О.И. ЧЕРДАКОВА
Кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской академии художеств им. Ильи Репина, факультет теории и истории искусств, кафедра зарубежного искусства
e-mail: kipriniada@mail.ru

O.I. CHERDAKOVA
PhD (Art History), Associate professor of the Foreign Art History Department, St. Petersburg Academy of Fine Arts (St. Petersburg)
e-mail: kipriniada@mail.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2026_1_1_235_246

ХУДОЖЕСТВЕННО-ЭСТЕТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОРЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ ТАНСЭКХВА В 1970–1980-х гг.

ARTISTIC AND AESTHETIC ASPECTS OF KOREAN PAINTING DANSAEKHWA IN THE 1970–1980s

Статья посвящена исследованию тансэкхва («монохромной живописи»), значимого направления корейского искусства 1970–1980-х годов, гармонично соединившего традиционную корейскую эстетику с современными художественными практиками. Особое внимание уделяется творческим подходам Пак Собо, Ха Чжонхёна, Юн Хёнгына, Ли Ухвана (Уфана) с акцентом на антиэкспрессивность, медитативный процесс и материальность. Анализируются их новаторские методы, отражающие национальную идентичность в контексте постколониальной модернизации, и подчеркивается вклад мастеров тансэкхва в развитии современного искусства.

The article is devoted to the study of Dansaekhwa (“monochromatic painting”) a significant movement in Korean art of the 1970s and 1980s, which harmoniously integrated traditional Korean aesthetics with contemporary artistic practices. Particular attention is given to the creative approaches of Park Seo-bo, Ha Chong-hyun, Yun Hyong-keun, and Lee Ufan, with an emphasis on anti-expressiveness, medi-

tative processes, and materiality. the analysis focuses on their innovative methods, which reflect national identity within the context of postcolonial modernization, and highlights the contributions of Dansaekhwa masters to the development of contemporary art.

Ключевые слова: Ли Ухван (Уфан) (1936), Пак Собо (1931–2023), Ха Чжонхён (1935), Юн Хёнгын (1928–2007), Чон Санхва (1932), Чхве Мёнён (1941), Чон Чансоп (1927–2011), корейская живопись, корейская абстрактная живопись, современное искусство Кореи.
Keywords: Lee Ufan (1936), Park Seo-bo (1931–2023), Ha Chong-hyun (1935), Yun Hyong-keun (1928–2007), Korean art, Korean abstract painting, Korean contemporary art.

Корейское современное искусство укрепляет свои позиции на мировой арене, о чем свидетельствует внимание международных кураторов и коллекционеров к таким событиям, как Биеннале в Кванджу и Сеульская биеннале архитектуры и градостроительства. Эти выставки подчеркивают глобальную значимость корейского искусства, которое гармонично сочетает многовековые традиции с новаторскими подходами.

Актуальность исследования обусловлена усилением культурного диалога между Республикой Корея и мировым сообществом, чему способствует феномен корейской волны (한류), рост интереса к азиатским художественным практикам и активное участие корейских художников в глобальных дискурсах. Особое внимание привлекает вопрос сохранения национальной идентичности в условиях глобализации, что проявляется в переосмыслении традиционных жанров, таких как минхва 민화 и каллиграфии в современных формах. Изучение ключевых этапов становления современного корейского искусства способствует пониманию текущих тенденций его развития.

В первой половине XX века корейское искусство испытывало влияние японского художественного образования с акцентом на европейскую художественную традицию, однако уже в это время начинают появляться мастера, которые отказываются от общепринятых и навязанных методов и направлений, и самостоятельно экспериментируют с материалами и техниками в поисках собственного творческого пути. Эти эксперименты заложили прочный фундамент для появления выдающихся авангардных художников, чья самобытность впоследствии определила развитие всего современного корейского искусства.

