.08.2020).

Художественный музей Хоам [Электронный ресурс]. – URL: http://www.hoammuseum.org/html/main/index.asp (дата обращения 20.08.2020).

Сайты музеев Китая и Японии:

Государственный музей Гугун в Пекине [Электронный ресурс]. – URL: https://www.dpm.org.cn/ (дата обращения 31.01.2020).

Музей провинции Хунань г. Чанша [Электронный ресурс]. – URL: https://www.hnmuseum.com (дата обращения 22. 01.2020).

Музей Тэнри (Tenri University Sankokan Museum) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.sankokan.jp/ (дата обращения 23.01.2020).

Национальный музей Гугун в Тайбэе [Электронный ресурс]. – URL: https://www.npm.gov.tw (дата обращения 31.01.2020).

Токийский национальный музей [Электронный ресурс]. – URL https://www.tnm.jp/ (дата обращения 24.01.2020).

Сайты музеев США и Европы:

Boston Museum of Fine Arts (Музей изящных искусств Бостона, Бостон, США) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.mfa.org (дата обращения 23.02.2022).

Harvard Art Museum (Гарвардский художественный музей, Кембридж, США) [Электронный ресурс]. – URL: https://harvardartmuseums.org/ (дата обращения 27.01.2020).

Musée National des Arts Asiatiques – Guimet, Musée Guimet (Национальный музей восточных искусств, Музей Гиме, Париж, Франция) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.guimet.fr (дата обращения 31.01.2020).

The British Museum (Британский музей, Лондон, Великобритания) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.britishmuseum.org (дата обращения 31.01.2020).

Victoria and Albert Museum (Музей Виктории и Альберта, Лондон, Великобритания) [Электронный ресурс]. – URL: https://www.vam.ac. (дата обращения 29.01.2020).

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

На правах рукописи

Орловская Ольга Викторовна

Жанровая живопись Кореи позднего периода Чосон (кон. XVII – нач. XX вв.) и ее художественные особенности

05.10.3 Виды искусства (изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура)

Том 2 (Приложения)

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель
кандидат искусствоведения
И.Н. Миклушевская

Москва
2025

СОДЕРЖАНИЕ

Приложение 1.

Список иллюстраций.....3

Альбом иллюстраций.....17

Приложение 2.

Хронологическая таблица…….....148

Приложение 3.

Терминологический словарь.....149

ПРИЛОЖЕНИЕ 1. СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

1. Сцена охоты. Фрагмент на западной стене в гробнице *Муёнчхон* («Гробница с танцующими»). Когурё, сер. IV – V в., г. Цзиань, КНР.
2. Кувшин типа *мэбён* и подставка для подогрева. Селадон, инкрустация, высота 36,1 см (подставка 7,4 см). нач. XIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
3. Селадон типа *мэбён*, высота 38,5 см, XVIII в., Музей Женского университета Ихва, Сеул.
4. Ли Джехён. «Переправа через реку зимой» (기마도강도). Шелк, краски, 73,6×109,4 см, XIV в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
5. Кан Хиан. «Мудрец, смотрящий на воду» (고사관수도). Бумага, тушь, 23,4×15,7 см, перв. пол. XV в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
6. Ли Гёнъюн. «Мудрец, опустивший ноги в воду» (고사탁족도). Шелк, тушь, минеральные краски, 27,8×19,1 см, втор. пол. XVI в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
7. Хам Юндок. «Мудрец на ослике» (기려도). Шелк, тушь, минеральные краски, 15,6×19,2 см, втор. пол. XVI в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
8. Ким Хондо, Кан Сехван. «Тигр под сосной» (송하맹호도). Шелк, минеральные краски, 90,4×43,8 см, втор. пол. XVIII в., Музей Хоам, Сеул.

   Неизв. автор. «Тигр и сорока» (호작도). Фрагмент ширмы. Бумага, минеральные краски, тушь, 40 ×12 см, XVIII в., Национальный музей Кореи, Сеул
9. Неизв. автор. «Сцена ткачества» (베짜기). Бумага, тушь, ?×? см, XVIII в., Музей народной живописи эпохи Чосон, Сеул.
10. Неизв. автор. «Легенда о Ван Сяне» (왕상부빙도). Копия с гравюры из трактата Ли Бёнмо «Орюн хэнсильдо» (오륜행실도, «Пять принципов морали», 1797). Бумага, тушь, ?×? см, XVIII в., оригинал - Национальная библиотека РК.
11. Неизв. автор. «Легенда о Мэн Цзуне в бамбуковой роще» (맹종읍죽). Фрагмент ширмы. Бумага, тушь, ?×? см, XVIII в.

12. Неизв. автор. «Почтительная госпожа Тан, [кормящая грудью пожилую свекровь]» (당무인효자도). Копия с гравюры из трактата Ли Бёнмо «Орюн хэнсильдо» (오륜행실도, «Пять принципов морали», 1797)Бумага, тушь, минеральные краски, XIX в., оригинал - Национальная библиотека РК.
13. Неизв. автор. «Перо кормит отца своим молоком». Фреска, 53,7×53,7 см, 45–79 гг., Национальный археологический музей, Неаполь.

    Питер Пауль Рубенс. «Отцелюбие римлянки». Холст, масло, 140,5×180,3 см., ок. 1612 г., Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург.
14. Сок Кён. «Фея Маго собирает травы» (마고채지). Шелк, тушь, минеральные краски, 19×21,9 см, XV в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
15. Ли Мёнъук. «Разговор между рыбаком и дровосеком» (어초문답). Бумага, акварель, 173×94 см, XVII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
16. Сим Саджон. «Лю Хай играет [с жабой] в одиночестве» (해섬자희). Шелк, акварель, 22,8×15,6 см, XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
17. Ким Хондо. «Группа даосских бессмертных» (군선도). Шелк, тушь, минеральные краски, 132,8×575,8 см, 1776 г., Музей Лиум, Сеул.
18. Ким Хондо. «Кража персика в саду [бессмертных]» (낭원투도). Бумага, акварель, 102,1×49,8 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
19. Ким Хондо. «Чжан Го на осле» (과로도기). Шелк, акварель, 134,6×56,6 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
20. Ким Хондо. «Молитва Будде, [повернувшись] на запад» (염불서승도). Шелк, акварель, 20,8×28,7 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
21. Ли Инмун. «Пастушок играет на бамбуковой флейте» (목양취소). Бумага, акварель, 30,8×41см, кон. XVIII – нач. XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

22. Ли Инмун. «Бессмертный, заваривающий целебные травы» (선동전약). Бумага, минеральные краски, тушь, 41×30,8 см, кон. XVIII – нач. XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
23. Чан Сыноп. «Три старца считают годы» (삼인문년도). Шелк, тушь, минеральные краски, 152×69 см, 1894 г., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
24. Чан Сыноп. «Бессмертный [читает] оленю священную книгу» (녹수선경). Шелк, тушь, 35,3×23,3 см, кон. XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
25. Юн Дусо. «Созерцая луну» (의암관월도). Шелк, тушь, отмывка, 24×21,5 см, XVII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
26. Чон Сон. «Чтение на досуге» (독서여가). Шелк, минеральные краски, 24×16,8 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
27. Чон Сон. «Чхокчэ пишет стихи» (척재제시). Шелк, минеральные краски, тушь, 28,5×33 см, 1741 г., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
28. Чон Ёнсок. «Игра в *чанги*» (현이도). Шелк, тушь, акварель, 31,5×43,3 см, кон. XVII – нач. XVIII вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
29. Ким Хусин. «Знатное веселье после бурной попойки» (통음대쾌). Бумага, акварель, 33,7×28,2 см, XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
30. Ким Хондо. «Соколиная охота» (호귀응렵). Бумага, минеральные краски, 28×34,2 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
    Ким Хондо. «Сокол» (호응도). Шелк, тушь, акварель, 13×17,5 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
31. Син Юнбок. «Игра в *тхухо* под деревом» (임하투호). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

32. Син Юнбок. «Наслаждение *каягымом* и любование лотосами» (청금상련). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
33. Син Юнбок. «Танец с мечами» (쌍검대무). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
34. Син Юнбок. «Наслаждение весенним днем» (상춘야흥). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
35. Син Юнбок. «Прогулка на лодке по реке» (주유청강). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
36. Син Юнбок. «Наслаждение прохладой» (납량만흥). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
37. Син Юнбок. «Игра в *ссанъюк*» (쌍육삼매). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
38. Син Юнбок. «Шаманский танец» (무녀신무). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
39. Син Юнбок. «В ожидании вина» (홍루대주). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
40. Син Юнбок. «Вечером в питейном доме» (주사거배). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35,6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

41. Пэк Ынбэ. «Волнительная игра на *каягыме*» (탄금야흥). Бумага, акварель, 20,3×30,3 см, кон. XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
42. Пэк Ынбэ. «Прогулка на осле вниз по воде» (기려연강도). Бумага, акварель, 26,5×25,6 см, кон. XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
43. Ю Сук. «Распитие вина и созерцание луны» (망월연음). Бумага, акварель, 27,6×33,7 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
44. Юн Дусо. «Несущий хворост в заснеженных горах» (설산부시). Шелк, тушь, 24×17 см, XVII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
45. Чо Ёнсок. «Толчение [зерна] в ступе» (절구질). Бумага, тушь, цветные чернила, 23,5×24,4 см, кон. XVII – нач. XVIII вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
46. Чо Ёнсок. «За шитьем» (바느질). Бумага, минеральные краски, 24,4×23,5 см, сер. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, г. Сеул.
47. Ким Хондо. «Купание коня весной» (세마도). Бумага, тушь, 26,7×31,6 см, XVIII в., Музей Хоам, Сеул.
48. Ким Хондо. «Пахота» (논갈이). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, акварель, 28×42 см, XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
49. Ким Хондо. «Борьба *ссирым*» (씨름도). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, акварель, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
50. Ким Хондо. «Танец» (무동). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, акварель, 28×42 см, XVIII в., Британский музей, Лондон.
51. Ким Хондо. «За обедом» (점심). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

52. Ким Хондо. «Гадание» (점괘). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
53. Ким Хондо. «Ткачество» (길쌈). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
54. Ким Хондо. «Свадебная процессия» (신행). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 26×22 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
55. Ким Хондо. «Стирка» (빨래터의 사내). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
56. Ким Хондо. «Школа» (서당). Альбом «Танвон пхунсокточхоп», Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
57. Ким Хондо. «Кузница» (대장간). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
58. Ким Хондо. «Резка табака» (담배썰기). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
59. Ким Хондо. «Подковка коня» (편자박기). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
60. Ким Хондо. «Изготовление черепицы» (기와이기). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

61. Ким Хондо. «Ловля рыбы» (고기잡이). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
62. Ким Хондо. «У колодца» (우물가). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
63. Ким Хондо. «Питейный дом» (주막). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
64. Ким Хондо. «Лодочная переправа» (나룻배). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
65. Ким Хондо. «Уличная торговля» (행상). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
66. Ким Хондо. «По пути на рынок» (장터길). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
67. Ким Хондо. «На дороге» (노상과안). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
68. Ким Хондо. «Игра в *кону*» (고누놀이). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
69. Ким Хондо. «Стрельба из лука» (활쏘기). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

70. Ким Хондо. «Оценивая каллиграфию и живопись» (서화감상). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, минеральные краски, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
71. Син Юнбок. «Праздник *Тано*» (단오풍정). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
72. Син Юнбок. «День на реке / Стирка» (계변가화 / 빨래터의 사내). Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩). Бумага, акварель, 28,2×35, 6 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
73. Ким Дыксин. «Кузница» (대장간). Бумага, акварель, 27×22,4 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
74. Ким Дыксин. «Плетение сандалий в разгар лета» (성하직구). Бумага, акварель, 27×22,4 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
75. Ким Дыксин. «Нарушивший покой» (파적도). Бумага, акварель, 27,2×22,5 см, кон. XVIII – нач. XIX вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
76. Ким Дыксин. «Плетение циновок» (자리짜기). Бумага, акварель, 27,2×22,5 см, кон. XVIII – нач. XIX вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул
77. Ким Дыксин. «Игра под сосной» (송하기승). Бумага, акварель, 27,2×22,5 см, кон. XVIII – нач. XIX вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
78. Ким Джунгын. «Танец с мечами» (검무). Шелк, акварель, тушь, 27,8×32,7 см, кон. XIX в., Государственный музей Востока, Москва.
79. Ким Джунгын. «Идут посетить могилы предков в праздник Чхусок». Бумага, тушь, акварель, 27,8×32,7 см, кон. XIX в., Государственный музей Востока, Москва.
80. Ким Джунгын. «Наказание “Танец журавля”» (학춤). Бумага, тушь, акварель, 27,8×32,7 см, кон. XIX в., Государственный музей Востока, Москва.
81. Ким Джунгын. «Иглоукалывание» (한의학). Шелк, тушь, акварель, 27,8×32,7 см, кон. XIX в., Государственный музей Востока, Москва.

82. Ко Хидон. «Автопортрет в шляпе *чонджагван*» (정자관을 쓴 자화상). Холст, масло, 61×46 см, 1915 г., Музей Ко Хидона, Сеул.
83. Ко Хидон. «Стирка в прозрачном потоке» (청계포백). Шелк, акварель, 23×27,5 см, 1915 г., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
84. Юн Докхи. «Женщина, читающая книгу» (독서하는 여인). Бумага, тушь, минеральные краски, 20×14,3 см, XVIII в., Музей Сеульского национального университета.
85. Юн Дусо. «Женщины, собирающие съедобные травы» (나물 캐는 여인). Шелк, тушь, 25×30,2 см, 1710 г., частная коллекция.
86. Юн Ён. «Женщина, собирающая съедобные травы» (나물 캐는 여인). Бумага, тушь, 27,5×21,2 см, нач. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
87. Син Ханпхён. «Любящая мать, заботящаяся о своих детях» (자모육아). Бумага, акварель, 23,5×31 см, кон. XVIII – нач. XIX вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
88. Ма Гунху. «Сбор трав весной» (춘일채종도). Бумага, минеральные краски, 24,7×14,6 см, 1791 г., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
89. Син Юнбок. «Красавица» (미인도). Шелк, тушь, минеральные краски, 114×45,5 см, кон. XVIII – нач. XIX вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
90. Предположительно Син Юнбок. «Красавица» (미인도). Бумага, минеральные краски, 114,2×56,5 см, 1825 г.?, Токийский национальный музей, Япония.
91. Син Юнбок. «Женщина в накидке *чхоне*» (처네를쓴 여인). Шелк, минеральные краски, 29,7×28,2 см, 1805 г., Национальный музей Республики Корея, Сеул.
92. Чашка с крышкой. Керамика, ?×? см, Китай, ок. 1750–1770, Государственный музей Гугун, Пекин.

93. Син Юнбок. «Тайная ночная прогулка» (야금모행). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
94. Син Юнбок. «Свидание под луной» (월하정인). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
95. Син Юнбок. «Тайная встреча под луной» (월야밀회). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
96. Син Юнбок. «В доме [борделе] ничего не происходит» (기방무사). «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
97. Син Юнбок. «Весенний дом [бордель], где растворяется день» (청루소일). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). XIX в., Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
98. Син Юнбок. «Беседа ночью у колодца» (정변야화). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
99. Син Юнбок. «Встреча буддийской монахини и *кисэн*» (이승영기). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
100. Син Юнбок. «Юноша срывает красный цветок» (소년 전홍). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.
101. Син Юнбок. «Повсюду весеннее настроение» (춘색만원). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

102. Син Юнбок. «Весенние мечты вдовы» (이부탐춘). Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩). Бумага, акварель, 28,2×36,5 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

103. Син Юнбок. «Там вечная весна» (사시장춘). Бумага, тушь, минеральные краски, 27,2×15 см, XIX в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

104. Предположительно Син Юнбок. «Рассматривая непристойные картинки» (춘화감상). Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩). Бумага, минеральные краски, 27,5×23,3 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

105. Предположительно Син Юнбок. Без названия. Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩). Бумага, акварель, 27,5×23,3 см, XVIII в., частная коллекция.

106. Предположительно Ким Хондо. Без названия. Альбом «Унудочхоп» (운우도첩). Бумага, акварель, ?×? см, перв. пол XIX в., частная коллекция.

107. Неизв. автор. «Изображение дамы с драконом и фениксом» (龙凤仕女图). Шелк, тушь, 31×22,5 см, V в., Музей провинции Хунань, КНР.

108. Гробница Анак 3, западная стена. «Портрет жены хозяина гробницы». IV в., пров. Хванхэ, КНДР.

109. Фрагмент фрески на западной стене гробницы. «Погребальные обычаи», X–XII вв., провинция Шаньси, Дантун, КНР.

110. Гу Кайчжи. «Мудрые и добропорядочные женщины» (列女仁智图), картина на шелке, сунская копия свитка IV–V вв.,×в., Государственный музей Гугун, Пекин.

111. Гу Кайчжи. «Наставления из жизни женщин» (女史箴图). Фрагмент. Свиток на шелке, 24,8×348,2 см, копия VIII в., Британский музей, Лондон.

112. Чжоу Фан. «Ян Гуйфэй после купания» (贵妃出浴图). Шелк, тушь, водяные краски, 120×55 см, копия XVII в., Государственный музей Востока, Москва.

113. Гу Хуньчжун. «Ночные развлечения Хань Сицзая» (韩熙载夜宴图). фрагменты горизонтального свитка, шелк, краски, тушь, 28,7×335,5 см, XII в. Государственный музей Гугун, Пекин.

114. Дин Гуаньпэн. «Весенний рынок Тайпин» (太平春市图). Ручная прокрутка, тушь и цвет на шелке, 1742 г., 30,3×233,5 см, Национальный дворец-музей, Тайбэй.

115. Ким Хондо. «Жизнь господина Хон Исана (Модана)» (모당홍이상공평생도). Фрагменты 8-панельной ширмы, Шелк, краски, 75,1×39,4 см, 1781 г., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

116. Неизв. автор. «Изготовление шелка» (練絲). Шелк, минеральные краски, тушь, 31×26.5 см, XVIII в., Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Ким Хондо. «Плетение циновки» (자리짜기). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, тушь, акварель, 28×42 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

117. Неизв. автор. «Изготовление шелка» (練絲). Бумага, акварель, тушь, 36×46 см, ок.1790 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон.

118. Неизв. автор. «Ремонт обуви» (修鞋). Бумага, акварель, тушь, 36×46 см, ок.1790 г., Музей Виктории и Альберта, Лондон.

Ким Дыксин. «Плетение сандалий в разгар лета» (성하직구). Бумага, акварель, 27×22,4 см, XIX в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

Ким Джунгын «Обувная колодка» (신틀). Бумага, минеральные краски, 1890 г., 23,2×16 см, Корейский христианский музей Университета Сунсиль, Сеул

119. Предположительно Ло Пинь. «Каллиграф Ван Сичжи с учеником наблюдает за гусем» (王羲之观鹅图). Бумага, краски, тушь, 94×42,5 см, 1797 г., Государственный музей Востока, Москва.

120. Предположительно Цю Ин. Фрагмент свитка. «Без названия». Шелк, краски, 34×38 см, XVI в., частная коллекция Бертолет, Амстердам.

Предположительно Син Юнбок. Без названия, Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩). Бумага, акварель, 27,5×23,3 см, XVIII в., частная коллекция.

121. Неизв. автор. Иллюстрация к роману «Цзинь Пин Мэй» («Цветы сливы в золотой вазе»). Бумага, минеральные краски, 37×32 см, предположительно XVIII в., частная коллекция Бертолет, Амстердам.