Во второй половине XX века в Южной Корее обострились дискуссии о развитии национального искусства, начавшиеся после освобождения от японской колонизации. Художники стремились создать современный визуальный язык, отражающий новую Корею, свободную от колониального влияния, но к 1948 году не достигли консенсуса, что привело к творческому кризису. Одни возвращались к стилям колониального периода, избегая влияние японской живописи нихонга, другие, особенно молодые, с конца 1950-х годов обращались к абстрактным формам как символу новизны и современности. Абстрактное искусство занимало центральное место на независимо организованных выставках, закрепившись в качестве преобладающей тенденции в южнокорейской художественной практике в течение 1960–1970-х годов. Постколониальный период также ознаменовался развитием перформанса и авангардных форм самовыражения [5, p. 108]. Корейская война (1950–1953) усилила дебаты о синтезе национальных традиций и современных тенденций, что привело к экспериментам с разнообразными стилями и техниками.

Изменения в конце 1960-х, в период, когда Южная Корея вступила в период быстрого экономического восстановления экономики, привела к распространению западных авангардных течений, таких как поп-арт и оп-арт, хэппенинги, ленд-арт и минимализм. Однако эти западные авангардные тенденции не нашли широкого отклика у корейских критиков и художников, что, возможно, связано с негативными высказываниями о западном влиянии, так и тем, что для южнокорейцев воспоминания о японской колонизации (1910–1945) и Корейской войне надолго оставались в памяти, и побудило их к созданию уникальной «корейской» идентичности. Эта атмосфера способствовала формированию движения тансэкхва (кор. — 단색화) («монохромная живопись»), органично синтезировавшее национальную идентичность с современным эстетическим и концептуальным подходом [8, p. 45].

С 1970-х годов направление тансэкхва стало ведущим течением современного корейского искусства, и получило широкое признание. Художественный критик Ли Ил (1932–1997) сыграл важную роль в популяризации тансэкхва, особенно в 1990-е годы [4, p. 4]. Термин «тансэкхва», означающий «живопись в одном цвете», был закреплен критиком Юн Чжинсупом (р. 1955) и стал общепринятым, хотя до конца 1990-х годов в Корее вместо определения «монохромная живопись» использовались термины «монотонная живопись» и «корейский минимализм». Юн Чжин-

суп способствовал международному признанию тансэкхва, организовав выставку «Тансэкхва: корейская монохромная живопись» в Музее современного искусства (Квачхон, 2002). Термин «тансэкхва» прочно утвердился в международном художественном сообществе, подчеркнув отличия от западных определений, таких как минимализм или информализм [6, p. 14]. Безусловно, можно согласиться с определением «живопись одного цвета», предложенным российским исследователем корейского искусства Е.А. Хохловой [3, p. 28].

Направление тансэкхва, возникшее в 1970-х годах, стало значимым движением в корейском искусстве, хотя отсутствие формального провозглашения стиля или группы привело к спорам о его истоках и характеристиках. Групповая выставка «Five Hinsek «White», Five Korean artists» (Токийская галерея, 1975) считается отправной точкой тансэкхва. В ней участвовали Пак Собо и Квон Ёнво (1926–2013), уже представлявшие монохромные работы на персональных выставках в 1973–1974 годах, тогда как Сух Сенвон, Ли Донюп и Хё Хван не использовали белый цвет. Юн Хёнгын и Ха Чжонхён, не принимавшие участия в коллективных выставках, также представляли монохромные произведения — «Синяя умбра» (рис. 3) в 1973 году и «Союз» (рис. 5) в 1974 году, способствуя укреплению позиций тансэкхва посредством проведения персональных выставок, в том числе в галерее Мёндон (Сеул) [9, p. 76–78].

Во второй половине 1970-х годов тансэкхва приобрело значительное влияние в корейском искусстве, однако в 1980-х годах, с усилением популярности направления минчжун мисуль (민중미술), ориентированного на социально-политическую проблематику, это течение утратило свою ведущую роль. Тем не менее, художники тансэкхва продолжали активно работать, представляя ахроматические абстракции на выставках «Корея: Грань современности» в Токио (1977), «IV Школа Сеула» (1978), «Статус корейского современного искусства» в Киото (1982), «Работа с природой» в Тейт, Ливерпуль (1992), а также «70 лет корейской монохромной живописи» в Хёндэ, Сеул (1996) и «Эпоха философии и эстетики» в Национальном музее современного искусства Кореи (2002), способствовали переосмыслению тансэкхва, подчеркивая его связь с корейской и восточной эстетикой [9, p. 78]. Экспозиции 2012 года, включая выставку «Монохромные художники» в Национальном музее современного искусства Кореи и «Тансэкхва» на Венецианской биеннале, способствовали утверждению международного статуса этого художественного движения.