Предположительно Син Юнбок. «Рассматривая непристойные картинки» (춘화감상). Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩). Бумага, минеральные краски, 27,5×23,3 см, кон. XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

122. Неизв. автор. «Десять красавиц запускают воздушных змеев» (十美女放風箏). Контурная печать, минеральные краски, 68×115 см, эпоха Цин, Янлюцин, г. Тяньцзинь, КНР.

Неизв. автор. «Сцена ткачества». Бумага, тушь, минеральные краски ?×? см, XVIII в., Музей народной живописи эпохи Чосон, Сеул.

123. Неизв. автор. Алтарь Тамамуси-но-дзуси (玉虫厨子). Дерево, лак, киноварь, высота 2,33 м, VII в., Храм Хюрюдзи, Нара.

124. Неизв. автор. Гэндзи-моногатари-эмаки (源氏物語絵巻, «Свиток с картинами на тему повести о Гэндзи»). Сцена из главы «Беседка (Восточный павильон)». Фрагмент свитка. Бумага, минеральные краски, тушь, 21,5×48,9 см, XII в., Художественный музей Токугава, Нагоя.

125. Кано Наганобу. «Веселье под цветущими сакурами» (花下遊楽図). 6-створчатая ширма. Бумага, минеральные краски, тушь, 149,0×348,0 см, нач. XVII в., Токийский национальный музей, Токио.

126. Ханабуса Иттё. «Пьяный монах» (休和尚酔臥図). Бумага, тушь, 31,1×42,1 см, XVII в., Художественный музей Итабаси, Токио.

Ким Хусин. «Знатное веселье после бурной попойки» (통음대쾌). Бумага, акварель, 33,7×28,2 см, XVIII в., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

127. Неизв. автор. «Музыканты». Тушь, водяная краска, ?×? см, XIX в., Национальный музей, Токио.

Неизв. автор. «Глициния, демон и соколиный охотник». Бумага, чернила, краска, ?×? см, XVIII-XIX вв., Художественный музей Гарварда.

128. Неизв. автор. «Богиня Хэ Сяньгу» (행락도). Фрагмент 8-створчатой ширмы. Бумага, тушь, минеральные краски, 93,2×29,6 см, кон. XVIII в., Частная коллекция.

129. Судзуки Харунобу. «Дети, занимающиеся борьбой *сумо*» (子供の相撲). Цветная печать, 27,6×20,5 см, XVIII в., Коллекция Тахаси, Япония.

Ким Хондо. «Борьба *ссирым*» (씨름도). Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩). Бумага, акварель, 27×22,7 см, XVIII в., Национальный музей Республики Корея, Сеул.

130. Китагава Утамаро. «Час Лошади» (卯ノ刻). Цветная печать, 36×24 см, 1794 г., Британская библиотека, Лондон.

Син Юнбок. «Красавица» (미인도). Шелк, тушь, минеральные краски, 114×45,5 см, кон. XVIII – нач. XIX вв., Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.

131. Судзуки Харунобу. «Мать и сын вешают москитную сетку» (蚊帳を吊る母子). Цветная печать, 27,3×20,2 см, 1769 г., Музей Метрополитен, Нью-Йорк.

132. Кацукава Сюнсё. «Слива с улыбающимся лицом» (笑顔の梅). Ксилография, ?×? см, 1780 г., частная коллекция.

133. Неизв. автор. Фрагмент свитка с гомосексуальной сценой. Бумага, минеральные краски, ?×? см, нач. XVII в., Британский музей, Лондон.

АЛЬБОМ ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Рис. 1

Сцена охоты
Фрагмент на западной стене в гробнице *Муёнчхон* («Гробница с танцующими»)
Когурё, сер. IV – V в.
г. Цзиань, КНР



Рис. 2

Кувшин типа *мэбён* и подставка для подогрева
Селадон, инкрустация
Высота 36,1 см (чаша 7,4 см)
Нач. XIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 3

Ваза типа *мэбён*
Селадон
Высота 38,5 см
XVIII в.
Музей Женского университета Ихва, Сеул



Рис .4

Ли Джехён. «Переправа через реку зимой» (기마도강도)
Шелк, краски
73,6×109,4 см
XIV в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 5

Кан Хиан. «Мудрец, смотрящий на воду» (고사관수도)
Бумага, тушь
23,4×15,7 см
Перв. пол. XV в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул

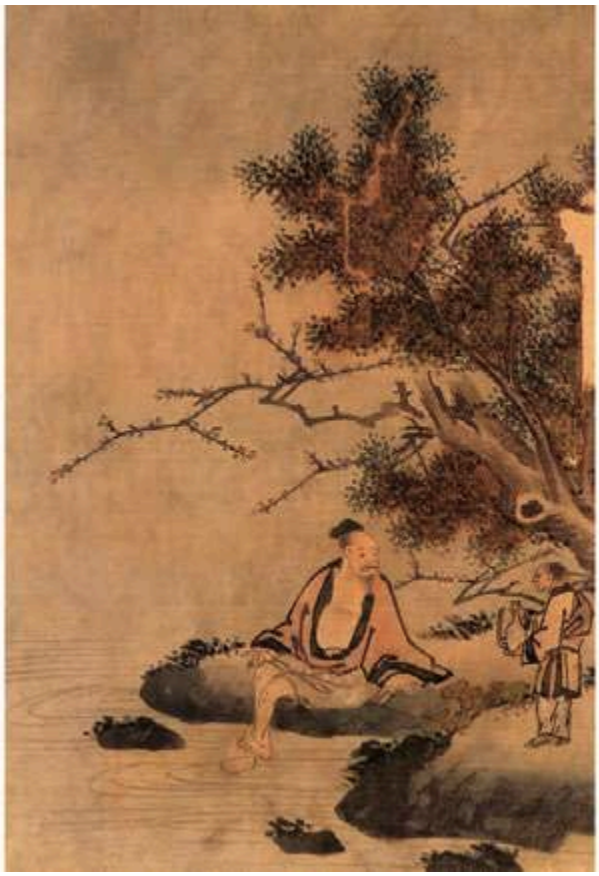


Рис. 6

Ли Гёнъюн. «Мудрец, опустивший ноги в воду» (고사탁족도)
Шелк, тушь, минеральные краски
27,8×19,1 см
Втор. пол. XVI в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис.7

Хам Юндок «Мудрец на ослике» (기려도)
Шелк, тушь, минеральные краски
15,6×19,2 см
Втор. пол. XVI в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 8

Слева:
Ким Хондо, Кан Сехван. «Тигр под сосной» (송하맹호도)
Шелк, минеральные краски
90,4×43,8 см
XVIII в.
Музей Хоам, Сеул

Справа:
Неизв. автор. «Тигр и сорока» (호작도). Фрагмент ширмы
Бумага, минеральные краски, тушь
40×12 см
XVIII в.,
Национальный музей Кореи, Сеул



Рис. 9

Неизв. автор. «Сцена ткачества» (베짜기)
Бумага, тушь, минеральные краски.
?×? см
XVIII в.
Музей народной живописи эпохи Чосон, Сеул



Рис. 10

Неизв. автор. «Легенда о Ван Сяне» (왕상부빙도)

Копия с гравюры из трактата Ли Бёнмо «Орюн хэнсильдо» (오륜행실도, «Пять принципов морали», 1797)
Бумага, тушь, минеральные краски
?×? см
XIX в.
Оригинал – Национальная библиотека РК



Рис. 11

Неизв. автор. «Мэн Цзун в бамбуковой роще» (맹종읍죽)

Копия с гравюры из трактата Ли Бёнмо «Орюн хэнсильдо» (오륜행실도, «Пять принципов морали», 1797)
Бумага, тушь
?×? см
XIXв.
Оригинал – Национальная библиотека РК



Рис. 12

Неизв. автор «Почтительная госпожа Тан, [кормящая грудью пожилую свекровь]» (당무인효자도). Фрагмент ширмы.
Бумага, тушь, минеральные краски
?×? см
XIX в.



Рис. 13

Неизв. автор. «Перо кормит отца своим молоком»
Фреска
53,7×53,7 см
45–79 гг.
Национальный археологический музей, Неаполь



Питер Пауль Рубенс. «Отцелюбие римлянки»
Холст, масло
140,5×180,3 см.
ок. 1612 г.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург



Рис. 14

Сок Кён. «Фея Маго собирает травы» (마고채지)
Шелк, тушь, минеральные краски
19×21,9 см
XV в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис.15

Ли Мёнъук. «Разговор между рыбаком и дровосеком» (어초문답)
Бумага, акварель
173×94 см
XVII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис.16

Сим Саджон. «Лю Хай играет [с жабой] в одиночестве» (해섬자희)
Шелк, акварель
22,8×15,6 см
XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис.17

Ким Хондо. «Группа даосских бессмертных»
(군선도)
Шелк, тушь, минеральные краски
132,8×575,8 см
1776 г.
Музей Лиум, Сеул



Рис. 18

Ким Хондо. «Кража персика в саду [бессмертных]» (낭원투도)
Бумага, акварель
102,1×49,8 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 19

Ким Хондо. «Чжан Го на осле» (과로도기)
Шелк, акварель
134,6×56,6 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 20

Ким Хондо. «Молитва Будде, [повернувшись] на запад» (염불서승도)
Шелк, акварель
20,8×28,7 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 21

Ли Инмун. «Пастушок играет на бамбуковой флейте» (목양취소)
Бумага, акварель
30,8×41см
Кон. XVIII – нач. XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 22

Ли Инмун. «Бессмертный, заваривающий целебные травы» (선동전약)
Бумага, минеральные краски, тушь
41×30,8 см
Кон. XVIII – нач.XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 23

Чан Сыноп. «Три старца считают годы» (삼인문년도)
Шелк, тушь, минеральные краски
152×69 см
1894 г.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 24

Чан Сыноп. «Бессмертный [читает] оленю священную книгу» (녹수선경)
Шелк, тушь
? × ? см
Кон. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 25

Юн Дусо. «Созерцая луну» (의암관월도)
Шелк, тушь, отмывка,
24×21,5 см
Кон. XVII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 26

Чон Сон. «Чтение на досуге» (독서여가)
Шелк, минеральные краски
24×16,8 см
XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 27

Чон Сон. «Чхокчэ пишет стихи» (척재제시)
Шелк, минеральные краски, тушь
28,5×33 см
1741 г.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 28

Чон Ёнсок. «Игра в *чанги*» (현이도)
Шелк ,тушь, акварель,
31,5×43,3 см
Кон. XVII в. – нач. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 29

Ким Хусин. «Знатное веселье после бурной попойки» (통음대쾌)
Бумага, акварель
33,7×28,2 см
XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис.30

Ким Хондо. «Соколиная охота» (호귀응렵)
Бумага, минеральные краски
28×34,2 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Ким Хондо. «Сокол» (호응도)
Шелк, тушь, акварель
13×17,5 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 31

Син Юнбок. «Игра в *тхухо* под деревом» (임하투호).
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель
28,2×36,5см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 32

Син Юнбок. «Наслаждение *каягымом* и любование лотосами» (청금상련)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 33

Син Юнбок. «Танец с мечами» (쌍검 대무)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 34

Син Юнбок. «Наслаждение весенним днем» (상춘야흥)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 35

Син Юнбок. «Прогулка на лодке по реке» (주유청강)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 36

Син Юнбок. «Наслаждение прохладой» (납량만흥)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 37

Син Юнбок. «Игра в *ссанъюк*» (쌍육삼매)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 38

Син Юнбок. «Шаманский танец» (무녀신무)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул

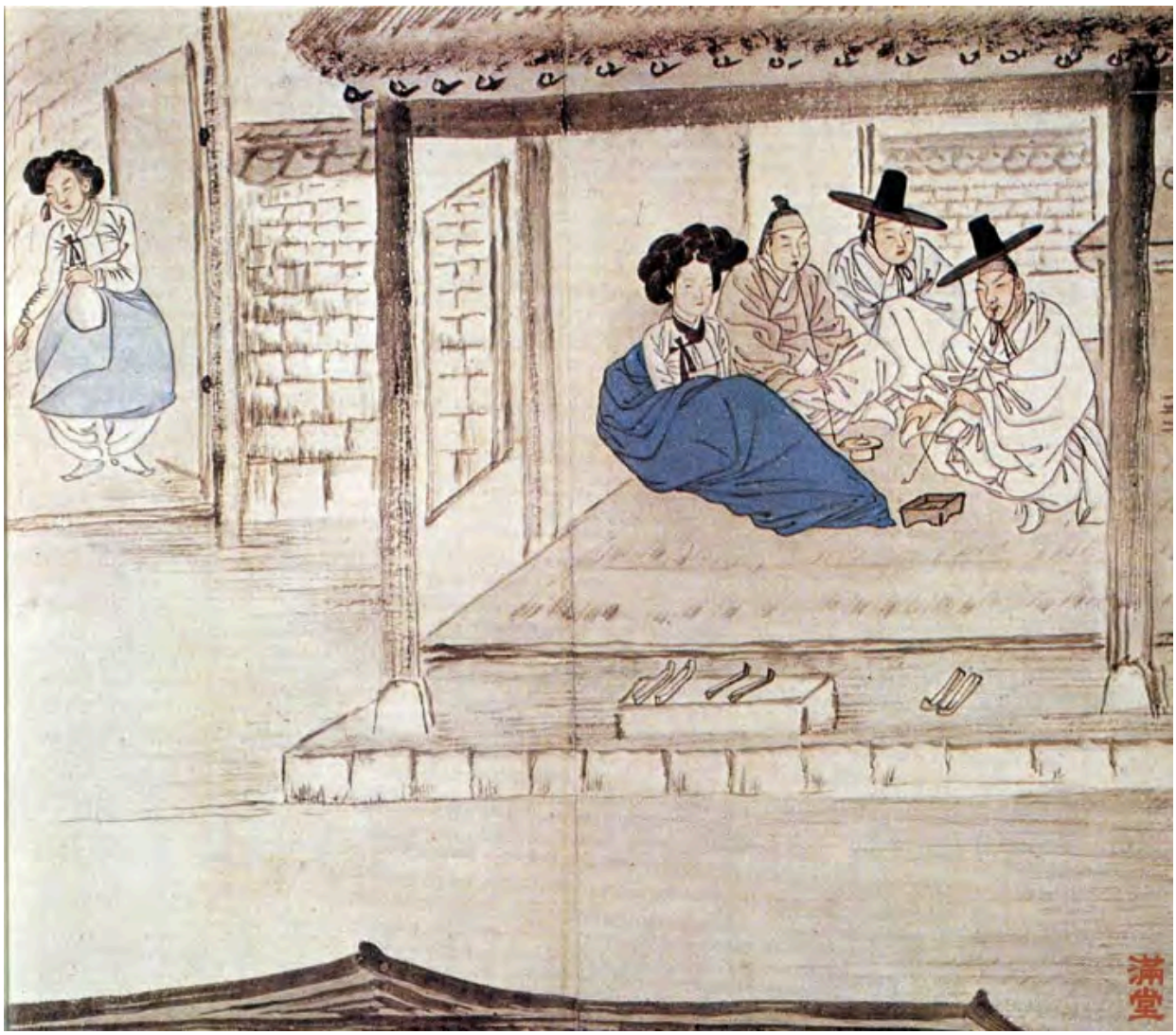


Рис. 39

Син Юнбок. «В ожидании вина» (홍루대주)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон , Сеул

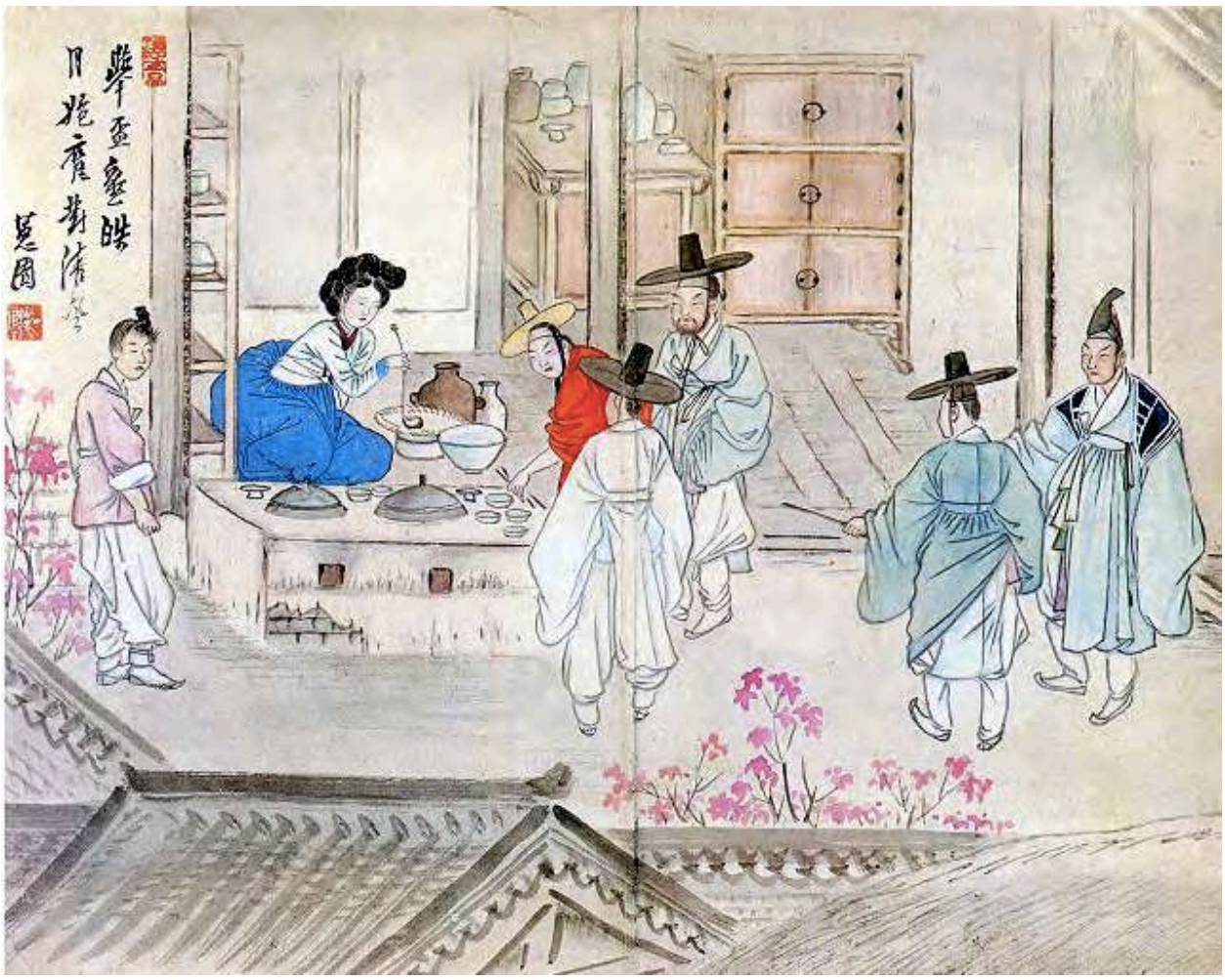


Рис. 40

Син Юнбок. «Вечером в питейном доме» (주사거배)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель,
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис.41

Пэк Ынбэ. «Волнительная игра на *каягыме*» (탄금야흥)
Бумага, акварель
20,3×30,3 см
Кон. XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 42

Пэк Ынбэ. «Прогулка на осле вниз по реке» (기려연강도)
Бумага, акварель
26,5×25,6 см
Кон. XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 43

Ю Сук. «Распитие вина и созерцание луны» (망월연음)
Бумага, акварель
27,6×33,7 см
Кон. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 44

Кон. XVII в.
Юн Дусо. «Несущий хворост в заснеженных горах» (설산부시)
Шелк, тушь
24×17 см
XVII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 45

Чо Ёнсок. «Толчение [зерна] в ступе» (절구질)
Бумага, тушь, цветные чернила
23,5×24,4 см
Кон. XVII в. – нач. XVII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 46

Чо Ёнсок «За шитьем» (바느질)
Бумага, минеральные краски
24,4×23,5 см
Сер. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 47

Ким Хондо. «Купание коня весной» (세마도)
Бумага, тушь
26,7×31,6 см
Кон. XVIII в.
Музей Лиум, Сеул.