Состав участников выставок варьировался, несмотря на отсутствие строгой самоидентификации с тансэкхва, на общие эстетические принципы, что подчеркивает гибкость и подвижность этого понятия.

Что касается основных художественных принципов живописи тансэкхва, можно выделить понятие «анти-экспрессивность». Эта черта объединяет работы Квон Ёну, Чон Чансопа, Пак Собо, Юн Хёнгына, Чон Санхва, Ха Чжонхёна и Чхве Мёнёна. Несмотря на разный возраст, мастеров объединял художественный подход. Их абстрактные полотна полностью покрывались монохромным слоем нейтрального, преимущественно светлого тона. В различных вариациях использовалась розовато-охристая гамма, вызывающая ассоциации с колоритом традиционной корейской керамики. Утверждая преобладание духовного над материальным и считая, что живопись должна выражать сущность природы, они создавали картины на минимальных, почти однородных, цветовых отношениях, «требующих внимания и размышления» [2, с. 270].

Пак Собо и Ха Чжонхён высказывались о том, что их целью было «создавать работы, которые не являются картинами» [9, p. 80]. Для мастеров тансэкхва «рисовать» означает нечто иное, чем работать кистью на холсте или бумаге [10, p. 203]. Холст — или любой другой материал, используемый в качестве основы, — является «пространством», в котором художник «выполняет действия». Применение однотонных цветов никогда не было конечной или основной целью для них, произведение искусства являлось результатом их недеяния, или у-вэй. В дальневосточной традиции занятия живописью и каллиграфией, подобно изучению боевых искусств и философии, всегда воспринимались как способ самосовершенствования. Живопись художников тансэкхва в данном случае не является исключением, это не просто творческая работа с материалом, а духовная и концептуальная практика аскетизма [9, p. 80]. Длительный акт творчества напоминает продолжительную и весьма мучительную медитацию буддийского монаха в попытке достичь нирваны. Этот незавершающийся процесс поиска глубочайшей истины восточных философских учений путем «разговора» художника с материалом и создания «молчаливой» картины является главной целью данного художественного движения [1, с. 26].

Отступая от установленных традиций, каждый из этих художников выработал уникальный творческий подход. В частности, отказ от традиционных кистей для масляной живописи в пользу необычных ин-

струментов, таких как карандаши, кисти для туши и валики, служил способом преодоления иллюзионизма и репрезентативности классической живописи [10, p. 214]. Этот экспериментальный метод перекликается с подходами западных модернистских художников. Новые инструменты также позволяли художникам оставлять следы или метки на поверхности картины, подчеркивая физические свойства материалов. Традиционная корейская бумага ханчжи (문화어) использовалась не только как материал или основа, но и подчеркивались ее уникальные фактурные свойства.



Рис. 1. Пак Собо. «Ecriture No. 41–78», 1978 г. Конопляная ткань, масло, карандаш. 194,8 x 300 см

Термин «тансэкхва» подразумевает внимание к цвету, однако художники этого направления не акцентировали значение конкретных оттенков или их символический смысл. Вместо этого предпочтение нейтральных тонов отражало стремление избегать фигуративности, репрезентации физического мира или антропоцентрических идей [9, p. 80]. При детальном рассмотрении их работы предстают не просто плоскими поверхностями, а сложными текстурами, созданными посредством индивидуального и интенсивного использования тщательно продуманных техник и приёмов.

Пак Собо наносит на холст масляную краску цвета слоновой кости и, пока она не высохла, проводит карандашом линии, многократно повторяя процесс до завершения произведения. Серия «Écriture» (рис. 1) состоит из белых холстов, на которые нанесены многочисленные штрихи и линии. Эта техника подчеркивает разрыв с традиционными живописными методами и отражает уникальный авторский подход [9, p. 81].