Рис. 48

Ким Хондо. «Пахота» (논갈이)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, акварель
28×42 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 49

Ким Хондо. «Борьба *ссирым*» (씨름도)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, акварель
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 50

Ким Хондо. «Танец» (무동)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, акварель
28×42 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 51

Ким Хондо. «За обедом» (점심)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 52

Ким Хондо «Гадание» (점괘)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 53

Ким Хондо. «Ткачество» (길쌈)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 54

Ким Хондо. «Свадебная процессия» (신행)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
26×22 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 55

Ким Хондо. «Стирка» (빨래터의 사내)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 56

Ким Хондо. «Школа» (서당)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 57

Ким Хондо. «Кузница» (대장간)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул

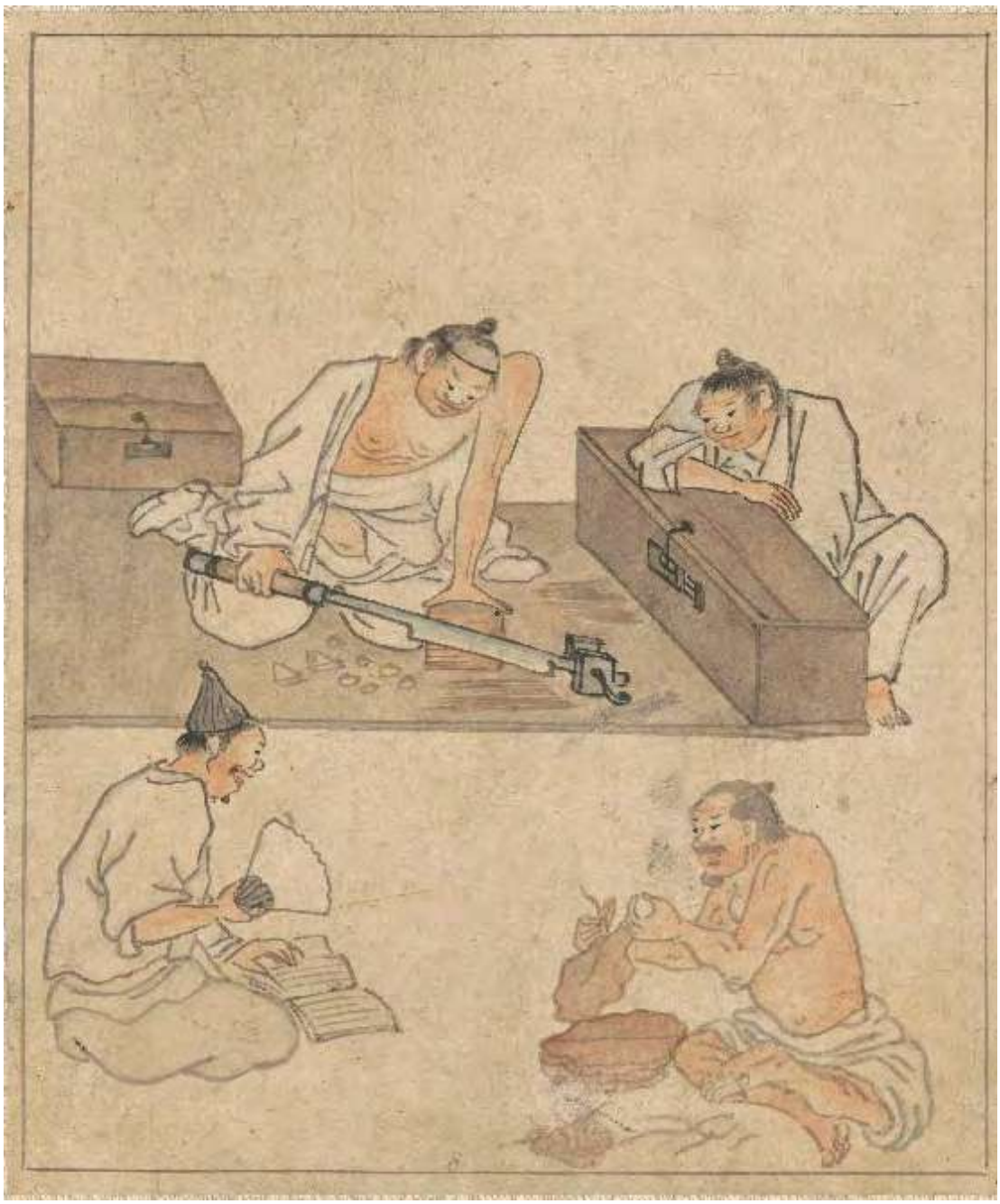


Рис. 58

Ким Хондо «Резка табака» (담배 썰기)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 59

Ким Хондо. «Подковка коня» (편자박기)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 60

Ким Хондо. «Изготовление черепицы» (기와이기)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул

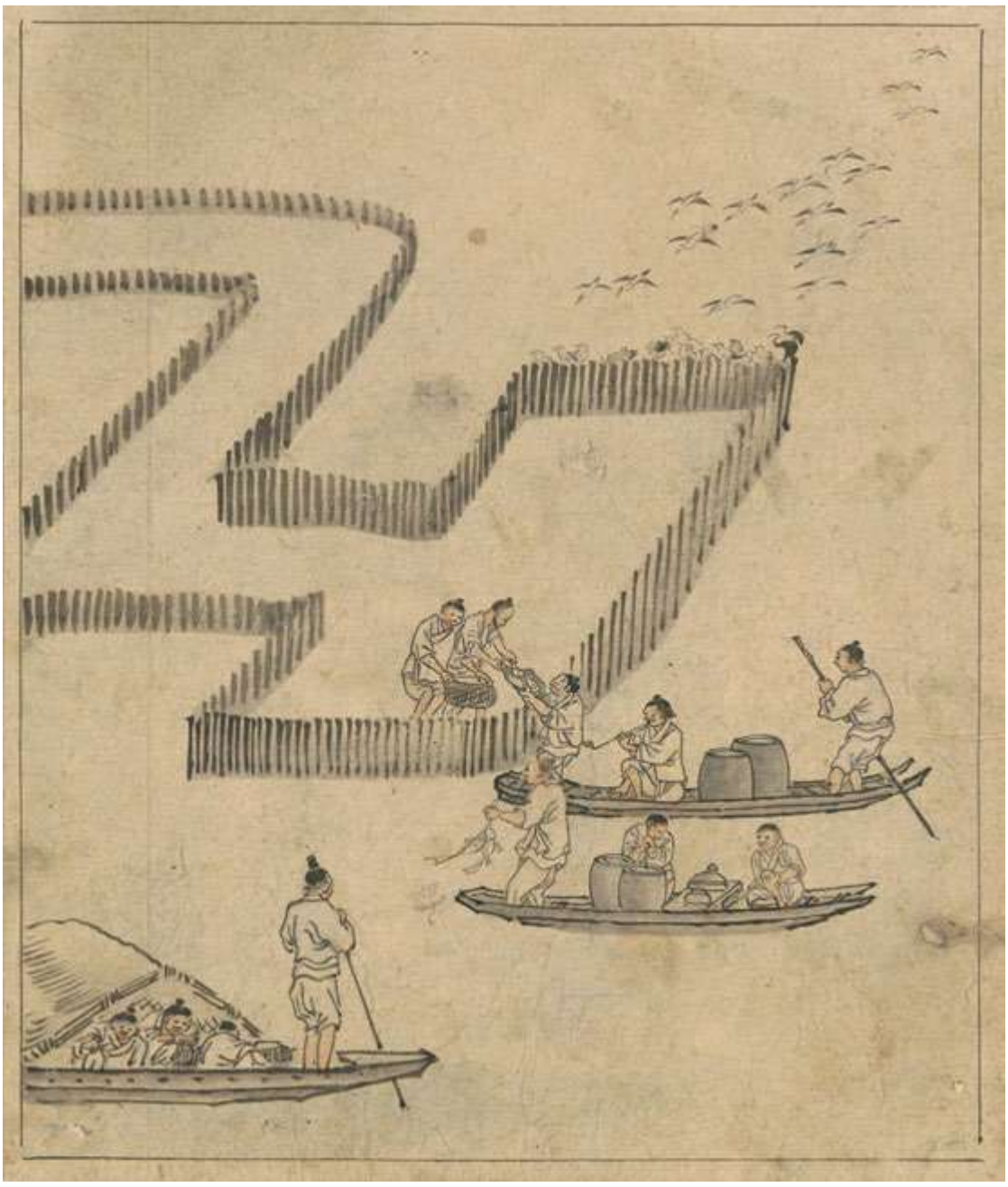


Рис. 61

Ким Хондо. «Ловля рыбы» (고기잡이)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 62

Ким Хондо. «У колодца» (우물가)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 63

Ким Хондо. «Питейный дом» (주막)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 64

Ким Хондо. «Лодочная переправа» (나룻배)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 65

Ким Хондо. «Уличная торговля» (행상)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 66

Ким Хондо «По пути на рынок» (장터길)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 67

Ким Хондо. «На дороге» (노상과안)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 68

Ким Хондо. «Игра в *кону*» (고누놀이)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 69

Ким Хондо. «Стрельба из лука» (활쏘기)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 70