Интерес Пака Собо к линейному рисунку может быть воспринят как отражение художественных тенденций 1970-х годов, однако Ли Ухван, участник японской группы моно-ха, также исследовал эстетику «письма» и «отметок» в своих живописных работах. Хотя Ли Ухван преимущественно занимался скульптурой, на персональной выставке в Токийской галерее в 1973 году он представил живописные произведения

«От точки к линии», которые японский искусствовед Накахара Юсукэ охарактеризовал как «утонченное напряжение между рисованием и письмом», хотя сам художник, возможно, не вкладывал в свои работы подобного значения [4, p. 4] (перевод автора). В дальневосточной традиции техника туши на бумаге занимает особое место, где линия кисти, требующая дисциплины и практики, служит основой как для живописи, так и для каллиграфии, не строго соответствуя ни одной из этих категорий. Творческий метод Ли Ухвана подчеркивает неразрывную связь между письмом, рисованием и живописью. Повторяющееся нанесение линий кистью составляет основу живописи тушью, где акцент делается не на результате, а на самом процессе как форме духовной практики и тренировки ума. Освоение техники предполагает многократное повторение, что воспринимается как выражение самодисциплины. В этом философском контексте Пак Собо, как и Ли Ухван, формировал свой художественный метод. Процесс нанесения карандашных меток осуществляется как практика, лишенная целенаправленного результата [9, p. 81].



Рис. 2. Чон Санхва. «Без названия», 1974 г. 227,3 x 181,6 см. Холст, акрил

Согласно буддийской философии, повторяющееся нанесение линий кистью на бумагу способствует достижению единства с природой и просветлению. Концепции ментальной дисциплины и созерцательной сосредоточенности составляют важный элемент для практики тансэкхва. Пак Собо отразил эти идеи в своем авторском заявлении к серии «Écriture», опубликованном в журнале «Пространство» в 1977 году: «Моя главная забота — жить в чистой, бесцельной практике… Причина, почему я подчеркиваю анти-образ или анти-экспрессию, заключается в том, что я хочу жить в самом акте через его бесцельность и при этом вкусить чувство свободы в этом бесцельном, невинном действии… Я повторяю этот изощренный акт нанесения линий и затем стирания их. В этом процессе нет ничего, что я приобретаю или теряю. Остается лишь нейтральная система, которая смывает меня или которая уже опустошила меня» [7, p. 38] (перевод автора).

Чон Санхва (p. 1932) разработал метод, акцентирующий повторение, присоединившись к тансэкхва около 1974 года (рис. 2). Отказав-

шись от кисти, он наносил слой каолина (3–5 мм) на холст, после высыхания снимал его с рамы, проводил на обратной стороне линии карандашом, складывал и прижимал их долотом, создавая трещины. Затем холст возвращал на раму, выравнивал, а куски каолина заменял акриловой краской. Этот трудоемкий процесс многократного разрыва и заполнения Чон Санхва описал как «моя работа — это процесс» [9, p. 83] (перевод автора), тем самым подчеркивая терпение, настойчивость. Как и у Пак Собо, его работы лишены экспрессии, а повторяющиеся действия нанесения и удаления краски воплощают самоотречение и созерцательную медитацию.



Рис. 3. Юн Хёнгён. «Синяя умбра», 1974 г. Хлопчатобумажная ткань, масло. 144,8 x 97,3 см

Подобная практика занимает центральное место и в творчестве Юн Хёнгына (1928–2007). В серии «Синяя умбра» он последовательно наносил тонкие слои умбры, синей или красной краски, разведенной скипидаром (рис. 3). Эти работы, за счет пропитки пигмента в мягкую основу, сравнивают с произведениями Морриса Луиса (1912–1962), хотя Юн Хёнгын ориентировался на творчество Ким Хванги (1913–1974), пионера корейской абстракции. Это произведение исполнено на необработанном холсте в сине-коричневой цветовой гамме, где эффект обожжённой умбры выступает символическим обозначением земли, а ультрамариновый синий — воды. Полотно «Синяя умбра» было выставлено галерее Мёндон в Сеуле (1973) и затем в галерее Мурамацу в Токио (1976).