Ким Хондо. «Оценивая каллиграфию и живопись» (서화감상)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, тушь, минеральные краски
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 71

Син Юнбок. «Праздник *Тано*» (단오풍정)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель
28,2×36,5 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 72

Син Юнбок. «День на реке / Стирка» (계변가화 / 빨래터의 사내)
Альбом «Хевон пхунсокточхоп» (혜원풍속도첩)
Бумага, акварель
28,2×36,5 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 73

Ким Дыксин. «Кузница» (대장간)
Бумага, акварель
27×22,4 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 74

Ким Дыксин. «Плетение сандалий в разгар лета» (성하직구)
Бумага, акварель
27×22,4 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 75

Ким Дыксин. «Нарушивший покой» (파적도)
Бумага, акварель
27,2×22,5 см
Кон. XVIII – нач. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 76

Ким Дыксин. «Плетение циновок» (자리짜기)
Акварель, бумага
27,2×22,5 см
Кон. XVIII – нач. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис.77

Ким Дыксин. «Игра под сосной» (송하기승)
Бумага, акварель
27,2×22,5 см
Кон. XVIII – нач. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 78

Ким Джунгын. «Танец с мечами» (검무)
Шелк, тушь, акварель,
27,8×32,7 см
Кон. XIX вв.
Государственный музей Востока, Москва



Рис. 79

Ким Джунгын. « Идут посетить могилы предков в праздник Чхусок»
Бумага, тушь, акварель
27,8×32,7 см
Кон. XIX вв.
Государственный музей Востока, Москва



Рис. 80

Ким Джунгын. «Наказание “Танец журавля”» (학춤)
Бумага, тушь, акварель
27,8×32,7 см
Кон. XIX в.
Государственный музей Востока, Москва



Рис. 81

Ким Джунгын. «Иглоукалывание» (한의학)
Шелк, тушь, акварель
27,8×32,7 см
Кон. XIX вв.
Государственный музей Востока, Москва



Рис. 82

Ко Хидон. «Автопортрет в шляпе *чонджагван*» (정자관을 쓴 자화상)
Холст, масло
61×46 см
1915 г.
Художественный музей Ко Хидона, Сеул



Рис. 83

Ко Хидон. «Стирка в прозрачном потоке» (청계포백)
Шелк, акварель
23×27,5 см
1915 г.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 84

Юн Докхи. «Женщина, читающая книгу» (독서하는 여인)
Бумага, тушь, минеральные краски
20×14,3 см
XVIII в.
Музей Сеульского национального университета



Рис. 85

Юн Дусо. «Женщины, собирающие съедобные травы» (나물 캐는 여인)
Шелк, тушь,
25×30,2 см
1710 г.
Частная коллекция



Рис. 86

Юн Ён. «Женщина, собирающая съедобные травы» (나물 캐는 여인)
Бумага, тушь,
27,5×21,2 см
Нач. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 87

Син Ханпхён. «Любящая мать, заботящаяся о своих детях» (자모육아도)
Бумага, акварель
23,5×31 см
Кон. XVIII – нач. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 88

Ма Гунху. «Сбор трав весной» (춘일채종도)
Бумага, минеральные краски
24,7×14,6 см
1791 г.
Музей Кансон, Сеул



Рис. 89

Син Юнбок. «Красавица» (미인도)
Шелк, тушь, минеральные краски
114×45,5 см
Кон. XVIII – нач. XIX вв.
Музей изобразительных искусств
Кансон, Сеул



Рис. 90

Предположительно Син Юнбок.
«Красавица» (미인도)
Бумага, минеральные краски
114,2×56,5 см
1825 г.?
Токийский национальный музей, Япония



Рис. 91

Син Юнбок. «Женщина в накидке *чхоне*» (처네를 쓴 여인)
Шелк, минеральные краски
29,7×28,2 см
1805 г.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 92

Чашка с крышкой
Китай
керамика
?× ? см
Ок. 1750–1770
Государственный музей Гугун, Пекин



Рис. 93

Син Юнбок. «Тайная ночная прогулка» (야금모행)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 94

Син Юнбок. «Свидание под луной» (월하정인)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 95

Син Юнбок «Тайная встреча под луной» (월야밀회)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 96

Син Юнбок «В доме [борделе] ничего не происходит» (기방무사)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 97

Син Юнбок. «Весенний дом [бордель], где растворяется день» (청루소일)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 98

Син Юнбок. «Беседа ночью у колодца» (정변야화)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 99

Син Юнбок. «Встреча буддийской монахини и *кисэн*» (이승영기)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 100

Син Юнбок. «Юноша срывает красный цветок» (소년전홍)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 101

Син Юнбок .«Повсюду весеннее настроение» (춘색만원)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 102

Син Юнбок. «Весенние мечты вдовы» (이부탐춘)
Альбом «Хевон чонсинчхоп» (혜원전신첩)
Бумага, акварель
28,2×35,6 см
XIX в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 103

Син Юнбок. «Там вечная весна» (사시장춘)
Бумага, тушь, минеральные краски
27,2×15 см
XIX в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 104

Предположительно Син Юнбок. «Рассматривая непристойные картинки» (춘화감상)
Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩)
Бумага, минеральные краски
27,5×23,3 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 105

Предположительно Син Юнбок. Без названия
Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩)
Бумага, акварель
27,5×23,3 см
Кон. XVIII в.
Частная коллекция



Рис. 106

Предположительно Ким Хондо. Без названия
Альбом «Унудочхоп» (운우도첩)
Бумага, акварель
?×? см
Перв. пол XIX в.
Частная коллекция



Рис. 107

Неизв. автор. «Изображение дамы с драконом и фениксом» (龙凤仕女图)
Шелк, тушь
31×22,5 см
V в. до н.э.
Музей провинции Хунань, КНР



Рис. 108

Гробница Анак 3, западная стена. «Портрет жены хозяина гробницы»
IV в.
Пров. Хванхэ, КНДР



Рис. 109

Фрагмент фрески на западной стене гробницы. «Погребальные обычаи»
X–XII вв.
Провинция Шаньси, Дантун, КНР



Рис. 110

Гу Кайчжи. «Мудрые и добропорядочные женщины»
(列女仁智图)
Картина на шелке
Сунская копия свитка IV–V вв.
X в.
Государственный музей Гугун, Пекин



Рис. 111

Гу Кайчжи. «Наставления из жизни женщин» (女史箴图). Фрагмент
Свиток на шелке
24,8×348,2 см
Копия VIII вв.
Британский музей, Лондон



Рис. 112

Чжоу Фан. «Ян Гуйфэй после купания» (贵妃出浴图). Ранняя копия.
Шелк, тушь, водяные краски
120×55 см
Копия XVII в.
Государственный музей Востока, Москва



Рис. 113

Гу Хуньчжун. «Ночные развлечения Хань Сицзая» (韩熙载夜宴图)
Фрагменты горизонтального свитка
Шелк, краски, тушь
28,7×335,5 см
XII в.
Государственный музей Гугун, Пекин



Рис. 114

Дин Гуаньпэн. «Весенний рынок Тайпин» (太平春市图)
Ручная прокрутка, тушь и цвет на шелке
30,3×233,5 см
1742 г.
Национальный дворец-музей, Тайбэй



Рис. 115

Ким Хондо. «Жизнь господина Хон Исана (Модана)» (모당홍이상공평생도)
Фрагменты 8-панельной ширмы
Шелк, краски
75,1×39,4 см
1781 г.
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 116

Неизв. автор. «Изготовление шелка» (練絲)
Шелк, минеральные краски, тушь
31×26,5 см
XVIII вв.
Музей Виктории и Альберта, Лондон



Ким Хондо. «Плетение циновки» (자리짜기)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
XVIII в.
28×42 см
Тушь, Бумага, акварель
Национальный музей Республики Корея, Сеул



Рис. 117

Неизв. автор. «Изготовление шелка» (練絲)
Бумага, акварель, тушь
36×46 см
Ок.1790.
Музей Виктории и Альберта, Лондон



Рис. 118

(слева)
Неизв. автор. «Ремонт обуви» (修鞋)
Бумага, акварель, тушь
36×46 см
Ок.1790.
Музей Виктории и Альберта, Лондон

(середина)
Ким Дыксин. «Плетение сандалий в разгар лета» (성하직구)
Бумага, минеральные краски
27×22,4 см
Кон. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул

(справа)
Ким Джунгын. «Обувная колодка» (신틀)
Бумага, минеральные краски
23,2×16 см
1890 г.
Корейский христианский музей Университета Сунсиль, Сеул



Рис. 119

Предположительно Ло Пинь. «Каллиграф Ван Сичжи с учеником наблюдает за гусем» (王羲之观鹅图)
Бумага, краски, тушь
94×42,5 см
1797 г.
Государственный музей Востока, Москва





Рис. 120

(вверху)
Предположительно Цю Ин. Фрагменты свитка. Без названия
Шелк, краски
34×38 см
XVI в.
Частная коллекция Бертолет, Амстердам

(внизу)
Предположительно Син Юнбок. Без названия
Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩)
Бумага, акварель,
27,5×23,3 см
Кон. XVIII в.
Частная коллекция



Рис. 121

Неизв. автор. Иллюстрация к роману «Цзинь Пин Мэй» («Цветы сливы в золотой вазе»)
Бумага, минеральные краски
37×32 см
Предположительно XVIII в.
Частная коллекция Бертолет, Амстердам



Предположительно Син Юнбок. «Рассматривая непристойные картинки» (춘화감상)
Альбом «Конгон ильхвачхоп» (건곤일회첩)
Бумага, минеральные краски
27,5×23,3 см
Кон. XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 122

Неизв. автор. «Десять красавиц запускают воздушных змеев» (十美女放風箏)
Контурная печать, минеральные краски
68×115 см
Эпоха Цин
Янлюцин, г. Тяньцзинь, КНР



Неизв. автор. «Сцена ткачества»
Бумага, тушь, минеральные краски
?×? см
XVIII в.
Музей народной живописи эпохи Чосон, Сеул.