Чхве Мёнён (р. 1941) стал применять медитативный подход в своей творческой практике с середины 1970-х годов. В произведении «Связанные плоскости» (рис. 4) краска наносится валиком послойно, формируя лаконичные композиции, которые вызывают ассоциации с каллиграфическими линиями. С середины 1980-х годов в его работах фигурирова-



Рис. 4. Чхве Мёнён «Связанные плоскости 79-1», 1979 г. Панельная доска, масло. 22 x 34 см

ли горизонтальные и вертикальные линии, созданные путем многократного наложения слоев краски. Чхве Мёнён сравнивал свой метод с буддийской практикой переписывания священных текстов, подчеркивая живопись как форму самодисциплины. Искусствовед Ким Ёнде охарактеризовал данные работы как «тонкое письмо» со штрихами, указывая на связь с техниками Пак Собо и Ли Ухвана [9, p. 88] (перевод автора). Хотя простые композиции и акцент на двухмерности в работах тансэкхва намекают на связь с западным модернизмом, следует отметить, что поверхность работ участников тансэкхва никогда не рассматривалась как плоский двумерный элемент в манере модернистской живописи. Для художников тансэкхва поверхность картины была полем для медитативной и духовной практики, очищения. Это подчеркивает принципиальную разницу между монохромной живописью и западной модернистской живописью.



Рис. 5. Ха Чжонхён. «Союз 74–98», 1974 г. Конопляная ткань, масло. 225 x 99 см

Художники тансэкхва, работая в двумерной форме, избегают упорядоченных поверхностей, сохраняя следы своих действий как воплощение материальности. Стремясь к гармонии с природой, они используют техники, подчеркивающие уникальные свойства материалов, которые воспринимаются как их «голос». Например, Ха Чжонхён в серии «Союз» применял технику «проталкивания» масляной краски через конопляный холст, позволяя ей свободно растекаться (рис. 5), что минимизировало участие автора в процессе, и представляло сознательный отход от традиционных методов нанесения краски на лицевую поверхность холста. Художник отмечал: «Я стремился исключить любые следы намерений или действий художника, и наносил материалы на поверхность холста с минимальным усилием, чтобы воздействие оставалось едва заметным. Именно поэтому я выбрал данный метод. Это, безусловно, соответствует духу естественности, о котором говорилось ранее» [9, p. 91] (перевод автора).

В методе Ха Чжонхёна прослеживается натурфилософская направленность, выраженная в предоставлении свободы краске проникать через конопляный холст. Натуральные материалы — конопля, краска —

имеют важное значение для творческого процесса, в то время как участие художника сводится к минимуму, важнее всего раскрыть их внутреннюю природу. Таким образом, центральным объектом изображения становится сама материя, а не художник или человек. Многократное проталкивание масляной краски через обратную сторону холста и удаление ее с лицевой стороны подчеркивает этот принцип. Отказываясь от изобразительности, художник посредством творческого акта обеспечивает взаимодействие краски и конопляной ткани, достигающее гармоничного единства без их подчинения друг другу.



Рис. 6. Чон Чансоп. «Возвращение 77-М», 1977 г. Смешанная техника, бумага. 197 х 110 см

В серии Écriture (1980-х гг.) Пак Собо использовал бумагу ханчжи, делая акцент на ее материальных свойствах. Располагая несколько слоев бумаги на холст и проводя карандашом линии по влажной поверхности, художник провоцировал естественные разрывы, подчеркивающие фактуру материала [9, p. 92]. Многократные действия, лишенные преднамеренного замысла и связанные с интенсивностью нанесения линий, способствуют установлению гармоничного соответствия между внутренним миром художника и физическим миром.

Единство самовыражения художника и материи можно также обнаружить в работах Чон Чансопа (рис. 6) с мятой черной бумагой (из ханчжи), которую он разминал, отбивал, тем самым, приближаясь к слиянию с материальностью среды. Мастер отмечал: «Я стремился достичь гармоничного единства между собой и материалом, которое могло быть обретено через принятие текучести и растворимости материалов, проявляющихся в таких процессах, как капание и впитывание. По мере того как я развивал способность воспринимать присущую материалу чувствительность через случайность и спонтанную импровизацию, я постепенно отошел от традиционных методов живописи, предполагающих предварительное планирование композиции перед нанесением краски» [9, p. 92] (перевод автора).

Художники тансэкхва рассматривают материю как живую субстанцию, способную раскрыть свои внутренние качества. Иными словами, вместо манипуляции материей, в соответствии с человеческими намерениями, они стремятся выявить и представить ее природный голос. Данная концепция была обозначена искусствоведом Ли Илом как «пан-натурализм» [9, p. 93], характеризующая восточную философию, которая отличается от западной традиции, ориентированной на антропоцентризм (перевод автора).

Ключевая особенность тансэкхва заключается в применении нейтральных цветов, зачастую, оттенков белого, лишенных символического значения. Пак Собо, активно использовавший белый в 1970-х, подчеркивал: «Мое творчество направлено на достижение гармоничного единения человека с природой, исключая любое насильственное воздействие на нее, что определило использование белого цвета и карандаша как основных выразительных средств» [9, p. 93]. Нейтральный белый цвет ценится за свои материальные свойства, а не за символическое значение. В работах Квона Ёну и Чон Чансопа цвета неотделимы от материалов, таких как ханчжи и черная бумага. Хотя термин «тансэкхва» указывает на цвет, но он в данном случае не является центральной темой. Произведения тансэкхва характеризуют духовные и медитативные аспекты творческого процесса, отказ от искусственного воздействия на природу и акцент на материальности.

Таким образом, можно заключить, что направление тансэкхва отличается от западных авангардных течений, таких как информализм, минимализм или абстрактный экспрессионизм, сформировавшееся как самобытное художественное явление, интегрирующее традиционную корейскую эстетику с современными техниками.

С конца 1990-х годов направление тансэкхва получило международное признание, благодаря выставке «Тансэкхва: корейская монохромная живопись» (Национальный музей современного искусства, Сеул, 2001) и экспозиции на Венецианской биеннале 2015 года. Это было обусловлено нарастающим интересом к неевропейским художественным традициям и стремлением к изучению альтернативных траекторий развития современного искусства.

Тансэкхва оказывает значительное влияние на современное искусство, открывая новые подходы к взаимодействию художника, материала и природы. Концентрация на медитативной практике и антиэкспрес-

сивном подходе контрастирует с западными концепциями, приоритет которых заключается в индивидуальном самовыражении. Таким образом, тансэкхва утверждается в истории мирового искусства как выражение уникальной культурной идентичности и глубокой философской рефлексии.

Список литературы:

1. *Ким А., Ли Х.С., Хохлова Е., Черкашина Д.* Корейское современное искусство: ориентирование на местности. — Санкт-Петербург: Своё издательство, 2016. — 117 с.

2. *Марков В.М.* Искусство Республики Корея второй половины XX в. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. — Москва: ГИИ, 2003. — 425 с.

3. *Хохлова Е.* Главное в истории искусства Кореи. Ключевые произведения, темы, имена, техники / Елена Хохлова. — Москва: Манн, Иванов и Фебер, 2023. — 224 с.

4. *Chung Y.S*. the Storied Space of Korean Dansaekhwa: the 1992 and 2012 Exhibitions. — Korean Modern & Contemprary Art. 2014, M+ Matters. — P. 2–17.

5. *Horlyck C*. Korean Art from the 19th Century to the Present. — L.: Reaktion Books Ltd., 2017. — 651 p.

6. *Kee J.* Contemporary Korean Art: Tansaekhwa and the Urgency of Method (1 ed.). — Minneapolis, University of Minnesota Press, 2013. — 384 p.

7. *Kim Y.* Dansaekhwa: Aesthetics of Korean Abstract Painting, in Korean Art from 1953: Collision, Innovation, Interaction. — London: Phaidon, 2020. — P. 73–95.

8. *Kim Y.* Modern and contemporary art in Korea. — Seoul, Hollym Corp., 2010. — 110 p.

9. Korean Art from 1953: Collision, Innovation and Interaction. — Phaidon Press, 2020. — 359 p.

10. *Ким Юна*. Корейское современное искусство после 1945 года) / Ким Юна. — Сеул: Миджинса, 2020. — 432 с. (김영나 지음. 1945년 이후 한국 현대 미술. 서울: 미진사, 2020. — 432 쪽) (Перевод автора).