Рис. 123

Алтарь Тамамуси-но-дзуси (玉虫厨子)
Дерево, лак, киноварь
Высота 2,33 м
VII в.
Храм Хюрюдзи, Нара



Рис. 124

Неизв. автор. Гэндзи-моногатари-эмаки (源氏物語絵巻, «Свиток с картинами на тему повести о Гэндзи»)
Сцена из главы «Беседка (Восточный павильон)». Фрагмент свитка
Бумага, минеральные краски, тушь
21,5×48,9 см
XII в.
Художественный музей Токугава, Нагоя



Рис. 125

Кано Наганобу. «Веселье под цветущими сакурами» (花下遊楽図)
6-створчатая ширма
Бумага, минеральные краски, тушь,
149,0×348,0 см
Нач. XVII в.
Токийский национальный музей, Токио



Рис. 126

Ханабуса Иттё. «Пьяный монах» (休和尚醉臥図)
Бумага, тушь
31,1×42,1 см
XVII в.
Художественный музей Итабаси, Токио



Ким Хусин. «Знатное веселье после бурной попойки» (통음대쾌)
Бумага, акварель
33,7×28,2 см
XVIII в.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул.



Рис. 127

Неизв. автор. Музыканты
Тушь, водяная краска
?×? см
XIX в.
Национальный музей, Токио



Неизв. автор. «Глициния, демон и соколиный охотник»
Бумага, чернила, краска
?×? см
XVIII-XIX в.
Художественный музей Гарварда



Рис. 128

Неизв. автор. «Богиня Хэ Сяньгу» (행락도)
Фрагмент 8-створчатой ширмы
Бумага, тушь, минеральные краски
93,2×29,6 см
Кон. XVIII в.
Частная коллекция



Рис. 129

Судзуки Харунобу. «Дети, занимающиеся борьбой *сумо*» (子供の相撲)
Цветная печать
27,6×20,5 см
XVIII в.
Коллекция Тахаси, Япония



Ким Хондо. «Борьба *ссирым*» (씨름도)
Альбом «Танвон пхунсокточхоп» (단원풍속도첩)
Бумага, акварель
27×22,7 см
XVIII в.
Национальный музей Республики Корея, Сеул





Рис. 130

(слева)
Китагава Утамаро. «Час Лошади» (卯ノ刻)
Цветная печать
36×24 см
1794 г.
Британская библиотека, Лондон

(справа)
Син Юнбок. «Красавица» (미인도)
Шелк, тушь, минеральные краски
114×45,5 см
Кон. XVIII – нач. XIX вв.
Музей изобразительных искусств Кансон, Сеул



Рис. 131

Судзуки Харунобу. «Мать и сын вешают москитную сетку» (蚊帳を吊る母子)
Цветная печать
27,3×20,2 см
1769 г.
Музей Метрополитен, Нью-Йорк



Рис. 132

Кацукава Сюнсё. «Слива с улыбающимся лицом» (笑顔の梅)
Ксилография
?×? см
1780 г.
Частная коллекция



Рис. 133

Неизв. автор. Фрагмент свитка с гомосексуальной сценой
Бумага, минеральные краски
?×? см
Нач. XVII в.
Британский музей, Лондон

ПРИЛОЖЕНИЕ 2. ХРОНОЛОГИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Эпоха / государство	Даты
Древний Чосон: Чосон Тангуна Чосон Киджа Чосон Ви Мана	2333 до н.э. – 108 до н.э. 2333–1046 до н.э. 1046–194 до н.э. 194–108 до н.э.
Период Трех государств: Когурё Пэкче Силла Кая	57 до н.э. – 668 н.э. 37 до н.э. – 668 18 до н.э. – 660 57 до н.э. – 668 42–562
Объединённое Силла	668–935
Корё	918–1392
Чосон: Ранний Чосон Средний Чосон Поздний Чосон Конец эпохи Чосон Корейская империя Тэхан	1392–1910 1392 – ок. 1550 ок. 1550 – ок. 1770 ок. 1700 – 1860-е 1860-е – 1897 1897–1910
Колониальный период	1910–1945
Республика Корея, Корейская Народно- Демократическая Республика	с 1948

ПРИЛОЖЕНИЕ 3. ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ СЛОВАРЬ

Абуна-э (あぶな絵) – поджанр *бидзинга,* изображающий девушек и женщин в полуобнаженном виде, часто в процессе мытья волос и тела.

Жэньхуа (仁化, *жэнь-у*, «живописание людей») – жанр живописи в китайском традиционном искусстве, изображающий духовную и социальную жизнь человека. Картины данного жанра могли писаться на свитках, альбомных листах, ширмах. Включает в себя изображения нравов и обычаев, даосско-буддийских небожителей, портреты знатных дам и интеллектуалов.

Инмульхва (인물화) – жанр традиционной корейской живописи, изображающий людей в широком смысле. Включает в себя портрет, бытовые сцены, изображения ученых-интеллектуалов, изображения даосских и буддийских небожителей, церемониальную живопись.

Кат (갓) – тип мужской шляпы, которую носили представители корейской интеллектуальной элиты в эпоху Чосон. Изготавливалась из конского волоса, имела цилиндрическую форму и широкие поля.

Каягым (가야금, «каяская цитра») – струнно-щипковый музыкальный инструмент. Имеет плоский удлиненный корпус с несколькими отверстиями на одном конце, может иметь от 12 (чаще всего) до 25 струн.

Кисэн (기생) **–** корейские развлекательницы, куртизанки. Данный статус передавался по наследству. Они были обучены музыке, поэзии, танцам, могли сопровождать мужчин мужчин высшего сословия на мероприятиях. В Корё и Чосон *кисэн* относились к низшей категории населения *чхонмин* (천민, букв. «подлые люди»).

Конпхиль (공필, кит. *гун-би*) – «тщательная кисть», «прилежная кисть». Стиль живописи, основанный на тщательной, детальной прорисовке изображаемого объекта.

Минхва (민화) – «народная живопись». Создателями многообразной художественной продукции, объединяемой данным понятием, были художники,

не имевшие специальной подготовки, которые часто вели бродячий образ жизни, переходя с место на место и зарабатывая своей живописью[1].

Мудан (무당) – женщина-шаман. В Корее шаманки могли быть «наследственными» или «призванными» («харизматическими»). Они проводили ритуалы-камлания (굿) по различным поводам: изгнание злых духов, лечение больного, проводы души умершего, моление об урожае и др.

Мунин ильсан (문인일산) – изображение повседневной жизни ученых-литераторов, разновидность жанра *пхунсокхва* периода поздний Чосон.

Мунинхва (문인화, 文人畫, кит. *вэньжэньхуа*) – «живопись интеллектуалов», «живопись образованных людей». Данный стиль присущ чиновникам-интеллектуалам, которые занимались живописью как хобби, не имея специального художественного образования.

Мунчадо (문자도, иначе ***хёкпхильхва*** 혁필화) – картина-иероглиф с благопожеланием, картина-нравоучение, представляющая собой графическое описание фундаментальных конфуцианских добродетелей.

Мусок (무속, шаманизм) – древняя форма религии, в основе которой находится общение человека, входящего в транс (шамана), с духами. Шаманизм возник в Корее в глубокой древности. Древние корейцы обращались к духам воды, неба, гор, земли и некоторых животных (например, тигра).

Мэбён (매병) – особый тип керамических сосудов с узким горлышком, расширяющейся кверху центральной частью и вытянутым, сужающимся к основанию туловом.

Неоконфуцианство (кор. *соннихак* 성리학, *чуджахак* 주자학) – идеологическая система, основанная на трудах китайского мыслителя Чжу Си (朱熹, 1130–1200). В Корее неоконфуцианство сформировалось в XV в. и определило характер эстетической мысли на следующие четыре столетия. Его основой было учение о естественном и всеобщем первопринципе – *и* (кор. *ли)*,

[1] *Елисеева И.А*. Искусство и культура Кореи. С. 89–90.

который управляет природой и обществом. Как и *дао*, *ли* не имеет выраженного облика, но определяет внутреннюю духовную суть явления и имеет форму своего материального проявления – *ци* (кор. *ки*). Чтобы постичь какое-либо явление, нужно прежде всего постичь его сущность (*ли*). Неоконфуцианство соединило в себе ряд принципов конфуцианства, даосизма и буддизма, создало учение о морали, одной из задач которого стало построение гармоничного и высоконравственного общества. Благодаря идеям неоконфуцианства, происходило активное развитие культуры и науки в поздний период Чосон[2].

***Нисики*-э** (錦絵) – жанр японского графического искусства *укиё*-э, многоцветная ксилография. Технология *нисики*-э была изобретена в 1760 гг. и обрела популярность благодаря художнику Судзуки Харунобу. Для *нисики*-э использовались красители на водяной и растительной основе, что позволяло создать большое количество разных оттенков. С помощью этого художники изображали различные нюансы и тонкие переходы оттенков цвета[3].

Няньхуа (年畫, *хуаняоцзы* 花鳥字) (букв. «новогодняя картина») – китайские народные лубочные картины. *Няньхуа* получили распространение в эпоху Сун (960–1279)[4]. Первоначально *няньхуа* изготавливались из деревянных резных досок путем эстампа. Вплоть до конца эпохи Мин (1368–1644) *няньхуа* сохраняли в себе множество элементов классической живописи и профессиональной гравюры. Рост популярности *няньхуа* произошел в эпоху Цин (1644–1912) в связи с увеличением сельского населения, основного потребителя картин этого жанра. Создание *няньхуа* перешло в руки ремесленников, которые владели лишь базовыми навыками художественного мастерства, что привело к упрощению техники изготовления: сложная резьба по дереву превратилась в несложный рисунок. Типичным для китайского лубка стало использование орнаментальных, прежде всего цветочных, мотивов и введение декоративных

---

[2] *Вострикова Е.А*. Образы живой природы в корейской традиционной живописи жанра *хвахвеёнмохва* эпохи Чосон. С. 197

[3] *Forbes Andrew*. Henley, David. Suzuki Harunobu: 100 Beauties. Chiang Mai. Cognoscenti Books; 2012. – P. 1.

[4] *Алексеев В.М.* Указ. соч. С. 59

обрамлений. *Няньхуа* использовались как украшения домов и улиц в канун праздника и как сувениры с пожеланиями удачи[5].

Оцу-э (大津絵) – народная японская живопись, получившая популярность в период Эдо в XVII в. Изображала музыкантов, богов и демонов, животных, юмористические сцены. Названа в честь близлежащей станции Оцу, где рисовали и продавали сувенирные картины анонимных художников.

Пхёнмин ильсан (평민일산) – изображение быта простых сельских жителей как разновидность *пхунсокхва* в период поздний Чосон.

Пхунсокхва (풍속화) – жанр корейской традиционной живописи, жанровая живопись Кореи, бытовая живопись.

Сагунджа (사군자) – жанр академической живописи, изображающий четыре благородных растения: сливу, орхидею, бамбук и хризантему.

Сарим (사림, букв. «лес ученых») – в Корее XVI в. общественно-политическое объединение ученых, философов и литераторов, связанное с идеями неоконфуцианства.

Саый (사의, кит. *се-и*) – «живопись идеи». Стиль живописи, основанный на выстраивании динамичных линий, фактурной поверхности, что помогало передать идею от увиденного объекта.

«Северная школа» живописи (北宗畵, кит. *бэйцзунхуа*, 북종화, кор. *пукчонхва*) – стиль академической живописи, привнесенный из Китая периода Тан (618-907), основателем которого считается Ли Сысюнь (李思训, 651-716). Для стиля данной школы характерен принцип внимательного изучения предмета и постижения его сути путем детальной прорисовки. Картины отличались высокой степенью детализированности и графичности, были полихромными. Разработка теории «северной» и «южной» школ произошла позднее, благодаря теоретическим трудам Дун Цичана (董其昌, 1555–1636) и Мо Шилуна (莫是龍, ?–1587).

---

[5] *Lee Byoung-Nam*. Op. cit. P.33

Сирхак (실학) – движение за «реальные науки», «науки, имеющие практическое применение». Появилось в Корее в XVII в. *Сирхакисты* распространяли свои интересы на различные практические направления, которые в классическом конфуцианстве относились к числу «прочих»: экономика, история, математика, география, сельское хозяйство, а также западная религия, наука и культура, и выступали за продвижение нового понимания истории и культуры страны, стремились расширить кругозор людей.

***Сиджо* (*сичжо*)** (시조) – жанр корейского лирического трехстрочного стиха, возник в XIV–XV вв. Основными темами были воспевание красоты природы, моменты созерцания на лоне природы, патриотические мотивы.

Ссирым (씨름) – борьба на поясах, национальный вид спорта в Корее с IX вв., истоки которого, как считается, берут свое начало в период Когурё[6]. Правила борьбы несложны, что сделало эту игру популярной среди простых корейцев. Соревнования по *ссирым* проводятся во время национального праздника *Тано* в пятый день пятого лунного месяца.

Сюнга (春畵, «весенняя картинка») – эротические гравюры *укиё*-э, широко распространенные в средневековой Японии периода Эдо (1603–1869). Данный тип гравюр вначале был представлен в виде черно-белой ксилографии, а позднее, в 1790-х гг., стал изготавливаться в формате цветной ксилографии. В XVIII в. этот жанр пережили ряд цензурных ограничений. *Сюнга* выражали отношение японцев к эротизму, часто являясь бурной фантазией художников. Были представлены в виде иллюстраций к книгам, складных альбомов *орихон* и отдельных листов.

Тохвасо (도화서) – придворная Академия живописи эпохи Чосон. Была открыта в период Корё (935–1392) под названием *Тохвавон* (도화원) на манер китайской Академии живописи, просуществовала до XIX в. Главной задачей академии было обучение и поощрение талантливых живописцев. Художники, служившие в Академии, имели чиновные ранги от 6-го до 8-го и получали государственное жалование. При поступлении в *Тохвасо* проводились

[6] *Connor, Mary E*. The Koreans. ABC-CLIO, 2012. – P. 325.

вступительные экзамены, которые требовали от поступающих умения писать цветы, бамбук, животных и пейзажи. Деятельность Академии живописи *Тохвасо* включала все возможные сферы придворной живописи государственной важности (создание портретов монархов и высокопоставленных чиновников, «документальную живопись», иллюстрации к книгам, оформление интерьеров дворцов, роспись керамики и т.п.), а также обучение будущих художников своему ремеслу. Однако главная задача придворных художников состояла в написании портретов правителей и членов их семей[7].

Укиё-э (浮世絵, досл. «изменчивый мир») – японские ксилографические гравюры, обрели популярность в период Эдо в XVII в. Изображали жизнь повседневную японцев, актеров театра Кабуки, гейш (*бидзинга*), борцов *сумо*, пейзажи, эротичские сцены. Могли быть как монохромными, так и полихромными (*нисики-э*).

Ханбок (한복) – традиционный корейский костюм.

Хваджохва **(**화조화, 花鳥畫, кит. *хуаняохуа*) – «цветы и птицы», жанр корейской традиционной живописи, изображающий цветы и птицы.

Ходо (호도 или ***чакходо*** 작호도) – жанр народной живописи, изображающий тигра, часто вместе с сорокой.

Чанги (장기) – корейская стратегическая настольная игра шахматного типа, похожа на китайскую игру *сянци* (象棋). Игровое поле состоит из 9 вертикальных и 10 горизонтальных рядов, фигурки – восьмиугольные диски, обозначенные символами-идентификаторами, они помещаются на пересечениях линий. Фигурки *чанги* отличаются по размеру в соответствии с рангом и обозначены цветами – красным и синим. Первые упоминания на Западе об этой игре были сделаны Стюартом Кюлином в 1895 г.

Чиге (지게) – традиционное приспособление для переноски грузов на спине с наплечными лямками и опорной подставкой, изготавливалось из дерева и жгутов из рисовой соломы.

---

[7] *Глухарева О.Н.* Искусство Кореи с древнейших времен до конца XIX. С. 159.

Чингён сансухва (진경상수화) – пейзаж «реального вида» / «подлинного вида». Пейзажная живопись, изображающая реальные ландшафты Кореи.

Чингён сидэ (진경시대) досл. «реальная / подлинная эпоха» – термин, использующийся в истории корейской культуры и искусства для определения XVIII столетия, когда культура Чосона в самых разных областях достигла пика развития, что повлияло на укрепление идеологии национальной идентичности.

Чхунхва (춘화) – эротические сцены корейской жанровой живописи.

Чуньхуа (春畵, «весенние картины») – китайские эротические и порнографические картины. Имеет ряд синонимов: *чуньцэ* (春册) – «весенние альбомы», *чуньгун* (春宫) – «весенние дворцы», *чуньгунхуа* (春宫畵) – «картины весеннего дворца», *чуньгунту* (春宫图) – «изображения весеннего дворца».

Чосон (조선, букв. «Утренняя свежесть», 1392–1910) – государство на Корейском п-ове. Страной правила династи Ли, основателем которой был Ли Сонге (1335–1408, ван Тхэджо, 1392–1398), при нем столица была перенесена из Кэгёна (совр. Кэсон) в Хансон (с конца XIX в. получил название Сеул). В 1897 г., после выхода из вассальной зависимости от Китая, была провозглашена Империя Тэхан (1897–1910). В 1910 г. страна была аннексирована Японией и стала колонией, династия Ли утратила право на престол. Название «Чосон» сохранялось до освобождения страны в 1945 г. после поражения Японии во Второй мировой войне. В настоящее время слово «Чосон» присутствует в самоназвании КНДР.

«Южная школа» живописи (南宗畵, кит. *наньцзунхуа,* 남종화, кор. *намджонхва*) – сформировалась в эпоху Тан (618–907) в Китае, истоки связывают с именем Ван Вэя (王维, 699–759). Для стиля этой школы характерен путь внезапного озарения истиной, раскрывающего внутреннюю суть изображаемого объекта. Образ изображаемого объекта рождался внезапно и был основан на впечатлении от этого объекта художником. Этому стилю свойственна мягкость тональных переходов, светотеневые моделировки, монохромность; он чаще присущ художникам-интеллектуалам [8]. Разработка теории «северной» и «южной»

[8] *Елисеева И.А.* Искусство и культура Кореи. С. 69.

школ произошла позднее, благодаря теоретическим трудам Дун Цичана (董其昌, 1555–1636) и Мо Шилуна (莫是龍, ?–1587).

Янбан (양반) – служилое чиновное сословие в средневековой Корее. Подразделялось на гражданских (*мунбан* 문반) и военных (*мубан* 무반) чиновников. В начале периода Чосон принадлежность к данному сословию была фактически наследственной, однако в том случае, если в течение более чем трех поколений представители семьи не сдавали государственный экзамен *кваго* (과거) и не проходили государственную службу, то семью разжаловали до мелких чиновников *сори*[9]. К XVIII в. количество лиц, принадлежавших к данному сословию, возросло, поскольку в результате размывания сословной структуры большое количество зажиточных крестьян и купцов получили возможность покупать родословные и причислять себя к *янбанам*, в то время как некоторые наследственные *янбаны*, напротив, разорялись и переходили в сословие простолюдинов[10].

[9] *Волков С. В*. Чиновничество и аристократия в ранней истории Кореи. С. 33.
[10] *Филимонова Е.Н*. Корейские чины и чиновничество в русских текстах (на материале переводов с корейского) // Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей / Отв. ред. В.В. Красных, А.И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2011. – Вып. 43. – С. 10–27. С. 14.